



ABRIR CAPÍTULO III, (PUNTO 1)

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 mas amplio, que impregna toda la cultura dieciochesca, y que, referido al caso español, Álvarez de Miranda ha definido como “la obsesión por la utilidad”¹. 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

¹ 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 Jovellanos², pudiendo resumirse todas ellas en la taxativa afirmación de este último de que “la utilidad es la mejor medida del aprecio”³, 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 rodeos⁴.

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

² 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).

³ JOVELLANOS, G.M. de, *Elogio de Carlos III*, en *Obras en prosa*, ed. de Caso González, Madrid, 1970, p. 80.

⁴ 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 felicidad⁵.

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 admirable⁶. 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

⁵ 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.

⁶ 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 muerte⁷. 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 dinastía⁸, 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 abordar⁹.

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 pasado¹⁰.

⁷ SARMIENTO, *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que puedan ser representadas en tapices*, (1750).

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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 excelencia¹¹. 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 la 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 nueva¹². El programa

¹¹ No hay que olvidar que, como recuerda Carlos Fuentes en *Terra Nostra*, el Escorial es en primer lugar un inmenso osario.

¹² 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, 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 Sacchetti, 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 1743¹³. 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.

¹³ El padre Sarmiento considera este segundo proyecto obra conjunta de Sacchetti y Oliveri, mientras que el padre Fèvre, lo considera obra exclusiva de Sacchetti.

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 cornisa exterior.

Para la escalera principal, el proyecto de Sacchetti, u. Oliveri/Sacchetti 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 alegóricas¹⁴, 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 superior¹⁵. 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 benedictino¹⁶.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 convierta en símbolo de su perennidad, en palabras del propio Sarmiento:

El nuevo Palacio que se edifica es edificio verdaderamente inmortal y de duración sempiterna¹⁷.

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”¹⁸; 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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 alegóricas¹⁹, a plasmar en cincuenta y un tapices²⁰, 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 año²¹. 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 virtudes²², 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 Sacchetti

¹⁹ 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.

²⁰ 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).

²¹ *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.

²² 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)²³, que se atiene 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 Príncipe 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 Castilla²⁴.

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)²⁵, San Marcos (por Almansa)²⁶ 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

²³ 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.

²⁴ *Ibidem*, p. 168.

²⁵ 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.

²⁶ 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”²⁷. 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 Quevedo²⁸.

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 sobrepuertas 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 Sarmiento²⁹- 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 Fernando³⁰.

Esta decoración se estructuraba básicamente así³¹:

En la pared norte, asuntos de tema religioso, ordenados de izquierda a derecha:

11) El Concilio 3º Toledano, con Recaredo, San Leandro, etc.

²⁷ 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.

²⁸ QUEVEDO, F. de. *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, Madrid, 1648.

²⁹ 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.

³⁰ 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.

³¹ 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 Ángel
- 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 proyectados³²; 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. Ildefonso, 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 Dñ 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.

³² 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 España³³. 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 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*; 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 Ángel*; *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*.

³³ 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 Sarmiento apenas le interesa: dedica algunas líneas a cómo conseguir reunir las veintiséis estatuas propuestas, propugna un agrupamiento bastante arbitrario³⁴... 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 edificio³⁵.

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.^{ma} propone decididamente una especie de adorno, se practique lo que propone y que en algunos puntos en que V.R.^{ma} propone ideas duplicadas, comunique V.R.^{ma} conmigo para que se llegue al término de la elección³⁶.

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

³⁴ 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.

³⁵ *Ibidem*, p. 170.

³⁶ 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”³⁷, 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”³⁸, 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”³⁹ y que “los adornos se arreglen en cuanto pudiere ser a representar personas, cosas y acciones de la nación española”⁴⁰. 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,

³⁷ 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.

³⁸ *Ibidem*, p. 273.

³⁹ *Ibidem*, p. 275.

⁴⁰ *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 el 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 Ataulfo hasta Felipe V⁴¹. 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 proyecto⁴². 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.⁴³.

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

⁴¹ "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 Ataulfo, 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.).

⁴² 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).

⁴³ 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 históricos⁴⁴. 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 Hércules⁴⁵, a Habidís, etc., y la genealogía real se vuelve, por primera, vez una genealogía histórica, incluso historicista⁴⁶. 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

⁴⁴ 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.

⁴⁵ 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 galois* véase GALLEGU, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, p. 166 y ss.

⁴⁶ 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 Habidís, 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”⁴⁷. 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 adquirirían un mayor peso iconológico, porque al estar situadas más cerca del suelo llamaban más la atención⁴⁸, y porque su ubicación en el piso principal las convierte en el corazón, en el broche que cierra el programa iconográfico del Palacio Real.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ El propio Sarmiento recomienda que “como estas estatuas, por estar más baxas, 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 España⁴⁹.

La respuesta de Sarmiento es un informe enviado al intendente de Palacio, Elgueta, el 8 de julio de 1749⁵⁰ 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”⁵¹; la de las doce Sibilas por “más propias de un templo que de un palacio”⁵²; la de la docena de dioses mayores y menores “por no tener conexión con un palacio español”⁵³; la de los doce meses por no ser apropiados para “un Palacio civil cuyos adornos exteriores son históricos y pertenecientes a España”⁵⁴... 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-leoneses⁵⁵.

En la fachada sur, flanqueando la puerta de la armería, los dos últimos monarcas del imperio azteca e inca, Montezuma⁵⁶ y Atahualpa⁵⁷, “lo que gustará a muchos, y en especial a los americanos”⁵⁸. Decisión llamativa pero interesante por varios motivos: muestra de forma

⁴⁹ 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).

⁵⁰ Reproducido por MORTERERO, C., “Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid”, art. cit.

⁵¹ *Ibidem*, p. 66.

⁵² *Ibidem*, p. 66.

⁵³ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ En este caso se conoce el nombre del escultor encargado de su realización, Juan Pascual de Mena.

⁵⁷ Lo mismo que el anterior también de autor conocido, Domingo Martínez.

⁵⁸ 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 I^o y de otros; se pareció también San Millán en las del Conde Fernán González y de otros Condes y Reyes⁵⁹.

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.

⁵⁹ *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, Ataulfo, adquiriría esta legitimidad, para sí y para sus descendientes, por matrimonio⁶⁰-, reyes de Asturias, reyes de León, reyes de Castilla, Reyes Católicos y Austrias⁶¹. 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 Ataulfo por Gala Placidia, hermana de Honorio⁶².

⁶⁰ “Consta de lo que yo propuse en el *Sistema de adornos* que Ataulfo 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.

⁶¹ 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 potendísimo don Felipe II Rey de España: a quien va dirigida*.

⁶² “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 unitario⁶³. 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.

⁶³ 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 *en* 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 ellas⁶⁴-, 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 tempranas⁶⁵, al menos desde la época de Felipe III. En 1619 un grupo de pintores presenta un memorial al rey con este objetivo⁶⁶. Un nuevo intento, ya durante el reinado de Felipe IV, fracasa por falta de entendimiento entre los propios pintores⁶⁷. 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"⁶⁸. En 1680 varios pintores españoles, residentes en Roma, proponen fundar allí una Academia, de lo que fueron

⁶⁴ 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

⁶⁵ 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 Villamil (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.

⁶⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, t. III, 1947, p. 259.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 259.

⁶⁸ *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 real⁶⁹. Ya en el siglo XVIII, los intentos se suceden (Villanueva, Meléndez...) hasta llegar a la fundación definitiva en el reinado de Fernando VI⁷⁰.

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 Bédar:

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 monarquía⁷¹.

Esto explicaría, por otra parte, la implantación final de un modelo de Academia de tipo estatal francés⁷², 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 nación⁷³.

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,

⁶⁹ PÉREZ BUENO, L., "De la creación de una Academia de Arte en Roma, año 1680", *Archivo Español de Arte*, 1947, pp. 155-157.

⁷⁰ Para los diferentes intentos de creación de una Academia en el siglo XVIII, véanse, además de los ya citados trabajos de Calvo Serraller y Bédar, 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.

⁷¹ BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, o. cit., p. 39.

⁷² "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).

⁷³ 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 votación⁷⁴.

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 institución⁷⁵. Pero, no es menos cierto, que, finalmente, será el proyecto más

⁷⁴ 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. Brevísimos 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.

⁷⁵ 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"⁷⁶. Tal como afirma Bédât:

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 Academia⁷⁷.

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 consiliarios⁷⁸.

Sometimiento a la Corona que se plasmará en que los consiliarios sean, mayoritariamente, bien representantes de la grandes familias nobiliarias⁷⁹ -y como tales formando parte de la Corte-, bien miembros del aparato burocrático estatal⁸⁰; en ambos casos personas vinculadas al naciente desarrollo del Estado⁸¹.

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

⁷⁶ BÉDAT, C., *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, o. cit., p. 143.

⁷⁷ BÉDAT, C., *Ibidem*, p. 142.

⁷⁸ BÉDAT, C., *Ibidem*, p. 64.

⁷⁹ 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.

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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 patriotismo⁸².

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 gloria⁸³.

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"⁸⁴, 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 rey⁸⁵ 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 mobiliario⁸⁶. Tampoco importan, de acuerdo con estos criterios, quiénes fueron

⁸² 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.

⁸³ CAVEDA, J., *Ibidem.*, pp. 33-34.

⁸⁴ 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.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ 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, dibujos⁸⁷ y relieves en sí⁸⁸, sino los temas que les fueron propuestos⁸⁹.

	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).

⁸⁷ La prueba de repente consistía en un dibujo sobre papel.

⁸⁸ 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).

⁸⁹ 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 remitían 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.

	*Por- centaje 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 nº 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 históricas, 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 CRISTO, y arrodillándose a sus pies le piden le enseñe el camino de la vida⁹⁰.

Vuelve a aparecer en el de 1756:

⁹⁰ 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 394⁹¹.

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 390⁹².

En el de 1763:

Llevada Santa Leocadia ante Daciano, la manda azotar⁹³.

Y en el de 1766:

El martirio de los santos niños Justo y Pastor en Alcalá a vista del Tirano, acompañado de su Corte⁹⁴.

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:

⁹¹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución... 1754*, Madrid, 1755.

⁹² 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.

⁹³ 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.

⁹⁴ 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 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 Idolatras⁹⁵.

	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 descanse 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 cielos⁹⁶.

En pintura aparece por primera vez en el Concurso de 1754:

⁹⁵ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución...* 1763. Madrid, 1763.

⁹⁶ 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 Numantinos⁹⁷.

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 alto⁹⁸.

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. 6.⁹⁹

Y en el de 1802:

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 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 vida¹⁰⁰.

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:

⁹⁷ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución... 1754*, Madrid, 1755.

⁹⁸ 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.

⁹⁹ 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.

¹⁰⁰ 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 generosamente¹⁰¹.

Tema que se repite 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 Alcalá¹⁰².

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 Pisón, 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 piedra¹⁰³.

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 Dioses¹⁰⁴.

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

¹⁰¹ 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.

¹⁰² 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.

¹⁰³ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1763. *Distribución...* 1763. Madrid, 1763.

¹⁰⁴ 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 Sárмата representando su Nación, rendidas las armas pide la paz al joven Español Teodosio, General entonces de los romanos¹⁰⁵.

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 mutuamente¹⁰⁶.

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 Romanos¹⁰⁷.

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 memoria¹⁰⁸.

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:

Aníbal visita en Cádiz el Templo de Hércules y le ofrece sacrificios, implorando su protección para la guerra que iba a hacer a los Romanos¹⁰⁹.

Tema propuesto nuevamente en el Concurso de 1796:

Habiendo prevenido Aníbal 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 expedición¹¹⁰.

¹⁰⁵ *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

¹⁰⁶ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

¹⁰⁷ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

¹¹⁰ 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 Alpes¹¹¹.

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 admitirla¹¹².

El rey Wamba quando entró triunfante en Toledo, conduciendo prisionero en un carro al conde Paulo y demás rebeldes de la Galia Gótica¹¹³.

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 abeja¹¹⁴;

¹¹¹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

¹¹² Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

¹¹³ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

¹¹⁴ 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 Pampliega¹¹⁵.

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 624¹¹⁶.

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 Roma¹¹⁷.

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 Sevilla¹¹⁸.

El repudio paterno, Concurso de 1756:

¹¹⁵ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

¹¹⁶ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

¹¹⁷ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

¹¹⁸ 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 578¹¹⁹.

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 Leovigildo¹²⁰.

	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 660¹²¹.

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 Rey¹²².

¹¹⁹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

¹²⁰ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

¹²¹ *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

¹²² *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 casulla¹²³.

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 degollaron¹²⁴.

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 europeos¹²⁵-. 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 Mallorca¹²⁶-, incluso, fueron ellos los primeros en utilizar en castellano el término *Edad Media*.

¹²³ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

¹²⁴ *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.

¹²⁵ 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.

¹²⁶ 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 Smith¹²⁷, 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 España¹²⁸.

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.

¹²⁷ Para esta teoría de Smith, SMITH, A., "State Making and National-Building" en HALL, J.A. (ed.), *States and History*, Nueva York, 1987.

¹²⁸ *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, como 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 1248¹²⁹;

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:

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 Sevilla¹³⁰;

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:

¹²⁹ *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

¹³⁰ *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando y le exorta a la conquista de aquella ciudad¹³¹.

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 conquista¹³².

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 Ejercito¹³³.

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 ciudad¹³⁴.

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 victoria¹³⁵.

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.

¹³¹ *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

¹³² *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.

¹³³ *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.

¹³⁴ *Distribución...1778*. Madrid, 1778.

¹³⁵ *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 cuchillo¹³⁶.

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 victoria¹³⁷.

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 Corte¹³⁸.

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 muebles¹³⁹.

Y el de la prueba de pensado, para medalla de segunda clase de escultura, del Concurso de 1802:

¹³⁶ Prueba de repente de escultura para medalla de segunda clase. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

¹³⁷ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

¹³⁸ *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

¹³⁹ *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 VII¹⁴⁰.

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 Vivar¹⁴¹;

la reconciliación con Alfonso VI:

¹⁴⁰ *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.

¹⁴¹ 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 benignamente¹⁴².

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 Carrión¹⁴³.

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 Dios¹⁴⁴.

Otra el momento en que arma caballero al Cid:

El Rey Don Fernando el Grande arma Caballero al Cid Rui Díaz de Vivar¹⁴⁵.

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 Ibarra¹⁴⁶.

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 Corte¹⁴⁷.

Y otra, recibiendo de mano de los ángeles una cruz para la iglesia de Oviedo:

¹⁴² Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

¹⁴³ 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.

¹⁴⁴ Prueba de pensado de escultura, medalla de primera clase, Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

¹⁴⁵ Prueba de pensado de escultura, medalla de segunda clase, Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

¹⁴⁶ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*, Madrid, 1799.

¹⁴⁷ *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 Templo¹⁴⁸.

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 857¹⁴⁹.

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 Henrique¹⁵⁰.

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 suma¹⁵¹.

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 Burgos¹⁵².

En el de 1793 a Juan I y Alfonso VII:

¹⁴⁸ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...* 1793. Madrid, 1793.

¹⁴⁹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...* 1756. Madrid, 1756.

¹⁵⁰ Ejercicio de repente, medalla de segunda clase, pintura. *Distribución...* 1756, Madrid, 1756.

¹⁵¹ 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.

¹⁵² 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 el entró a morir en la refriega¹⁵³.

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 Toledo¹⁵⁴.

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 culpas¹⁵⁵.

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 príncipe¹⁵⁶.

Al margen margen de los reyes castellanos, el legendario suceso del hallazgo de la tumba del apostol 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 Apostol Santiago. Año de 808¹⁵⁷.

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

¹⁵³ 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.

¹⁵⁴ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

¹⁵⁵ Prueba de repente para medalla de primera clase, escultura. Concurso de 1805. *Distribución...1805*. Madrid, 1805.

¹⁵⁶ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...1772*, Madrid, 1772.

¹⁵⁷ 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 Pescara¹⁵⁸.

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 VI¹⁵⁹.

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 socorriese al Rey de Granada¹⁶⁰.

y el Descubrimiento de América:

El desembarco de Colón en Indias, cuando fijó la Cruz¹⁶¹.

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 Esposo¹⁶².

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*

¹⁵⁸ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

¹⁵⁹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

¹⁶⁰ 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.

¹⁶¹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

¹⁶² 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 conquista¹⁶³.

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 lados¹⁶⁴.

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:

¹⁶³ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

¹⁶⁴ 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 Victoria¹⁶⁵.

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 Castillo¹⁶⁶.

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 Corte¹⁶⁷.

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:

¹⁶⁵ *Distribución...1805*, Madrid, 1805.

¹⁶⁶ *Distribución...1763*, Madrid, 1763. Se conserva en la Academia el ejercicio de pintura de José Rufo.

¹⁶⁷ 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 alto¹⁶⁸.

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 cingulo o faja¹⁶⁹.

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...¹⁷⁰.

Tema que se repite para el premio de escultura de ese mismo año y nivel¹⁷¹.

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 fatigas¹⁷².

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 Aparicio¹⁷³, con un cuadro en el que alegoría y personajes contemporáneos aparecen juntos en extraña mezcolanza -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.

¹⁶⁸ *Distribución...1772*, Madrid, 1772.

¹⁶⁹ *Distribución...1772*, Madrid, 1772.

¹⁷⁰ *Distribución...1781*, Madrid, 1781.

¹⁷¹ *Distribución...1781*, Madrid, 1781.

¹⁷² *Distribución...1796*, Madrid, 1796.

¹⁷³ *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 sitio¹⁷⁴.

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 gracias¹⁷⁵;

el desquijaramiento del león:

Quando Sansón desquijará al León¹⁷⁶;

y la traición de Dalila y posterior apresamiento por los filisteos:

¹⁷⁴ *Distribución...1805*, Madrid, 1805. Se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el ejercicio de José Alonso de Ribero.

¹⁷⁵ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1796. *Distribución...1796*, Madrid, 1796.

¹⁷⁶ 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 Filisteos¹⁷⁷;

El prendimiento de Sansón después de cortarle Dalila el cabello¹⁷⁸;

Sansón reclinado en las faldas de Dalila es aprisionado por los filisteos¹⁷⁹.

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 á su hermano Jacob¹⁸⁰;

Esau, que por un plato de lentejas vende la primogenitura a su hermano Jacob¹⁸¹;

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, quando le presentaba un plato de vianda¹⁸²;

y la lucha con el ángel, esta por partida doble.:

Lucha de un Angel con Jacob¹⁸³;

La lucha de Jacob con el Angel¹⁸⁴.

De entre los reyes del Antiguo Testamento es David el de aparición más frecuente: el combate con Goliath:

David en acción de degollar á Goliath¹⁸⁵;

las relaciones con Saúl:

¹⁷⁷ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución...* 1763. Madrid, 1763.

¹⁷⁸ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1796. *Distribución...* 1796. Madrid, 1796.

¹⁷⁹ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1805. *Distribución...* 1805, Madrid, 1805.

¹⁸⁰ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1772. *Distribución...* 1772. Madrid, 1772.

¹⁸¹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1781. *Distribución...* 1781, Madrid, 1781.

¹⁸² Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...* 1772, Madrid, 1772.

¹⁸³ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...* 1793, Madrid, 1793.

¹⁸⁴ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1802. *Distribución...* 1802. Madrid, 1802.

¹⁸⁵ 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 cama¹⁸⁶;

David tocando el harpa delante de Saúl, hallándose éste atormentado de mal espíritu¹⁸⁷;

y sus pecados y penitencias:

El Profeta Nathan reprehende á David su pecado, y el Santo Rey hace penitencia¹⁸⁸.

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 supiese del Propheta Samuel el suceso de la batalla¹⁸⁹;

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 Arca¹⁹⁰;

Noé embriagado se durmió descubierta 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 desnudez¹⁹¹;

José:

Joseph huyendo la tentación de la mujer de Putifar¹⁹²;

Josef en la cárcel explica los sueños la Copero y al Panadero de Faraón¹⁹³;

Tobías:

¹⁸⁶ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...*1766, Madrid, 1766.

¹⁸⁷ 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.

¹⁸⁸ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...*1793, Madrid, 1793.

¹⁸⁹ *Relación de la Distribución de los premios...*1753, Madrid, 1753.

¹⁹⁰ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...*1753, Madrid, 1753.

¹⁹¹ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...*1793, Madrid, 1793.

¹⁹² Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...*1753, Madrid, 1753.

¹⁹³ 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 Rio¹⁹⁴;

Dixo el Angel al joven Tobías que sacase el pez del agua con el cual sanaría á su padre recuperándole la vista¹⁹⁵;

Moisés:

Moyses rompiendo las tablas de la Ley al bajar del monte, viendo a los Israelitas que idolatraban¹⁹⁶;

Moyses baja por segunda vez del Monte con las Tablas de la Ley, y el Pueblo las recibe con veneración¹⁹⁷;

y Jael:

Dormido en su techo el General Sísara, le atraviesa Jael un clavo en la cabeza, y le dexa muerto¹⁹⁸;

Durmiendo el general Sísara, Jael le da muerte atravesándole las sienes con un clavo. La escena sucede en la cabaña de Jael¹⁹⁹.

En una lo hacen la expulsión de Adán y Eva del Paraíso:

Adán, y Eva arrojados del Paraíso por el Angel²⁰⁰;

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 estatua²⁰¹;

Daniel en el foso de los leones:

Daniel arrojado al lago de los Leones es tratado con humildad y mansedumbre por estas fieras²⁰²;

¹⁹⁴ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1772. *Distribución...*1772, Madrid, 1772.

¹⁹⁵ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...*1805, Madrid, 1805.

¹⁹⁶ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1787. *Distribución...*1787, Madrid, 1787.

¹⁹⁷ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1796. *Distribución...*1796.

¹⁹⁸ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1799. *Distribución...*1799, Madrid, 1799.

¹⁹⁹ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...*1805, Madrid, 1805.

²⁰⁰ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...*1753, Madrid, 1753.

²⁰¹ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756, Madrid, 1756.

²⁰² 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 suelo²⁰³;

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 Reino²⁰⁴;

la muerte de Isafas:

Iritado Manasés al oír por los Profetas las amenazas del Señor, los hace dar muerte, particularizando su crueldad con Isafas, á quien manda atar en un palo, y que le dividan desde la cabeza con una sierra²⁰⁵;

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 sacrificar²⁰⁶;

Fuera de los 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 Senado²⁰⁷.

²⁰³ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...*1769. Madrid, 1769.

²⁰⁴ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1784. *Distribución...*1784. Madrid, 1784.

²⁰⁵ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...*1799. Madrid, 1799.

²⁰⁶ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1802. *Distribución...*1802. Madrid, 1802.

²⁰⁷ *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 Alexandría 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 entregaron²⁰⁸.

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 Romano²⁰⁹;

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 fondo²¹⁰;

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 destinado²¹¹;

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 quan peligroso era poseer los regalos y riquezas que tanto ensalzaba²¹²;

un episodio de la vida de Alejandro:

Hallándose enfermo Alexandro Magno, su Medico Filipo le presenta en una copa un remedio que Parminion aseguraba ser veneno en una carta que con antelación entregó a Alexandro; pero este sin embargo, apoyándose sobre el codo en el lecho donde estaba, tomó con la mano izquierda la carta, y

²⁰⁸ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1790. *Distribución...1790*, Madrid, 1790.

²⁰⁹ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

²¹⁰ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1781. *Distribución...1781*, Madrid, 1781.

²¹¹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

²¹² 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. 6.²¹³;

el valor de Escipión después de la batalla de Cannas:

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 Señorio 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...²¹⁴;

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...²¹⁵;

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 Scipion²¹⁶.

	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

²¹³ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*, Madrid, 1799.

²¹⁴ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802.

²¹⁵ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802.

²¹⁶ 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 nº 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*²¹⁷, un cuadro pintado en París entre 1804 y 1807 por Juan Antonio de Ribera²¹⁸ 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 diestro²¹⁹.

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 ideales²²⁰- 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

²¹⁷ Museo del Prado, Madrid.

²¹⁸ Ribera había ido a París en 1802, pensionado por el gobierno.

²¹⁹ MADRAZO, F. de, "Bellas Artes. Galería de Ingenios contemporáneos. Don Juan Antonio Ribera", *El Artista*, III, 1836, p. 25.

²²⁰ 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*²²¹ 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

²²¹ *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 1248²²²;

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 Sevilla²²³;

San 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 culpas²²⁴.

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 ciudad²²⁵;

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella ciudad, animándole a su conquistas²²⁶.

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

²²² *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

²²³ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase, Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

²²⁴ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase, Concurso de 1805. *Distribución...1805*. Madrid, 1805.

²²⁵ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase, Concurso de 1760. *Distribución...1760*. Madrid, 1760.

²²⁶ 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 Ejército²²⁷;

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 ciudad²²⁸.

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 Díaz de Vivar²²⁹.

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 Ibarra²³⁰.

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 Dios²³¹.

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

²²⁷ 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.

²²⁸ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*. Madrid, 1778.

²²⁹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*. Madrid, 1769.

²³⁰ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*. Madrid, 1799.

²³¹ 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 Corte²³².

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 Templo²³³.

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 España²³⁴.

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 muebles²³⁵.

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

²³² Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

²³³ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

²³⁴ 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.

²³⁵ 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 857²³⁶.

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 victoria²³⁷.

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 refriega²³⁸.

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 benignamente²³⁹.

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 haberte sacramentado Don Juan Arzobispo de Toledo²⁴⁰.

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 Burgos²⁴¹.

Alfonso X, de quien se mostrará su participación en la política internacional y su liberalidad:

²³⁶ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756. Madrid, 1756.

²³⁷ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756. Madrid, 1756.

²³⁸ 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.

²³⁹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1778. *Distribución...*1778. Madrid, 1778.

²⁴⁰ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...*1793. Madrid, 1793.

²⁴¹ 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 suma²⁴².

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 Henrique²⁴³.

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 admitirla²⁴⁴.

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 caveza del Rey un vapor que se eleva como nube y en medio de él una abeja²⁴⁵.

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 Gótica²⁴⁶.

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 Pampliega²⁴⁷.

Recesvinto en dos, ambas sobre la milagrosa salida y vuelta al sepulcro en su presencia y la de toda su corte de Santa Leocadia:

²⁴² 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

²⁴³ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

²⁴⁴ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

²⁴⁵ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

²⁴⁶ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

²⁴⁷ 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 660²⁴⁸;

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 Rey²⁴⁹.

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 578²⁵⁰.

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 624²⁵¹.

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 Roma²⁵².

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 Pampliega²⁵³.

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:

²⁴⁸ *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

²⁴⁹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

²⁵⁰ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

²⁵¹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*, Madrid, 1756.

²⁵² Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

²⁵³ 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 Esposo²⁵⁴.

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 Granada²⁵⁵.

Los Reyes Católicos, que entran triunfantes en Granada, después de aquella gloriosa conquista²⁵⁶.

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...²⁵⁷.

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 Ataúlfo 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 Evangelista y San Felipe Apostol, y le exhortan a la Batalla, que ganó el día siguiente contra Eugenio y Arbogaste. Año 394²⁵⁸;

su obediencia a la iglesia:

²⁵⁴ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1769. *Distribución...1769*, Madrid, 1769.

²⁵⁵ 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.

²⁵⁶ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

²⁵⁷ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...1793*, Madrid, 1793.

²⁵⁸ 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 390²⁵⁹.

y sus éxitos militares:

Un Sárмата representando su Nación, rendidas las armas pide la paz al joven Español Teodosio, General entonces de los romanos²⁶⁰.

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 Victoria²⁶¹.

	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
Tradición 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.

²⁵⁹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

²⁶⁰ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*. Madrid, 1757.

²⁶¹ 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 394²⁶².

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 1248²⁶³;

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando y le exorta a la conquista de aquella ciudad²⁶⁴;

San Isidoro Arzobispo de Sevilla se aparece a San Fernando, ocupado con sus tropas en el cerco de aquella Ciudad, animándole a su conquista²⁶⁵.

²⁶² Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución...*1754, Madrid, 1755.

²⁶³ *Distribución...*1757, Madrid, 1757.

²⁶⁴ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...*1760. Madrid, 1760.

²⁶⁵ 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 victoria²⁶⁶;

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 Templo²⁶⁷.

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, se 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 victoria²⁶⁸.

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 Roma²⁶⁹.

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 Corte²⁷⁰.

²⁶⁶ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...*1766, Madrid, 1766.

²⁶⁷ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...*1793, Madrid, 1793.

²⁶⁸ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756, Madrid, 1756.

²⁶⁹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...*1760, Madrid, 1760.

²⁷⁰ 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 Dios²⁷¹;

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 Ibarra²⁷².

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 Toledo²⁷³.

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 Sevilla²⁷⁴;

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 sega al cuello, y la cruz delante como reo pecador, pide a Dios perdón de sus culpas²⁷⁵.

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 Corte²⁷⁶.

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 Sevilla²⁷⁷;

²⁷¹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1769. *Distribución...*1769. Madrid, 1769.

²⁷² Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1799. *Distribución...*1799. Madrid, 1799.

²⁷³ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1793. *Distribución...*1793. Madrid, 1793.

²⁷⁴ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...*1757. Madrid, 1757.

²⁷⁵ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...*1805. Madrid, 1805.

²⁷⁶ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...*1772. Madrid, 1772.

²⁷⁷ 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 578²⁷⁸;

San Hermenegildo, Rey de España, es degollado en la cárcel en odio de la religión católica de orden de su padre Leovigildo²⁷⁹.

El mismo carácter ejemplificador tiene la vida de santos españoles.

Santa Leocadia:

Llevada Santa Leocadia ante Daciano, la manda azotar²⁸⁰.

Los santos Justo y Pastor:

El martirio de los santos niños Justo y Pastor en Alcalá a vista del Tirano, acompañado de su Corte²⁸¹.

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 degollaron²⁸².

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 Ordonio 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 857²⁸³;

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 390²⁸⁴.

²⁷⁸ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...*1754, Madrid, 1755.

²⁷⁹ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...*1757, Madrid, 1757.

²⁸⁰ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1763. *Distribución...* 1763, Madrid, 1763.

²⁸¹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...*1766, Madrid, 1766.

²⁸² Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1793. *Distribución...*1793, Madrid, 1793.

²⁸³ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756, Madrid, 1756.

²⁸⁴ 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 vida²⁸⁵;

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 660²⁸⁶.

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 abeja²⁸⁷;

La Virgen Santísima asistida de los Angeles aparece a San Ildefonso en su iglesia de Toledo y le pone la casulla²⁸⁸;

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 Rey²⁸⁹.

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 Río los Idolatras²⁹⁰;

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 808²⁹¹.

²⁸⁵ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

²⁸⁶ *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

²⁸⁷ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...1757*, Madrid, 1757.

²⁸⁸ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

²⁸⁹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1790. *Distribución...1790*, Madrid, 1790.

²⁹⁰ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1763. *Distribución... 1763*, Madrid, 1763.

²⁹¹ 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 romanas²⁹²:

Scipión acompañado de dos soldados admirado a vista de la hoguera en que se abrasaron los Numantinos²⁹³:

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 alto²⁹⁴:

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. 6.²⁹⁵:

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 vida²⁹⁶.

La participación de “españoles” en las guerras de Roma:

Un Sámata representando su Nación, rendidas las armas pide la paz al joven Español Teodosio, General entonces de los romanos²⁹⁷:

²⁹² 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).

²⁹³ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...1754*, Madrid, 1755.

²⁹⁴ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1760. *Distribución...1760*, Madrid, 1760.

²⁹⁵ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1799. *Distribución...1799*, Madrid, 1799.

²⁹⁶ 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.

²⁹⁷ 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, sequeza del partido contrario, al ir a despojarle se conocen mutuamente²⁹⁸;

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 394²⁹⁹.

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 Gótica³⁰⁰;

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 624³⁰¹.

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 Inchando, Beltrán Claquín ayudando a Don Henrique³⁰²;

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 príncipe³⁰³;

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 refriega³⁰⁴; 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 Navarros³⁰⁵;

²⁹⁸ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1754. *Distribución...*1754, Madrid, 1755.

²⁹⁹ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1757. *Distribución...*1757, Madrid, 1757.

³⁰⁰ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1754. *Distribución...*1754, Madrid, 1755.

³⁰¹ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756, Madrid, 1756.

³⁰² Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756, Madrid, 1756.

³⁰³ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1772. *Distribución...*1772, Madrid, 1772.

³⁰⁴ 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.

³⁰⁵ 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 victoria³⁰⁶;

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 cuchillo³⁰⁷;

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 1248³⁰⁸;

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 Sevilla³⁰⁹;

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 Corte³¹⁰;

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 victoria³¹¹;

La toma de Setubal por el Rey don Fruela, y entrega de ella por el Alcayde de la fortaleza permitiéndole sacar los bienes muebles³¹²;

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 ciudad³¹³;

³⁰⁶ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756. Madrid, 1756.

³⁰⁷ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...*1756. Madrid, 1756.

³⁰⁸ *Distribución...*1757, Madrid, 1757.

³⁰⁹ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1757. *Distribución...*1757. Madrid, 1757.

³¹⁰ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1760. *Distribución...*1760. Madrid, 1760.

³¹¹ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1766. *Distribución...*1766. Madrid, 1766.

³¹² Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1769. *Distribución...*1769. Madrid, 1769.

³¹³ 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 conquista³¹⁴;

Los Reyes Católicos, que entran triunfantes en Granada, después de aquella gloriosa conquista³¹⁵;

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 VII³¹⁶.

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 Pescara³¹⁷.

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 Castillo³¹⁸.

Este tema, por partida doble, se repitió en el ejercicio de escultura de ese mismo año³¹⁹.

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

³¹⁴ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

³¹⁵ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1784. *Distribución...1784*, Madrid, 1784.

³¹⁶ Ejercicio de pensado, escultura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1802. *Distribución...1802*, Madrid, 1802.

³¹⁷ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*, Madrid, 1766.

³¹⁸ 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.

³¹⁹ 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 Suintila³²⁰, 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, quando fixó la Cruz³²¹;

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 Victoria³²².

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 Pescara³²³;

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 VI³²⁴.

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 Granada³²⁵.

³²⁰ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1756. *Distribución...1756*. Madrid, 1756.

³²¹ Ejercicio de repente, escultura, para medalla de primera clase. Concurso de 1753. *Relación de la Distribución de los premios...1753*, Madrid, 1753.

³²² Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1805. *Distribución...1805*, Madrid, 1805.

³²³ Ejercicio de repente, pintura, para medalla de primera clase. Concurso de 1766. *Distribución...1766*. Madrid, 1766.

³²⁴ Ejercicio de pensado, pintura, para medalla de segunda clase. Concurso de 1778. *Distribución...1778*, Madrid, 1778.

³²⁵ 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 la exposiciones organizadas por la propia Academia; de hecho, como recuerda Lafuente Ferrari.:

Exposición y Academia nacen, pues, al mismo tiempo y en estrecha relación³²⁶.

En el caso español, sin embargo, se produce un cierto desfase, ya que la primera exposición, en sentido estricto, no aparece hasta 1793³²⁷, 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 concursos³²⁸, 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 días³²⁹.

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”³³⁰. 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.

³²⁶ LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1987, tomo II, p. 479.

³²⁷ 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.

³²⁸ En algunas ocasiones junto a éstas se expusieron otras ajenas al concurso.

³²⁹ 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.

³³⁰ *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”³³¹, 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 Lancaster, 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 havia destinado a los más hábiles profesores de las tres Nobles Artes³³².

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 conocidos³³³.

³³¹ 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 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.

³³² *Gaceta de Madrid*, del martes 25 de diciembre de 1753.

³³³ 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 prenaionales 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.

1. 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”¹. 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.

¹ 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 éste², 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 XVIII³.

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 francés⁴.

² Al margen de lo que haya ocurrido en la realidad histórica de las naciones europeas.

³ MACCHIA, C., "Origini europee del romanticismo" en VV. AA., *Storia de la letteratura italiana*, vol. VII, Milán, 1969, p. 418.

⁴ 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 KAMENKA, 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 tema⁵- 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 recientes⁶, 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 Herder⁷, 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.

⁵ 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.

⁶ Véase sino DUMONT, L., "Le peuple et la nation chez Herder et Fichte", *Essais sur l'individualisme*, París, 1983.

⁷ 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: *Tratado 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 vida⁸.

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 nación⁹;

⁸ 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 Elighement to Nationalism*. Oxford, 1965.

⁹ 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 cumplir¹⁰.

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 factores¹¹.

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

¹⁰ RECALDE, J.R., *La construcción de las naciones*, Madrid, 1982, p. 235.

¹¹ 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 signo¹².

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 Kedourie¹³, 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 misma¹⁴.

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...¹⁵.

¹² Para las relaciones entre nacionalismo y democracia, SCHWARZMANTEL, J., "Nacionalismo y democracia", art. cit.

¹³ KEDOURIE, E., *Nacionalismo*, Madrid, 1980.

¹⁴ MILL, J.S., *Consideraciones sobre el gobierno representativo*, Madrid, 1965, p. 328.

¹⁵ 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 política¹⁶. 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 francesa¹⁷.

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.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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 nacional¹⁸.

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 nacionalidad¹⁹.

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

¹⁸ Véase sino su *Proyecto de Constitución para Corcega*.

¹⁹ 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 sí²⁰.

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 civilización²¹.

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.

²⁰ 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.

²¹ 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 Fichte²² 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, propiamente dicha²³.

Es al Estado al que los nacionalistas, otra vez palabras de Fichte,:

deberíamos dirigir esperanzados nuestras miradas²⁴.

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"²⁵.

²² 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 RENAULT, A., "Lógicas de la nación" en DELANNOI, G., y TAGUIEFF, P. A. (Compiladores), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona, 1993, especialmente pp. 52 y ss.

²³ FICHTE, J.G., *Discursos a la nación alemana*, Buenos Aires, 1964, p. 35-43.

²⁴ *Ibidem*, p. 58.

²⁵ 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 Zaragoza²⁶.

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 antagónicos²⁷ 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 métodos²⁸, en construir una nación cultural. Y no hayan reparado, sobre todo, en lo que de arma política “nacionalista”, como ya se apuntó

²⁶ 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.

²⁷ Anthony Smith habla de tres (Véase SMITH, A., “Tres conceptos de nación”, *Revista de Occidente*, 161, 1994, pp. 7-22).

²⁸ 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 oriental²⁹.

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

²⁹ 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"³⁰. En el campo de la historia el

³⁰ 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 autentica 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 cricones, que se desempolvan sin demasiado rigor crítico y que terminan siendo consideradas las auténticas historias nacionales³¹. 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 posible³².

³¹ 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.

³² 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 decimonónicos³³, 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 stirpe. 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,

³³ 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 abstracta³⁴.

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. Influido 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.

³⁴ *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 historia³⁵, 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 social³⁶- 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 Régimen³⁷ 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 políticas³⁸, 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

³⁵ 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.

³⁶ 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.

³⁷ El primero de los "episodios", y no deja de ser significativo el título, está dedicado a Trafalgar.

³⁸ 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 nación³⁹ -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 historia⁴⁰.

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 pueblos⁴¹.

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,

³⁹ 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.

⁴⁰ 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.

⁴¹ *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"⁴².

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 -Jover⁴³, Cirujano⁴⁴, Moreno Alonso⁴⁵, 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.

⁴² 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-.

⁴³ JOVER ZAMORA, J.M., "Caracteres del nacionalismo español. 1854-1874" en VV.AA., *Posibilidades y límites de una historiografía nacional*, Madrid, 1983.

⁴⁴ CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985.

⁴⁵ 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 histórica⁴⁶.

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 historia⁴⁷;

¿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 vivimos⁴⁸.

Huelga cualquier tipo de comentario, difícilmente se puede ser más explícito.

⁴⁶ 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".

⁴⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 1858, nº 16, p. 12.

⁴⁸ 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 temas¹. 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 religiosa² 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 destino³.

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 historia⁴.

¹ 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).

² 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.

³ ALFONSO, L., "La pintura contemporánea", *Revista de España*, XXIX, 1872, p. 172.

⁴ 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 histórico⁵: 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 español⁶; 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"⁷. 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 nunca⁸.

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 XIX⁹. 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;

⁵ 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).

⁶ 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.

⁷ TUBINO, F.M., *El Arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 6.

⁸ Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 18 de mayo de 1890.

⁹ 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 encontrarnos casos como el de Chardin a quien, a pesar de haber llegado a ser tesorero 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.¹⁰;

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 relativo¹¹.

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 megollón. 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 Bossuet¹².

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?¹³.

Mientras que Gamelo, aun en fechas más tardías, no tendrá ningún empacho en afirmar, a propósito de la Nacional de 1887,:

¹⁰ MADRAZO, P. de, "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, p. 402.

¹¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 554.

¹² 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.

¹³ 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 genio¹⁴.

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 antemano¹⁵.

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 arte¹⁶.

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 pertenecen¹⁷;

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 exposición¹⁸.

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

¹⁴ GARNELLO, J.R., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887", *Revista de España*, 116, 1887, pp. 602-603.

¹⁵ MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

¹⁶ "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 23 de 1860.

¹⁷ CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición General de Bellas Artes", *La España*, 30 de octubre de 1858.

¹⁸ 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 consumo¹⁹;

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 cree²⁰;

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 artística²¹...

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 campo²²;

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 apogeo²³;

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 tiempo²⁴;

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 Fernánflor, 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

¹⁹ "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

²⁰ MURGUÍA, M., "Exposición de Bellas Artes", *Las Novedades*, 10 de noviembre de 1860.

²¹ CAÑETE, M., "Doña María de Molina: Cuadro del Sr. Gisbert", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 22, 1863, p. 12.

²² MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 354.

²³ ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 17 de junio de 1884.

²⁴ "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 piedad²⁵.

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 característico²⁶.

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 historia²⁷, 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 géneros²⁸. 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 dudemos²⁹.

²⁵ FERNÁNDEZ FLÓREZ, J. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 363.

²⁶ BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 406.

²⁷ "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).

²⁸ 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.

²⁹ "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 concepciones³⁰.

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 religiosa³¹. 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 historia³², 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.

³⁰ "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.

³¹ 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).

³² 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 1862³³, porque se reserve un número de medallas para las obras de pintura de historia superior al de otros géneros³⁴; 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 historia³⁵. 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 paisaje³⁶.

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 músicos³⁷. Posteriormente, los

³³ R.D. de 4 de julio de 1860, art. 13. Rigió para ambas el mismo reglamento

³⁴ 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.

³⁵ 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).

³⁶ 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.

³⁷ "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 mérito³⁸ 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 Mitología³⁹, 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)⁴⁰.

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)⁴¹, Casado del Alisal (1874-1881)⁴², 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.

³⁸ 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).

³⁹ 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.

⁴⁰ Sobre la Academia española en Roma, véanse BRU ROMO, N., *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.

⁴¹ No llegó a tomar posesión ya que falleció ese mismo año

1892) y Vera (1892-1898)⁴³, 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 Estado⁴⁴, 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 corazón⁴⁵.

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 naciones⁴⁶.

Galofre, también en 1858,:

No: el arte no son los retratos, no son ideas vulgares sino asuntos históricos y místicos⁴⁷.

⁴² 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.

⁴³ 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.

⁴⁴ Véase, COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid 1890*, Madrid, 1890.

⁴⁵ "Exposición de Bellas Artes de 1856", *El Occidente*, 5 de julio de 1856.

⁴⁶ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, 17, 1858, p. 5.

⁴⁷ 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 presente y échense de menos lienzos y esculturas que reproduzcan los hechos en que nuestros antepasados tanta gloria alcanzaron y tan portentosas empresas realizaron⁴⁸.

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 XIX⁴⁹.

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 desconocer⁵⁰.

Cruzada Villamil, 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 categoría⁵¹.

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 costumbres⁵².

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 Exposición⁵³.

⁴⁸ "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, p. 60.

⁴⁹ "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 19 de octubre de 1862.

⁵⁰ TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 146.

⁵¹ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 29.

⁵² ALFONSO, L., "La pintura contemporánea", art. cit., p. 182.

⁵³ 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 dimensiones⁵⁴.

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 premio⁵⁵.

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 espíritu⁵⁶.

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 santos⁵⁷.

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 Fernanflor, 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 artistas⁵⁸.

⁵⁴ EMEYBE, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Pueblo Español*, 28 de enero de 1878.

⁵⁵ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, o. cit., p. 51.

⁵⁶ GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 3 de noviembre de 1862.

⁵⁷ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 363.

⁵⁸ FERNÁNDEZ FLÁREZ, 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 siglo⁵⁹.

	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

⁵⁹ 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 completa⁶⁰.

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”⁶¹, 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

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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 historia⁶².

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 Velázquez⁶³.

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

⁶² CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición General de Bellas Artes de 1858". *La España*, 30 octubre 1858.

⁶³ 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 ellos⁶⁴.

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 historia⁶⁵, es un ejemplo ilustrativo), limitará la existencia de un mercado privado de arte, que aparecerá siempre como algo raquítico 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 importancia⁶⁶.

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 estado⁶⁷.

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ COMÁS BLANCO, A., "Los cuadros de historia en la Exposición Universal de París", *El Correo*, 7 de agosto de 1889.

⁶⁷ 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 Academia⁶⁸;

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 pudieran⁶⁹;

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 exhibe⁷⁰;

Nuestra aristocracia tradicional y contemporánea tiene una fisonomía común, casera, iguales gustos, tendencias y aficiones que la distinguen de todas las aristocracias posibles. Visítad 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 inimitables del artista⁷¹;

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?⁷²;

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 tiempos⁷³;

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

⁶⁸ Se refiere a la Exposición de la Academia de 1835. CAMPO ALANGE, conde de, "A la Aristocracia española", *El Artista*, I, 1835, p. 26.

⁶⁹ CAÑETE, M., "Crítica artística. Exposición pública del Liceo", *Revista de Europa*, I, 1846, p. 364.

⁷⁰ 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.

⁷¹ S.U., "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 16 de noviembre de 1862.

⁷² "Exposición del año 1862", *La Iberia*, 16 de octubre de 1862.

⁷³ 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 alcanzan⁷⁴.

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 cuadritos 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 mismos⁷⁵.

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 natural⁷⁶.

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.⁷⁷

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 trabajo⁷⁸.

⁷⁴ CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 9 de abril de 1890.

⁷⁵ DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1866", *La Esperanza*, 13 de marzo de 1867.

⁷⁶ CAÑETE, M., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 13 de diciembre de 1871.

⁷⁷ 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.

⁷⁸ GAYA NUNO, 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 lienzos⁷⁹.

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 secundariamente⁸⁰.

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 historial⁸¹.

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 Madrazo, 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 retratos⁸².

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:

⁷⁹ LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, p. 478.

⁸⁰ "Exposición de 1836", *Semanario Pintoresco Español*, 1836, p. 225.

⁸¹ "Bell. Artes. Exposición de la Academia de San Fernando", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 339.

⁸² 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 naturaleza⁸³.

Más explícitos todavía se muestran otros críticos como Velista, 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 extraños⁸⁴.

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 mismos⁸⁵.

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

⁸³ AMADOR DE LOS RÍOS, J., “Exposición general de Bellas Artes”, *La América. Crónica hispano-americana*, 16, 1858, p. 12.

⁸⁴ VELISLA, “Revista de la Exposición de Bellas Artes. 1862”, *Las Novedades*, 28 de octubre de 1862.

⁸⁵ 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, críticos⁸⁶ y académicos⁸⁷, de lo que Gutiérrez Burón llama “un claro sentimiento en favor de la protección de las artes”⁸⁸ - y dentro de las artes, como ya se ha visto, la pintura de historia⁸⁹-, 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 Nacionales⁹⁰,... 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 Roma⁹¹.

⁸⁶ “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”.

⁸⁷ “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).

⁸⁸ GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, o. cit., p. 205.

⁸⁹ 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).

⁹⁰ 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.

⁹¹ 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 pueblo⁹², 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 identidad⁹³.

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

⁹² 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.

⁹³ HALL, J., "Nacionalismos: clasificación y explicación", *Debats*, 46, 1993, p. 92.

momento”⁹⁴, 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 práctica⁹⁵. 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 Gobierno⁹⁶.

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:

⁹⁴ GAYA NUNO, J.M., “Objetividad sobre la pintura de historia”, o. cit., p. 16.

⁹⁵ 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.

⁹⁶ 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 pueblos⁹⁷;

La Pintura, así como la Poesía y la Literatura, de nada sirven siempre que no tienden a despertar en nuestra alma sublimes y benéficos sentimientos⁹⁸.

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 imitación⁹⁹;

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 maestras¹⁰⁰;

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 oficio¹⁰¹;

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 mismo¹⁰²;

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 administrados¹⁰³;

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

⁹⁷ MADRAZO, P. de, "Exposición de pinturas en 1842", *Revista de Madrid*, 3, 1842, p. 395 y 399.

⁹⁸ *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.

⁹⁹ GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851, p. 39.

¹⁰⁰ *Las Bellas Artes*, Valencia, 13, 1858, p. 125.

¹⁰¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", art. cit., p. 12.

¹⁰² PI Y MARGALL, F., "Exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 19, 1860, p. 4.

¹⁰³ 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 pedantes¹⁰⁴,....

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 1819¹⁰⁵.

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.

Esta 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 virtud¹⁰⁶;

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

¹⁰⁴ STOR, A., "Exposición de Bellas Artes", *Pro Patria*, II, 1895, p. 371.

¹⁰⁵ 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).

¹⁰⁶ 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”¹⁰⁷.

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 escarmiento¹⁰⁸.

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 censura¹⁰⁹;

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 libros¹¹⁰;

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 desconocer¹¹¹;

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 enseñanza¹¹².

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 satisfacción¹¹³.

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

¹⁰⁷ “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.

¹⁰⁸ GARCÍA, J., “Cuentos de la Villa. La Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

¹⁰⁹ DIOS DE LA RADA Y DELGADO, J. de, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Museo Universal*, 1867, p. 50.

¹¹⁰ GARCÍA, J., “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente”, *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

¹¹¹ TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, art. cit., p. 146.

¹¹² “La Exposición de Bellas Artes”, *El Popular*, 23 de mayo de 1887.

¹¹³ 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*, 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 necesaria¹¹⁴.

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 representa¹¹⁵) 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"¹¹⁶. 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 alguno¹¹⁷.

¹¹⁴ SENTENACH, N., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 331.

¹¹⁵ "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).

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ 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 reproducir¹¹⁸.

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 entera¹¹⁹.

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 historia¹²⁰. 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 Casanova¹²¹:

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 histórica¹²².

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:

¹¹⁸ CANETE, L. “La Exposición de Bellas Artes de 1871”, *La Ilustración Española y Americana*, I. 1872, p. 22.

¹¹⁹ ALCÁNTARA, F., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890”, art. cit., p. 454.

¹²⁰ 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).

¹²¹ Actualmente en la Universidad de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

¹²² 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 erudito¹²³;

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 borgoñetas 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 Cutanda¹²⁴.

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 religiosa¹²⁵.

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

¹²³ MADRAZO, P. de, "Pintura", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 138.

¹²⁴ BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, o. cit., pp. 43-44.

¹²⁵ MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", art. cit., p. 335.

respeto a la 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 tiene¹²⁶.

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*¹²⁷. 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?¹²⁸

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 crítico¹²⁹, referidas es este caso al cuadro *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Víctor Manzano¹³⁰), 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.

¹²⁶ DOMENECH, J.M., “La Exposición de Bellas Artes”, *La Esperanza*, 29 de diciembre de 1864.

¹²⁷ Actualmente en la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas.

¹²⁸ 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.

¹²⁹ PALET Y VILLABA, J., “Bellas Artes. Exposición de 1860”, *La Iberia*, 16 de octubre de 1860

¹³⁰ 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 allí, 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.

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 Diputados¹³¹.

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.

¹³¹ 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”¹³², 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 humanidad¹³³.

O como escribe Cruzada Villamil:

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 pueblo¹³⁴.

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 perjudiciales¹³⁵.

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 españoles¹³⁶.

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

¹³² ALCÁNTARA, F., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890”, art. cit., p. 454.

¹³³ TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, art. cit., p. 146.

¹³⁴ CRUZADA VILLAAMIL, G., “Exposición de Bellas Artes de 1867”, *El Arte en España*, VII, 1867, p. 18.

¹³⁵ GALOFRE, J., *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851, p. 90.

¹³⁶ 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 edificante¹³⁷;

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 Pulido¹³⁸.

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 escarnecido¹³⁹.

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*¹⁴⁰ que “no hay ni puede haber asunto digno para impresionar al público”¹⁴¹, 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

¹³⁷ Como se verá en su momento, representaba una matanza de frailes.

¹³⁸ ROBERTO, “Bellas Artes. Cartas a un amigo”, *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

¹³⁹ TUBINO, F.M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, art. cit., p. 146.

¹⁴⁰ Cuadro de Serafín Martínez Rincón expuesto en la Nacional de 1881, actualmente en el Ayuntamiento de Málaga.

¹⁴¹ 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 transcendente en la historia¹⁴²

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 meditarase 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 obra¹⁴³.

¹⁴² ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 4 de mayo de 1890.

¹⁴³ 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 artista¹⁴⁴. 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 pararé¹⁴⁵.

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 españoles¹⁴⁶.

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:

¹⁴⁴ “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).

¹⁴⁵ 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.

¹⁴⁶ 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 entienden¹⁴⁷.

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 aquélla.

Capítulo aparte hay que dedicar al desarrollo de las Exposiciones Nacionales, concebidas en parte como mero escaparate de la gran pintura de historia¹⁴⁸. 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”¹⁴⁹, tendrá cumplida respuesta en la celebración de las Exposiciones Nacionales¹⁵⁰. Su existencia

¹⁴⁷ Citado por Pardo Canalís (PARDO CANALÍS, F., “Don Ángel María de Barcia”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, p. 271).

¹⁴⁸ “¿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).

¹⁴⁹ 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*, o. cit., p. 106.

¹⁵⁰ 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 ridiculicen¹⁵¹.

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? Escudrinad 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.

¹⁵¹ 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 historia¹⁵². 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"¹⁵³. 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 opiniones¹⁵⁴ y, casi, en un profeta social. Como escribe Sentenach, a propósito de Gisbert,:

¹⁵² 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.

¹⁵³ 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.

¹⁵⁴ 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 reformas¹⁵⁵.

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 Estado¹⁵⁶. 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 españoles¹⁵⁷.

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).

¹⁵⁵ SENTENACH, N., "La pintura española en el siglo XIX", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 223.

¹⁵⁶ 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.

¹⁵⁷ 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 historia¹⁵⁸.

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 transcendente, 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

¹⁵⁸ 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"¹⁵⁹.

La pintura de historia, protegida y sancionada por el Estado¹⁶⁰, 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 dichas¹⁶¹ 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.

¹⁵⁹ 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).

¹⁶⁰ 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-.

¹⁶¹ 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 Castro¹⁶², 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”¹⁶³. 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 Africa¹⁶⁴.

¹⁶² 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.

¹⁶³ *Catálogo de las Pinturas de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, 1980, p. 20.

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, 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 Carlos¹⁶⁵, 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 copias¹⁶⁶.

¹⁶⁵ “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).

¹⁶⁶ “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 especie¹⁶⁷.

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 nacional¹⁶⁸. 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 español¹⁶⁹. 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

¹⁶⁷ "Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838", *Semanario Pintoresco Español*, 135, 1838, p. 753.

¹⁶⁸ 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.

¹⁶⁹ "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 historicista¹⁷⁰, 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 esfuerzos¹⁷¹. 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 historia¹⁷². 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,

¹⁷⁰ 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.

¹⁷¹ 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;...

¹⁷² 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.¹⁷³, 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

¹⁷³ 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*¹⁷⁴.

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 Gisbert¹⁷⁵; 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 corriente¹⁷⁶.

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

¹⁷⁴ 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.

¹⁷⁵ 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 armarla, 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).

¹⁷⁶ 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 Fontanals¹⁷⁷, cuyo descubrimiento de los *primitivos italianos*¹⁷⁸ 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 Cataluña¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Era hermano mayor del gran erudito catalán, y catalanista, Manuel, sobre cuyas ideas estéticas ejerció una gran influencia.

¹⁷⁸ Es, posiblemente, el primero en ocuparse de la figura de Giotto en España, en un artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español* en 1847.

¹⁷⁹ 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 genial¹⁸⁰, 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 racionalista¹⁸¹.

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).

¹⁸⁰ 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).

¹⁸¹ 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 si 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 insondables¹⁸².

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 Madrazo¹⁸³, 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 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 ciudadanos¹⁸⁴.

Se da así una especie pseudo-davidismo, que, falto de 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

¹⁸² BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, o. cit., p. 21.

¹⁸³ 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 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.

¹⁸⁴ 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 pintor¹⁸⁵. Pero es obvio que la pintura de David era, y, sobre todo, quería ser, algo más que pintura¹⁸⁶.

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 Barcelona¹⁸⁷, una de sus primeras visitas artísticas, frustradas por la enfermedad del viejo pintor, es a Overveek, 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 formal¹⁸⁸.

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 otros¹⁸⁹. Uno de los motivos de su escasa implantación en el resto de

¹⁸⁵ CARDERERA, V., "Literatura. Galería de ingenios contemporáneos. D. José de Madrazo", *El Artista*, II, 1835, p. 307.

¹⁸⁶ 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).

¹⁸⁷ 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.

¹⁸⁸ 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.

¹⁸⁹ 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 -prerrenacentista- 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 cartas¹⁹⁰, y, sobre todo, uno de sus cuadros de la época romana, *Las Santas Mujeres en el sepulcro de Jesús*¹⁹¹, 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 nazarenos¹⁹², 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 desviarse¹⁹³.

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*.

¹⁹⁰ Sobre este punto, véase GONZÁLEZ LÓPEZ, C., *Federico de Madrazo y Küntz*, Barcelona, 1981, especialmente pp. 51-52.

¹⁹¹ Actualmente en los Reales Alcázares de Sevilla

¹⁹² 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.

¹⁹³ 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 dedicar¹⁹⁴.

El testamento de Isabel la Católica, expuesto por Rosales en la Nacional de 1864¹⁹⁵, 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*¹⁹⁶, cuyo éxito -medalla de honor en la Exposición Nacional de 1878¹⁹⁷, 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.¹⁹⁸; 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 laudatoria, 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.

¹⁹⁴ Para una aproximación general, y muy somera, al nazarenismo decimonónico 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.

¹⁹⁵ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁹⁶ Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁹⁷ Con doce votos a favor y cinco en contra, R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹⁹⁸ R.O. de 26 de marzo de 1878.

*Americana*¹⁹⁹, *La Hormiga de Oro*²⁰⁰ y *Almanaque de la Ilustración*²⁰¹- 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 eclecticismos. 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 realidad²⁰².

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 eclecticismos 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 eclecticismos 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, hermanados 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 Robbe²⁰³.

Pero será a partir de la década de los sesenta cuando este eclecticismos 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, Couture²⁰⁴, Meissonier, Bonnat, el propio Courbet...²⁰⁵.

La causa última de este triunfo del eclecticismo habría que buscarla en el retraso²⁰⁶, 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 española²⁰⁷.

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 destartado estudio, rodeado sólo de los recipientes 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-²⁰⁸.

²⁰⁴ 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.

²⁰⁵ 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.

²⁰⁶ Retraso que tiene su origen en que el siglo XIX en España no comienza realmente hasta la muerte de Fernando VII.

²⁰⁷ De hecho Allison Peers, uno de los grandes estudiosos del romanticismo español, define a éste como "ecleético" (PEERS, A., *Historia del movimiento romántico en España*, Madrid, 1973, t. II, pp. 77 y ss.).

²⁰⁸ *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 moral²⁰⁹.

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 española²¹⁰. 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 continuidad²¹¹. 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 romanticismo²¹², el número de

²⁰⁹ 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.

²¹⁰ MORENO ALONSO, M., *Historiografía romántica española*, o. cit.

²¹¹ Para un análisis de este fenómeno en la literatura, MENÉNDEZ PIDAL, R., *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, 1945.

²¹² 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 teatrales²¹³, 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 trajes²¹⁴.

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

²¹³ 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.

²¹⁴ 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”²¹⁵; 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, aquella 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 extendido²¹⁶; 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 antemano²¹⁷.

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 Larra²¹⁸.

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

²¹⁵ 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).

²¹⁶ Lo que, por otra parte, afianza la idea de utilizar la pintura de historia como reflejo ideológico de su época.

²¹⁷ MURGUÍA, M., “Exposición General de Bellas Artes”, *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

²¹⁸ 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 Lafuente²¹⁹, 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 historia²²⁰ -se puede rastrear la influencia de su obra, “uno de los libros más leídos durante la segunda mitad del XIX”²²¹, 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

²¹⁹ LAFUENTE, M., *Historia general de España*, 30 tomos, Madrid, 1850-1867.

²²⁰ 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.

²²¹ 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 Independencia²²².

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 obra²²³, 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*²²⁴; y el segundo en *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar*²²⁵.

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 Uría²²⁶; y *Prisión del príncipe don Carlos de Austria* de Oñate Ariño²²⁷.

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 Valldeperas²²⁸, *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave*

²²² 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.

²²³ LAFUENTE, M., *Historia general de España*, o. cit., tomo XI, p. 221.

²²⁴ *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.

²²⁵ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881.

²²⁶ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²²⁷ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

²²⁸ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862.

María en la mezquita de Granada de Alejandro Ferrant y Fischermans²²⁹ y *Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena* de González Bolívar²³⁰.

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 Martínez²³¹; y *El capuchino fray Mauro Tenda exorcizando a Carlos II* de Pérez Rubio²³².

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 Acosta²³³; la fundación de la Orden de Calatrava, *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Esteban y Lozano²³⁴; 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 Rosales²³⁵; un episodio de la vida de Fernando III el Santo, *Alhamar, rey de Granada, rindiendo vasallaje a Fernando III el Santo* de González Bolívar²³⁶; la muerte de Jaime I, *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* de Pinazo Camarlench²³⁷; 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 Rubio²³⁸; la muerte de Pedro I de Castilla, *La muerte de Pedro I de*

²²⁹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

²³⁰ *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

²³¹ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

²³² *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²³³ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.

²³⁴ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).

²³⁵ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

²³⁶ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

²³⁷ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²³⁸ *Ibidem*.

Castilla de Montero y Calvo²³⁹; la prisión de doña Blanca de Navarra, *Prisión de doña Blanca de Navarra* de Ferrer Calatayud²⁴⁰; sucesos anecdóticos de la historia medieval que Lafuente incluye en su historia, *La peña de los enamorados* de Martínez del Rincón²⁴¹; los desvaríos de Juana la Loca, *Doña Juana la Loca* de Pradilla²⁴²; la novelesca vida de Juan de Austria, *Don Juan de Austria (un episodio de su vida)* de Antonio María Jaspe Moscoso²⁴³; el juicio de Antonio Pérez, *Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento* de Borrás y Mompó²⁴⁴; y los sitios de Zaragoza, *Defensa de Zaragoza en 1809* de Mejía y Márquez²⁴⁵.

Prescott, cuyo prestigio en el siglo XIX fue enorme²⁴⁶, 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*²⁴⁷; Lozano, *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos*²⁴⁸; Rosales, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*²⁴⁹; Jover Casanova, *Reposición de Colón*²⁵⁰; Silvio Fernández, *Torquemada*²⁵¹; y Sala Francés, *La expulsión de los judíos de España (año de 1492)*²⁵². 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:

²³⁹ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²⁴⁰ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

²⁴¹ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²⁴² *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.

²⁴³ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²⁴⁴ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²⁴⁵ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

²⁴⁶ 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...

²⁴⁷ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *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 Uría²⁵⁴; 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 Lizcano²⁵⁵.

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 *Volksgeist* -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*²⁵⁶, culminando su obra con la publicación de los dos tomos del *Romancero general*²⁵⁷, 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

²⁵⁶ Publicado en Madrid en la imprenta de D.L. Amarita en 5 volúmenes.

²⁵⁷ 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 *Anales* 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 mundo²⁵⁸.

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 medievales²⁵⁹ 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 Guerra²⁶⁰, *La jura en Santa Gadea* de Martínez del Rincón²⁶¹, *Las hijas del Cid* de Valdivieso y Henarejos²⁶², *La jura en Santa Gadea* de Hiráldez Acosta²⁶³, *La primera hazaña del Cid* de Vicens Cots²⁶⁴, *Las hijas del Cid* de Dióscoro Teófilo de la Puebla²⁶⁵, *Destierro del Cid a Valencia* de Cebrián Mezquita²⁶⁶, *Destierro del Cid: despedida de su familia en el Monasterio de San Pedro de Cardeña* también de Cebrián Mezquita²⁶⁷, *Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre* de Lizcano²⁶⁸, *La jura en Santa Gadea* de Menocal²⁶⁹ y *El Cid presenta a su padre la cabeza del conde Lozano*, de Evaristo Barrio²⁷⁰; como en el romancero: *Urraca y Rodrigo*,

²⁵⁸ VICENTI, A., “Exposición de Bellas Artes”, *El Globo*, 20 de mayo de 1881.

²⁵⁹ 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.

²⁶⁰ Exposición Nacional de 1856. *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

²⁶¹ Exposición Nacional de 1862. *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

²⁶² 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.

²⁶³ 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..

²⁶⁴ 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.

²⁶⁵ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

²⁶⁶ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

²⁶⁷ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

²⁶⁸ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²⁶⁹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

²⁷⁰ *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

*Las almenas de Toro, La jura de Santa Gadea, Quejas de Jimena*²⁷¹, *Cabalgando Diego Laínez, El destierro del Cid, El Cid pide parias al moro, Búscar sobre Valencia*²⁷² 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 Castillo²⁷³, *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada, llamada Ben-Agatín* de Federico González²⁷⁴, *Doña Blanca de Borbón* de Parada y Santín²⁷⁵, *Muerte de don Fadrique, maestro de Santiago* de Mañanós²⁷⁶, *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo²⁷⁷, *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 Herreras²⁷⁸, *Episodio de la crónica del rey don Pedro* de Santa María Pizarro²⁷⁹, *La última despedida de doña Leonor de Guzmán y su hijo don Fadrique* de Amorós y Botella²⁸⁰, *El drama de Montiel* de Anaya y León²⁸¹ 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 Marcoartu²⁸²; 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 Lozano²⁸³, *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete* de Paulino de la Linde²⁸⁴, *Batalla de Guadalete* de Unceta y López²⁸⁵, *Florinda, hija del conde Don Julián* de Reygón²⁸⁶, *El baño de La*

²⁷¹ Pervivió en la tradición oral contemporánea en Andalucía.

²⁷² Pervivió en la tradición oral contemporánea en Castilla, Portugal, Asturias y Cataluña.

²⁷³ *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

²⁷⁴ *Catálogo...* 1864, Madrid, 1864.

²⁷⁵ *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

²⁷⁶ *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

²⁷⁷ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Catálogo...* 1856, Madrid 1856.

²⁸⁴ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.

²⁸⁵ *Ibidem*.

*Cava de Cantero*²⁸⁷, *La profecía del Tajo* de Torrás y Armengol²⁸⁸, *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete* de Blanco y Pérez²⁸⁹ y *La profecía del Tajo* de García Martínez²⁹⁰; y en el romancero con *Seducción de la Cava*, *Visión de don Rodrigo y el reino perdido*²⁹¹ y *Penitencia de don Rodrigo*²⁹².

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 Díaz²⁹³ y *La disputa (romance de Mudarra)* de González Bolívar²⁹⁴; 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 Alisal²⁹⁵ y *Bernardo del Carpio halla muerto a su padre* de Martínez del Rincón²⁹⁶; 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 Alisal²⁹⁷ y *Los Carvajales*, de Martínez Cubells²⁹⁸; presente en el Romancero con *Fernando el Emplazado*²⁹⁹. La muerte del rey

²⁸⁶ *Catálogo...* 1860, Madrid, 1860.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

²⁸⁹ *Catálogo...* 1871, Madrid, 1871.

²⁹⁰ *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

²⁹¹ Ha pervivido hasta nuestro siglo en la tradición oral de Galicia.

²⁹² Ha pervivido hasta nuestro siglo en la tradición oral de Galicia, Portugal, Asturias y Castilla-León.

²⁹³ *Catálogo...* 1856, Madrid, 1856.

²⁹⁴ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

²⁹⁵ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

²⁹⁶ *Catálogo...* 1871, Madrid, 1871.

²⁹⁷ *Catálogo...* 1860, Madrid, 1860.

²⁹⁸ *Catálogo...* 1866, Madrid, 1866.

²⁹⁹ 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 Martínez³⁰⁰; 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 Galofre³⁰¹; 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 Henarejos³⁰², 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).

³⁰⁰ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

³⁰¹ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

³⁰² *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

Puebla Tolín³⁰³, “del romance XLIV del Tesoro de Romanceros”³⁰⁴; y *Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre* de Ángel Lizcano³⁰⁵.

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 Reygón³⁰⁶.

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 Castillo³⁰⁷.

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

³⁰³ *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

³⁰⁶ *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

³⁰⁷ *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 todo los aspectos³⁰⁸.

y aún más tarde, en 1869, Nombela, en un artículo aparecido en *El Nuevo Siglo Ilustrado*³⁰⁹, 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 amplio³¹⁰; el que algunas de estas ediciones estuviesen ilustradas con grabados³¹¹, lo que facilitaba el trabajo de los pintores; el carácter descriptivo de la obra, enormemente prolija en el relato de cualquier suceso histórico,

³⁰⁸ *Semanario Pintoresco Español*, 1841, p. 137.

³⁰⁹ NOMBELA, C.L., "Mariana historiador", *El Nuevo Siglo Ilustrado*, III, 1869, pp. 194-195.

³¹⁰ CIROT, G., *Études sur l'historiographie espagnole*, Burdeos, vol. 2, 1905, p. 262 y ss.

³¹¹ 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 parió³¹².

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*³¹³.

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 esperar³¹⁴, 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*³¹⁵; Fierros Álvarez, *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla*³¹⁶; Vayreda y Vila, *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo*³¹⁷; y Borrás y Mompó, *Doña María de Molina amparando al infante don Juan*³¹⁸.

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*³¹⁹; Jover Casanova, *Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Villejo*³²⁰; Masó, *Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa*³²¹; y, el mismo Masó, *Colón en La Rábida*³²².

³¹² VALBUENA, A. de, "El liberalismo del Padre Mariana", *La España Moderna*, marzo 1889, p. 138.

³¹³ *Ibidem*, p. 139. El subrayado es del autor.

³¹⁴ Entre otros, el ya citado artículo de Valbuena.

³¹⁵ *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

³¹⁶ *Catálogo...* 1866, Madrid, 1867.

³¹⁷ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

³¹⁸ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

³¹⁹ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

³²⁰ *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

³²¹ *Catálogo...* 1876, Madrid, 1876.

³²² *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

Para las vidas de santos el más utilizado es el *Año Cristiano: Santa Casilda de Melida*³²³; *San Hermenegildo, mártir de Sevilla* de Vega y Muñoz³²⁴; *Tentaciones de San Antonio Abad* de Pallarés Allustanté³²⁵; y *Entierro de Santa Leocadia*, de Pla y Gallardo³²⁶. Pero también las *Actas de los Mártires: Entierro de San Lorenzo* de Alejo Vera³²⁷; *Vida de la Santa* del Padre Rivera: *Viático de Santa Teresa*, de Pablo Pardo³²⁸; los *Anales* de Baronio: *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas* de Soler y Llopis³²⁹; y *Vida de santos* de Butler: *La visión del Coloseo. El último mártir (Muerte de San Almaquio)* de Benlliure³³⁰.

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 1866³³¹ y el segundo en la de 1887³³². El *Discurso ante la Academia Española en la recepción de D. Víctor Balaguer*, por Cebrián Mezquita en *Ausias March leyendo sus trovas al principe de Viana*³³³. 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*³³⁴.

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*³³⁵; Serret y Comín, *Prisión de la última reina de Mallorca*³³⁶; Cebrián Mezquita, *Ausias March leyendo sus trovas al principe de Viana*³³⁷; y Crespo y Villanueva, *Martín el Humano y la condesa de Urgell*³³⁸.

³²³ Catálogo...1866, Madrid, 1867.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Catálogo...1884, Madrid, 1884.

³²⁶ Catálogo...1887, Madrid, 1887.

³²⁷ Catálogo...1862, Madrid, 1862.

³²⁸ Catálogo...1876, Madrid, 1876.

³²⁹ Catálogo...1876, Madrid, 1876.

³³⁰ Catálogo...1887, Madrid, 1887.

³³¹ Catálogo...1866, Madrid, 1867.

³³² Catálogo...1887, Madrid, 1887.

³³³ Catálogo...1884, Madrid, 1884.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Catálogo...1876, Madrid, 1876.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Catálogo...1884, Madrid, 1884.

³³⁸ 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 Mejorada³³⁹, y *Muerte del Gran Capitán* de Crespo y Villanueva³⁴⁰.

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 Cubells³⁴¹.

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 Rubio³⁴², *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)* de Jiménez Nicanor³⁴³, y *La entrevista de Bayona* de Villapadierna³⁴⁴.

La *Historia General de España* de Zamora Caballero: *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón* de Muñoz Degrain³⁴⁵, *Isabel de Borbón reprochando a Felipe IV el favor inmerecido que concede al conde duque de Olivares* de José Bru³⁴⁶ y *Muerte de San Pablo, primer ermitaño* del mismo José Bru³⁴⁷.

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 Herrero en *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla*³⁴⁸, y por Alarcón y Córcoles en *Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste*³⁴⁹.

Las obras de Ferrer del Río 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*³⁵⁰, publicado en Madrid

³³⁹ Catálogo...1860, Madrid, 1860.

³⁴⁰ Catálogo...1884, Madrid, 1884.

³⁴¹ Catálogo...1878, Madrid, 1878.

³⁴² Catálogo...1881, Madrid, 1881.

³⁴³ Catálogo...1887, Madrid, 1887.

³⁴⁴ Catálogo...1890, Madrid, 1890.

³⁴⁵ Catálogo...1878, Madrid, 1878.

³⁴⁶ Catálogo...1881, Madrid, 1881.

³⁴⁷ Catálogo...1887, Madrid, 1887.

³⁴⁸ Catálogo...1862, Madrid, 1862.

³⁴⁹ Catálogo...1887, Madrid, 1887.

³⁵⁰ 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*³⁵¹.

De los historiadores de la época clásica hay referencias a: Plutarco, *Vidas Paralelas*, en cuatro cuadros, *Muerte de César* de Villodas³⁵², *Muerte de Cleopatra* de Luna Novicio³⁵³, *Muerte de Sertorio* de Cutanda Toraya³⁵⁴ y *Rea Silvia* de Hidalgo de Caviedes³⁵⁵; Tito Livio, en dos ocasiones, *Muerte de Lucrecia* de Rosales³⁵⁶ y *Rea Silvia* de Hidalgo de Caviedes³⁵⁷; Suetonio, *Vida de los doce Césares*, también en dos ocasiones, *Nerón contemplando el cadáver de su madre Agripina* de Montero y Calvo³⁵⁸ y *Marco Antonio y Cleopatra* de Juan Antonio Salinas³⁵⁹; y, en una sola ocasión, Herodoto, *En las Termópilas* de Zapater Rodríguez³⁶⁰.

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 Novicio³⁶¹ y *Victoribus gloria o Naumaquía en tiempos de Augusto* de Villodas³⁶².

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 Carruja de Miraflores*, *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* de Giner y Vidal³⁶³; 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 Peña³⁶⁴; 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, 1867.

Martínez³⁶⁵; Jefferson, *Historia del descubrimiento de América, Fidelidad de Colón* de Zarraoa³⁶⁶; Pellicer, *Vida de Cervantes, Miguel de Cervantes imaginando el Quijote* de Roca y Delgado³⁶⁷; Robles, *Vida y hazañas del cardenal Cisneros, Cisneros y los Grandes* de Manzano y Mejorada³⁶⁸; Muntaner, *Crónica, La heroína de Peralada* de Caba y Casamitjana³⁶⁹; *Vida de Santa Genoveva, La madre de Santa Genoveva recobrando milagrosamente la vista por intercesión de su hija* de Díaz y Sánchez³⁷⁰; Núñez de Castro, *Corona gótica, Doña Berenguela coronando a su hijo don Fernando* de Roca y Delgado³⁷¹; Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la conquista de la Nueva España, Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés* de Valldeperas³⁷²; Solís, *Conquista de la Nueva España, La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narvaez* de van Halen³⁷³; Alenson, *Anales de Navarra, Doña Blanca y el capital de Buch* de Rosales³⁷⁴; *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 Tudó³⁷⁵; Robertson, *Historia de Carlos V, Carlos V en Yuste* de Jadraque³⁷⁶; Liddelle, *Historia de Roma desde los tiempos más antiguos hasta la constitución del Imperio, Origen de la República romana* de Casto Plasencia³⁷⁷; Gebhardt, *Historia general de España, El príncipe don Carlos de Viana* de Moreno Carbonero³⁷⁸; Palomino, *Biografía de Velázquez, Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)* de Pérez Rubio³⁷⁹; Fernán Tovar, *Crónica de don Juan I de Portugal, Doña Leonor Téllez* de Manuel Ángel³⁸⁰; Cesare Cantú, *Historia Universal*³⁸¹, *Jóvenes*

³⁶⁵ Catálogo...1862, Madrid, 1862.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Catálogo...1858, Madrid, 1858.

³⁶⁸ Catálogo...1864, Madrid, 1864.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Catálogo...1866, Madrid, 1867.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Catálogo...1871, Madrid, 1871.

³⁷⁵ Catálogo...1876, Madrid, 1876.

³⁷⁶ Catálogo...1878, Madrid, 1878.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Catálogo...1881, Madrid, 1881.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Catálogo...1884, Madrid, 1884.

³⁸¹ 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 Hidalgo³⁸²; 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 Herreras³⁸³; Rosew Saint Hilaire, *Historia de España, El saqueo de Roma* de Amérigo y Aparici³⁸⁴, que cita también como fuente la *Historia de Felipe II* de Fornero³⁸⁵; Lope de Ayala, *Crónica, El drama de Montiel* de Anaya y León³⁸⁶; Gándara, *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia, La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II* de Brocos³⁸⁷; Baró, *Historia de España, Don Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión* de Gómez Salvador³⁸⁸; Faria y Sousa, *Historia del Reino de Portugal, Reinar después de morir. Doña Inés de Castro* de Martínez Cubells³⁸⁹; Alfonso X, *Crónica General de España, Las postrimerías de Fernando III el Santo* de Mattoni de la Fuente³⁹⁰; el general Córdova, *Mis memorias íntimas, El motín de palacio* de Gil Montejano³⁹¹; Aureliano Fernández Guerra, *Historia de la Orden de Calatrava, Origen de la Orden de Calatrava* de López de Ayala³⁹²; Florencio Jarner, *Compromiso de Caspe, Última sesión secreta del compromiso de Caspe* de Parladé y de Heredia³⁹³; 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 Castellano³⁹⁴; y *Diario de Colón en su primer viaje, Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* de Garnelo y Alda³⁹⁵.

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”³⁹⁶; Dióscoro de la Puebla en *El compromiso de Caspe, Actas del Compromiso de Caspe*, Archivo de la Corona de Aragón³⁹⁷; 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*³⁹⁸; 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”³⁹⁹; Muñoz Degraín 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*⁴⁰⁰; Vicente Poveda en *La muerte del Príncipe de Viana. Libro de las casas nobles existente en el archivo municipal de Barcelona*⁴⁰¹; 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*⁴⁰².

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 Hispaleta⁴⁰³; *Don Quijote escribiendo a Dulcinea desde Sierra Morena* de Rodríguez de Guzmán⁴⁰⁴; *Don Quijote leyendo libros de caballería* de Manzano y Mejorada⁴⁰⁵; *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*,⁴⁰⁶ los tres de Pérez Rubio⁴⁰⁷; *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques de Egusquiza*⁴⁰⁸; *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Ferrán Bayona⁴⁰⁹; *Sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos* de López y Pascual⁴¹⁰; *Don Quijote en casa de los duques* de Antonio Gisbert⁴¹¹; “*Y vieron un molino de viento que en aquel campo había*” de Muriel y López⁴¹²; *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 Rubio⁴¹³; *Señor Quijada ¿quién ha puesto a vuestra merced de esta suerte?* de Montero y Calvo⁴¹⁴; *Una aventura del Quijote* de Moreno Carbonero⁴¹⁵; *Don Quijote; una escena del retablo de Maese Pedro* de Alarcón Suárez⁴¹⁶; *Casamiento de Quitero y Basilia* de García Hispaleto⁴¹⁷; *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de González Bolívar⁴¹⁸; *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, y *Las vindicaciones de la pastora Marcela* ambos de Pérez Rubio⁴¹⁹; *Don Quijote en casa de los duques* de Recio Gil⁴²⁰; *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras* de García Hispaleto⁴²¹; *Sancho se despide de los duques y de don Quijote para ir a tomar posesión de gobierno de la Ínsula Barataria* de Suárez Espada⁴²²; *Aventura de los cueros de vino* de Barruso y Ciria⁴²³; *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra⁴²⁴; *La aventura de los mercaderes* de Jorge de la Guardia⁴²⁵; *El mensaje de Sancho a su mujer* de Iñaza y Astier⁴²⁶; *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva* de Pérez Rubio⁴²⁷; *El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (Don Quijote)* de Hernández Amores⁴²⁸; *Don Quijote antes de su primera salida* de Miguel Jadraque⁴²⁹; *La aventura de los mercaderes y Escena del Quijote*, ambos de Moreno Carbonero⁴³⁰; y *El encuentro del rucio* de Moreno Carbonero⁴³¹. Pero también, aunque en menor medida, las *Novelas Ejemplares*: *Rinconete y Cortadillo* de Rodríguez de Guzmán⁴³², *Una escena de La tía fingida* de Suárez Llanos⁴³³, *La*

⁴¹³ Catálogo... 1876, Madrid, 1876.

⁴¹⁴ Catálogo... 1878, Madrid, 1878.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Catálogo... 1881, Madrid, 1881.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Catálogo... 1884, Madrid, 1884.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Catálogo... 1887, Madrid, 1887.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ Catálogo... 1892, Madrid, 1892.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Catálogo... 1895, Madrid, 1895.

⁴³² Catálogo... 1858, Madrid, 1858.

⁴³³ Catálogo... 1860, Madrid, 1860.

presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio de Giménez Martín⁴³⁴ y *Rinconete y Cortadillo* de Fernando Tirado⁴³⁵.

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*⁴³⁶ y *Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo* de Sans Cabot, éste basado en los *Sueños*⁴³⁷; como de cronista histórico, *Muerte del Conde de Villamediana*, de Manuel Castellano, inspirado en *Grandes anales de quince días*⁴³⁸.

Autor y obra	Total	1834/	1868/	1875/
		1867	1874	1895
Total (Referido en este caso al total cuadros con fuente explícita)	211	63	6	142
LA FUENTE: <i>Historia General de España</i>	10	10	0	11
PRESCOTT: (1)	3	5	0	3
<i>Romancero</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

⁴³⁴ *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

⁴³⁵ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

⁴³⁶ *Catálogo...* 1876, Madrid, 1876, y *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881, respectivamente.

⁴³⁷ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

⁴³⁸ *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 Morales⁴³⁹; *Poema Oriental de Granada*, *Moraima* de Arroyo

⁴³⁹ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

Fernández⁴⁴⁰; *A buen juez mejor testigo*, cuadro del mismo título de Luis Menéndez Pidal⁴⁴¹; y Granada, *El Bravo Alcaide de Zahara* de Rodríguez Losada⁴⁴².

Las *Leyendas* de Bécquer servirán de argumento a varios pintores: Bory, *Una leyenda de G. A. Bécquer, titulada Maese Pérez el organista*⁴⁴³; Vallcorba Mexía, *Maese Pérez el organista*⁴⁴⁴; y Baquero Rosado, *El Miserere de la Montaña*⁴⁴⁵. Las *Rimas* a uno, *¡Dios mío, que solos se quedan los muertos! (Bécquer)* de Modesto Urgell⁴⁴⁶

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 Huguet⁴⁴⁷, y otro de Ruíz de Salces⁴⁴⁸.

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 cuadro⁴⁴⁹. Los *Episodios Nacionales* son citados expresamente en dos cuadros, *Inés* de Florit y Arizcun⁴⁵⁰ y *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Jiménez Nicanor⁴⁵¹.

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 Torrá y Armengol⁴⁵² y *La profecía del Tajo* de García Martínez⁴⁵³.

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

⁴⁴⁰ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁴⁴¹ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

⁴⁴² *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

⁴⁴³ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

⁴⁴⁶ *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

⁴⁴⁷ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ Por ejemplo Federico Jiménez Nicanor en *Manuela Sancho*, y Álvarez Dument en *Defensa del púlpito en la iglesia de San Agustín*, presentados ambos a la Exposición de 1887.

⁴⁵⁰ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

⁴⁵¹ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁴⁵² *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

⁴⁵³ *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

Cutanda⁴⁵⁴; y *Paisaje del poema El Vértigo de Nuñez de Arce* de Francisco Mas Carrasco⁴⁵⁵.

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 Rodríguez⁴⁵⁶. Después los cuadros sobre obras de Shakespeare se suceden: Nin y Tudó, *El entierro de Ofelia*⁴⁵⁷; Luna Novicio, *Muerte de Cleopatra*, del que, a pesar de que el Catálogo cita las *Vidas Paralelas* de Plutarco⁴⁵⁸, el crítico Ibáñez Abellán opina que se inspira directamente en *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare; Muñoz Degrain, *Otelo y Desdémona*⁴⁵⁹; Casado del Alisal, *Ofelia*⁴⁶⁰; Ibaseta Barreda, *Romeo y Julieta*⁴⁶¹; Sánchez Barbudo, *Hamlet (última escena)*⁴⁶²; Muñoz Degrain, *Otelo*⁴⁶³; el mismo Muñoz Degrain, *Desdémona*⁴⁶⁴; y Cristóbal Piza, *Otelo y Desdémona*⁴⁶⁵.

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 Llamazares⁴⁶⁶; *Serenata de Fausto y Duelo de Fausto y Valentín*, cuadros ambos de Latorre y Rodrigo⁴⁶⁷; *Margarita delante del espejo* de Domínguez⁴⁶⁸; *Margarita y Mefistófeles en la catedral* de Dióscoro de la Puebla⁴⁶⁹; *Aparición de Mefistófeles* de Enrique Blay⁴⁷⁰; *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 Merino⁴⁷¹; *Margarita y Mefistófeles en la catedral* de Blanco Corís⁴⁷²; *Noche de la Walpurgis* de Barbasán Cagueruela⁴⁷³; *Fausto y Margarita en la prisión* de Hernández Amores⁴⁷⁴; *Aparición de Margarita* de Pozo⁴⁷⁵; y *Doctor Fausto* de Hernández Nájera⁴⁷⁶.

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"⁴⁷⁷ 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 V⁴⁷⁸; *El conde Ugolino castigando al Arzobispo Roger* de Gimeno y Canencia⁴⁷⁹; *Paolo y Francesca de Rimini* de Díaz Carreño⁴⁸⁰; *Paolo y Francesca* de Antonio Gisbert⁴⁸¹; *Lasciate ogni speranza. ¡Oh voy ch'entrate!* de Joaquín Espalter⁴⁸²; *El Infierno* de Araujo Ruano⁴⁸³; *El anciano de Santa Zita, Magistrado de Luca* de Durán de Cottes⁴⁸⁴; y *El Aqueronte (Infierno de Dante)* de Félix Resurrección Hidalgo⁴⁸⁵.

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*⁴⁸⁶; 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*⁴⁸⁷; 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*⁴⁸⁸ y *Presentación de Gil Blas en casa del poeta Núñez*⁴⁸⁹; Sánchez Díaz, *Asunto de Gil Blas de Santillana*⁴⁹⁰; Manuel Garay, *Gil Blas en casa del arzobispo de Granada*⁴⁹¹; Moreno Carbonero, *Aventura de Gil Blas en unión de los bandoleros*⁴⁹²; y Campesino Mingo, *Visita de Gil Blas de Santillana al poeta Núñez*⁴⁹³.

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 Murillo⁴⁹⁴, y otro en la *Eneida*, *Metabo* de Dioscoro Teófilo de la Puebla⁴⁹⁵. El segundo con *Calderón* de Carlos López, inspirado en *El alcalde de Zalamea*⁴⁹⁶, y *La hija del aire* de Puebla, inspirado en la obra teatral omónima⁴⁹⁷. En una sola ocasión lo son: Hartzenbusch, *Los Amantes de Teruel*, *Los Amantes de Teruel* de García Martínez⁴⁹⁸; Rosalía de Castro, *Cantares*, *Rosiña* de Guisasola y Lasala⁴⁹⁹; Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, *La primera hazaña del Cid* de Vicens Cots⁵⁰⁰; Balaguer, *Safo*, cuadro del mismo título de Carbonell⁵⁰¹; Bulwer Lynton, *Los últimos días de Pompeya*, *La belleza feliz y la esclava ciega* de Luna Novicio⁵⁰²; Chateaubriand, *Les Martyrs*, *Eudose et Cymodocée dans l'amphiteatre* de Bermudo Mateos⁵⁰³; Ulloa, *Raquel*, *La judía de Toledo* de Manuel Picolo⁵⁰⁴; Narciso Serra, *El loco de la buhardilla*, *Lope de Vega en el cementerio* de José Uría⁵⁰⁵; Echegaray, *En el seno de la muerte* de Gómez Salvador⁵⁰⁶; *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 Pizarro⁵⁰⁷; Pereda, *Sotileza*, *El joven Antonio de Rivadeo* de Ardanal⁵⁰⁸; y Alarcón, *¡Arre burra! Episodio de "El sombrero de tres picos"* de D. Pedro Antonio de Alarcón de José Moreno Carbonero⁵⁰⁹.

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 generales⁵¹⁰. 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 Solano⁵¹¹, 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 rigurosa⁵¹², 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"⁵¹³ 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*

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

⁵⁰⁹ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

⁵¹⁰ 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.

⁵¹¹ 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.

⁵¹² 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.

⁵¹³ 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 Toreno⁵¹⁴- como centrada en determinados sucesos históricos, entre los que resaltan especialmente los dos sitios de Zaragoza, con una amplísima bibliografía, no sólo nacional⁵¹⁵ -Alcalde Ibiecha, *Historia de los dos Sitios que pusieron a Zaragoza en los años 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*⁵¹⁶- 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 Zaragoza⁵¹⁷, 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 -grabados⁵¹⁸, 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 difusión⁵¹⁹.

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

⁵¹⁴ TORENO, Conde de, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, 5 volúmenes, Madrid, 1835.

⁵¹⁵ Para la bibliografía zaragozana del XIX sobre los asedios de Zaragoza, RUÍZ 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.

⁵¹⁶ Madrid, 1830, 3 volúmenes.

⁵¹⁷ Especialmente el nº 7, *¡Qué valor!*, tomado de un dibujo sobre Agustina de Aragón.

⁵¹⁸ 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.

⁵¹⁹ 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 hecho⁵²⁰.

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 España⁵²¹; 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 historia⁵²², 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 esponja⁵²³.

⁵²⁰ 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.

⁵²¹ 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).

⁵²² 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.

⁵²³ 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”⁵²⁴. Esta hegemonía de la pintura⁵²⁵ 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 Literario⁵²⁶, con la finalidad de promocionar a los artistas jóvenes⁵²⁷. 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.

⁵²⁴ PAZ, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, 1992, p.128.

⁵²⁵ 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.

⁵²⁶ 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.

⁵²⁷ 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*.⁵²⁸

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:

⁵²⁸ 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 históricos⁵²⁹.

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 estricto⁵³⁰, 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 económica⁵³¹-. 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 fortuna⁵³²;

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

⁵²⁹ "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 16 de octubre de 1862.

⁵³⁰ 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).

⁵³¹ 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 venía a legitimar formas de apropiación de excedentes económicos que poco o nada tenían que ver con el mercado en sentido estricto.

⁵³² 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 todo⁵³³;

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 obras⁵³⁴;

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 histórico⁵³⁵;

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 nosotros⁵³⁶;

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]⁵³⁷...

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 comprador⁵³⁸. Una de las escasas excepciones

⁵³³ ARISTIPO, "Exposición de Bellas Artes", *El Constitucional*, 11 de octubre de 1860.

⁵³⁴ GALOFRE, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Libertad*, 12 de enero de 1865.

⁵³⁵ MELIDA, D.E., "Vida y obra de Víctor Manzano", *El Arte en España*, V, 1866, p. 128.

⁵³⁶ TUBINO, F.M., "Exposición general de Bellas Artes", *La Academia*, III, 1878, p. 150.

⁵³⁷ FERNÁNDEZ HIDALGO, E., "Las Bellas Artes en España. El jurado de la Exposición", *La Unión Católica*, 7 de junio de 1887.

⁵³⁸ 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 Galofre⁵³⁹, 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 Nacionales⁵⁴⁰, 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 Artes⁵⁴¹.

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 español⁵⁴², 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 Contemporáneo⁵⁴³.

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.

⁵³⁹ 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).

⁵⁴⁰ 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).

⁵⁴¹ GALOFRE, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Libertad*, 12 de enero de 1865.

⁵⁴² 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. 40-159. 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.

⁵⁴³ 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*⁵⁴⁴ 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 XIX⁵⁴⁵. 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 Barcelona⁵⁴⁶, ésta última convertida en lugar casi de visita obligada para la burguesía catalana⁵⁴⁷- 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 fuego⁵⁴⁸.

⁵⁴⁴ GALOFRE, J., "Nobles Artes", *La Nación*, 20 de noviembre de 1853.

⁵⁴⁵ "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).

⁵⁴⁶ Existieron además una serie de establecimientos -Platerías Martínez en Madrid, Planella en Barcelona,... que, de forma esporádica, se dedicaron también al mercado artístico.

⁵⁴⁷ Posiblemente sea Barcelona, y no de forma casual, la única excepción a lo que aquí se viene afirmando.

⁵⁴⁸ 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 social⁵⁴⁹, puso en manos del Estado un importante mecanismo de control

⁵⁴⁹ 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 stampa 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)⁵⁵⁰.

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 histórico⁵⁵¹.

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.

⁵⁵⁰ CANETE, M., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, 13 de diciembre de 1871.

⁵⁵¹ 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 Fernando⁵⁵².

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 derechos⁵⁵³.

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 Nacionales⁵⁵⁴.

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 pintura⁵⁵⁵, lo que suponía para muchos pintores la única posibilidad de darse a conocer en el mercado internacional del arte⁵⁵⁶, mucho más atractivo económicamente que el español:

Los pintores pueden como San Vicente saendir 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

⁵⁵² CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 14 de abril de 1890.

⁵⁵³ MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 9 junio de 1895.

⁵⁵⁴ 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*-.

⁵⁵⁵ "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).

⁵⁵⁶ 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 cuadro⁵⁵⁷.

La vida del pintor del siglo XIX estaba completamente supeditada a su éxito o fracaso en la Exposiciones Nacionales⁵⁵⁸, 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 raquítico como el español del siglo diecinueve era tanto como decir la propia supervivencia del pintor⁵⁵⁹. La única duda que cabe con respecto a esto sería sobre el primer

⁵⁵⁷ BLANCO ASENJO, R., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 17 de mayo de 1881.

⁵⁵⁸ 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 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 nuestros 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).

⁵⁵⁹ 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 críticos⁵⁶⁰:

Ha podido el jurado de admisión ser menos condescendiente a las mamarrachadas, y tener más caridad hacia el público que iba a recorrer las galerías⁵⁶¹;

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 Sierpes 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 ridículo⁵⁶²;

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 copiosa⁵⁶³;

No se quejarán del Jurado aquéllos que le dieron su voto. Jueces más benignos no caben, porque ¡enfadado si 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 desdichadas⁵⁶⁴;

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).

⁵⁶⁰ 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.

⁵⁶¹ EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 29 de mayo de 1856.

⁵⁶² "Exposición de Bellas Artes", *El Demócrata*, 19 de mayo de 1881.

⁵⁶³ ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 3 de mayo de 1890.

⁵⁶⁴ 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 España⁵⁶⁵;

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 nada⁵⁶⁶;

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!⁵⁶⁷

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 límite⁵⁶⁸.

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 admitidos⁵⁶⁹; 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 costumbre⁵⁷⁰;

⁵⁶⁵ ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 9 de mayo de 1890.

⁵⁶⁶ PUIG, S., "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado", *La Iberia*, 26 de octubre de 1892.

⁵⁶⁷ MILLÁN, P., "Exposición de Bellas Artes", *El País*, 21 de mayo de 1895.

⁵⁶⁸ GROIZARD, C., "Exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 21 de mayo de 1895.

⁵⁶⁹ 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).

⁵⁷⁰ 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 Exposición⁵⁷¹.

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 parlamentaria⁵⁷².

Hay, pues, un público que asiste a las Exposiciones Nacionales⁵⁷³, 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 medallas⁵⁷⁴. 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

⁵⁷¹ BALART, F., "Exposición de Bellas Artes". *Gil Blas*, 31 de enero de 1867.

⁵⁷² 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.

⁵⁷³ 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;...

⁵⁷⁴ 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 corte⁵⁷⁵.

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 partido⁵⁷⁶.

No son ya las clases aristocráticas y acomodadas la únicas que frecuentan las Exposiciones, sino el pueblo mismo, al cual en los días que puede abandonar sus rudas faenas, se le ve invadir en tropel y llenar las espaciosas salas del local recientemente construido⁵⁷⁷.

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 moderno⁵⁷⁸.

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 tarea⁵⁷⁹.

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 certamen⁵⁸⁰.

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"⁵⁸¹. 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 ferrocarril⁵⁸²-. Es aquí donde entra en juego otro aspecto clave en la influencia de la pintura de historia: el crítico.

⁵⁷⁵ "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 29 de octubre de 1860.

⁵⁷⁶ CASTRO Y SERRANO, J., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 4 de noviembre de 1862.

⁵⁷⁷ X., "Visita a la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 12 de febrero de 1867.

⁵⁷⁸ J.S., "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 27 de enero de 1867.

⁵⁷⁹ MISS TERIOSA, "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 19 de mayo de 1890.

⁵⁸⁰ M.C., "Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 28 de octubre de 1892.

⁵⁸¹ MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

⁵⁸² 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 artística⁵⁸³. 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 hegemónico⁵⁸⁴. 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”⁵⁸⁵. 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 idea⁵⁸⁶.

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 absoluta⁵⁸⁷.

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.

⁵⁸³ 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).

⁵⁸⁴ 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.

⁵⁸⁵ PAZ, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, o. cit., p. 160.

⁵⁸⁶ Citado por Alfredo de Paz (PAZ, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, o. cit., p. 161).

⁵⁸⁷ 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 artístico⁵⁸⁸, 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 artísticos⁵⁸⁹, 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 crítico⁵⁹⁰.

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. Gisbert⁵⁹¹;

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

⁵⁸⁸ 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.

⁵⁸⁹ 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.

⁵⁹⁰ Más adelante serán analizados detenidamente muchas de estas interpretaciones de los críticos de los cuadros de historia del XIX.

⁵⁹¹ 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?⁵⁹²

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 días⁵⁹³- 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,

⁵⁹² ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 3 de mayo de 1890.

⁵⁹³ 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 (VILLALBA, F., "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 habla⁵⁹⁴.

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.⁵⁹⁵, 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 obligados⁵⁹⁶ por estas circunstancias a críticas fundamentalmente descriptivas y argumentales⁵⁹⁷, en las que predominan los valores de significado sociopolítico sobre los artísticos⁵⁹⁸ 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

⁵⁹⁴ CASTRO Y SERRANO, J., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Diario de Barcelona*, 4 de noviembre de 1862.

⁵⁹⁵ 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.).

⁵⁹⁶ 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).

⁵⁹⁷ 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.

⁵⁹⁸ 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 otro⁵⁹⁹.

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 oficio⁶⁰⁰.

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 XIX⁶⁰¹. 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 escultores⁶⁰².

⁵⁹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 22-8-1882.

⁶⁰⁰ 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.

⁶⁰¹ 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.

⁶⁰² *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 artistas⁶⁰³.

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.⁶⁰⁴, 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.⁶⁰⁵-, 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.

⁶⁰³ PLA, M., “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884”, *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 374.

⁶⁰⁴ 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...

⁶⁰⁵ 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 Estado⁶⁰⁶;

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 desarrolla⁶⁰⁷.

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 Pecilo 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 ennoblecerían 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 viviendas⁶⁰⁸.

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 artista⁶⁰⁹;

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

⁶⁰⁶ PALLOL, B., "La Exposición de pinturas y España", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 490.

⁶⁰⁷ "El Arte en la Exposición", *El Imparcial*, 22 de mayo de 1887.

⁶⁰⁸ MADRAZO, P. de, "Pintura", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 138.

⁶⁰⁹ 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 países⁶¹⁰.

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 medalla⁶¹¹.

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

⁶¹⁰ PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 28 de enero de 1878.

⁶¹¹ 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 histórica⁶¹².

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 franquismo⁶¹³, 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

⁶¹² BLAS GUERRERO, A. de, *Sobre el nacionalismo español*, Madrid, 1989, p. 92.

⁶¹³ 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 español⁶¹⁴.

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

⁶¹⁴ 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 Barcelona⁶¹⁵, Valencia⁶¹⁶, Zaragoza⁶¹⁷, Málaga, Alicante⁶¹⁸, Córdoba, Murcia, Granada, La Coruña, Vizcaya, Guipúzcoa, Madrid, Cádiz, Sevilla, Valladolid...- y dejar constancia de cómo

⁶¹⁵ 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.

⁶¹⁶ 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.

⁶¹⁷ La creación "oficial" de un sistema de pensionado por parte de la Diputación de Zaragoza es del año 1881, entendiendo 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.

⁶¹⁸ 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 aquellas.

Habría que añadir un apartado sobre la utilización de los cuadros de historia como ilustración de los libros de texto⁶¹⁹. 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”⁶²⁰. 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 Ayuntamientos⁶²¹, 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

⁶¹⁹ 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).

⁶²⁰ 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.

⁶²¹ 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. Atrás 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, cómo..., 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 pregonero 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*⁶²².

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

⁶²² 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 civilización⁶²³. 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

⁶²³ 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 *Encyclopédie Méthodique*, 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 -recuérdese 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 convengan de que no están aún en el movimiento artístico europeo, aun siendo pintores de primer orden y coloristas como ninguno, 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 cascos, 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 Vauville 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 toros⁶²⁴.

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 casticista 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.

⁶²⁴ 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 Antigua¹, 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

¹ 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.

	(I) 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 anterior². 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

² 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 época³. También la literatura hechó su cuarto a espadas sobre el tema⁴

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 Estado⁵. 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 1858⁶, compra para el Museo Nacional⁷ y reproducción en grabado por *El Museo Píntoresco*⁸; *El cadáver de Santa Sinforosa extraído del rio por su familia* de Lorenzo Vallés, mención de medalla de primera clase en la Nacional de 1858⁹ y reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*¹⁰, representa:

³ "Persecuciones contra el cristianismo", *Semanario Píntoresco 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;...

⁴ MUNOZ MALDONADO, J., *Las catacumbas o Los mártires*, Madrid, 1848.

⁵ 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.

⁶ R. O. 18 de septiembre de 1858.

⁷ 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.

⁸ *El Museo Píntoresco* 1859, p.339.

⁹ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

¹⁰ *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 acto¹¹;

Martirio de San Esteban de Esteban y Lozano, Nacional de 1866¹²; *Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma* de Alejo Vera, Nacional de 1871¹³, que, a pesar de no ser premiado, fue adquirido por el Estado¹⁴; *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas* de Eduardo Soler, medalla de tercera clase en la Nacional de 1876¹⁵, compra por el Estado¹⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración Católica*¹⁷ y *La Ilustració Catalana*¹⁸; *Una mártir* de Riveiro, Nacional de 1881¹⁹; *Eudose et Cymodoceé dans l'amphitéatre* de José Bermudo Mateos, expuesto en la Nacional de 1884²⁰ y adquirido ese mismo año por el Estado²¹, 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 1884²², compra para el Museo Nacional²³ y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*²⁴, 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 cristianas²⁵;

¹¹ IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", *El Ensayo*, 1858, p. 20.

¹² *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 (A pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867).

¹³ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

¹⁴ En 4.000 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en e. Palacio del Senado.

¹⁵ Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

¹⁶ En 2.000 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en la Audiencia de Barcelona en 1907.

¹⁷ *La Ilustración Católica*, 1888, p. 342.

¹⁸ *La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 172.

¹⁹ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881.

²⁰ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

²¹ 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.

²² Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

²³ 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.

²⁴ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1885, p. 504.

²⁵ "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 1884²⁶.

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 modelica 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)*²⁷, adquirido por el Estado²⁸ y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*²⁹, *La Hormiga de Oro*³⁰ y *La Ilustración Catalana*³¹. 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 tiempos³²,

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.

²⁶ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²⁷ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

²⁸ 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.

²⁹ *La Ilustración Artística*, 1886, p. 148.

³⁰ *La Hormiga de Oro*, 1888, pp. 320-321.

³¹ *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 280-281.

³² 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!*³³, adquirido por el Estado³⁴ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³⁵, *La Ilustración Ibérica*³⁶, *La Ilustración Artística*³⁷, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*³⁸ y *Almanaque de la Ilustración*³⁹. 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*⁴⁰, adquirido por el Estado⁴¹ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁴².

Enrique Simonet una de tercera clase con *Decapitación de San Pablo*⁴³.

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*⁴⁴.

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 1892⁴⁵, 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*,

³³ R.O. de 22 de julio de 1887.

³⁴ 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.

³⁵ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 364.

³⁶ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 421.

³⁷ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 227.

³⁸ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 457.

³⁹ *Almanaque de la Ilustración*, 1888, p. 44.

⁴⁰ R.O. de 22 de junio de 1887.

⁴¹ 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 1886.

⁴² *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, p. 201.

⁴³ Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁴⁴ *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887.

⁴⁵ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

expuesto por Fernando Díaz y Sánchez en la Nacional de 1866⁴⁶; *Santa Cecilia y San Valeriano* de Alejo Vera y Estaca, medalla primera clase en la Nacional de 1866⁴⁷, envió a la Exposición Universal de París de 1867 y compra por el Estado⁴⁸; *Aparición de Santa Inés a sus padres* de García Hispaletto, medalla tercera clase en la Nacional de 1866⁴⁹ y compra para el Museo Nacional⁵⁰; *Santa Catalina transportada por los ángeles* de Navarro y Cañizares, medalla tercera clase en la Nacional de 1866⁵¹ y compra para el Museo Nacional⁵²; *El entierro de San Sebastián*, cuadro con el que Alejandro Ferrant y Fischermans obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1878 -medalla primera clase⁵³, envió a la Exposición Universal de París de ese mismo año, compra para el Museo Nacional⁵⁴ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁵⁵, 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 Catacumbas⁵⁶.

Tentaciones de San Antonio Abad, expuesto por Joaquín Pallarés Allustanté en la Nacional de 1884⁵⁷, 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 1887⁵⁸ y reproducción en grabado por *La Ilustración, Revista Hispano-Americana*⁵⁹ y *La Ilustración Artística*⁶⁰; *Muerte de San Pablo, primer ermitaño*, basado en la *Historia de*

⁴⁶ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

⁴⁷ Con 17 votos, R. O. de 15 de febrero de 1867.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁵⁰ 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.

⁵¹ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁵² 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.

⁵³ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

⁵⁴ En 8.000 pts., R.O. de 25 de marzo de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

⁵⁵ *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, pp. 176-177.

⁵⁶ VILLAMIL, M.P., "Exposición de Bellas Artes", *El Siglo Futuro*, 7 de febrero de 1878.

⁵⁷ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁵⁸ Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁵⁹ *La Ilustración, Revista Hispano Americana*, 7, 1887, p. 584.

⁶⁰ *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 1890⁶¹.

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 Corona⁶², se incluiría todavía en esa tradición moralizante de raíz dieciochesca⁶³.

El de Rosales, que obtuvo un gran éxito -medalla de primera clase en la Nacional de 1871⁶⁴, compra por el Estado⁶⁵, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁶⁶ y envió a la Exposición Universal de París de 1878-, resulta especialmente interesante ya que, al margen de su 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:

⁶¹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

⁶² Figura en el *Inventario de pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁶³ 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.

⁶⁴ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ *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 extravío⁶⁷.

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 suicida⁶⁸.

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 plásticas⁶⁹.

Casto Plasencia, cuyo éxito fue semejante al de Rosales -medalla de primera clase en la Nacional de 1878⁷⁰, compra para el Museo Nacional⁷¹, envió a una exposición internacional⁷² y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁷³ y *La Ilustración de*

⁶⁷ NAVARRO REIG, F.B. "La pintura y la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Revista de España*, tomo XXIII, 1871, p. 451.

⁶⁸ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 334.

⁶⁹ DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Esperanza*, 9 de noviembre de 1871.

⁷⁰ R.O. de 14 de febrero de 1878.

⁷¹ 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.

⁷² En este caso la Universal de París de 1878, donde obtuvo medalla de tercera clase y Cruz de la Legión de Honor.

⁷³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1879, pp. 204-205.

*España*⁷⁴-, 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 tardía⁷⁵, 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*⁷⁶, adquirido por el Estado ese mismo año, para el Museo de Arte Moderno⁷⁷, y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁷⁸. 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 Shakespeare⁷⁹. 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 desmides incitantes de las bayaderas lascivas⁸⁰.

⁷⁴ *La Ilustración de España*, 1887, p. 141.

⁷⁵ Hay que tener en cuenta que el tema de Cleopatra contaba con una larga tradición iconográfica en la pintura europea de los siglos anteriores.

⁷⁶ R.O. de 14 de abril de 1881.

⁷⁷ 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.

⁷⁸ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 417.

⁷⁹ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 35.

⁸⁰ *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 acertada⁸¹.

Juan Pablo Salinas expuso en la Nacional de 1887 *Marco Antonio y Cleopatra*⁸², reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁸³ y *La Ilustración Ibérica*⁸⁴.

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 1858⁸⁵; *Cayo Graco despidiéndose de su familia* de Eduardo Gimeno y Canencia, misma Nacional⁸⁶; *Cayo Graco despidiéndose de su familia* de Alejo Vera y Estaca, también Nacional de 1858⁸⁷, 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 hermano⁸⁸.

Cayo Graco arengando al pueblo romano de José Escudé y Bartoli, Nacional de 1887⁸⁹; y *Cornelia, la madre de los Graco* de Garnelo y Alda, Exposición Internacional de 1892⁹⁰. Éste último el único que tuvo éxito de los cinco, medalla de primera clase⁹¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*⁹².

La venganza de Fulvia inspirará dos cuadros de historia: *Venganza de Fulvia*, de Francisco Maura y Montaner, Exposición Nacional de 1890⁹³; y *Venganza de Fulvia* de Cebrián Mezquita, Exposición Internacional de 1892⁹⁴. 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.

⁸¹ *Ibidem*, p. 35.

⁸² *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁸³ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 359.

⁸⁴ *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 525.

⁸⁵ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ GRANADA, J.A. y PUERTA VIZCAINO, J. de la, "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 10 de octubre de 1858.

⁸⁹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁹⁰ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

⁹¹ R.O. de 6 de diciembre de 1892.

⁹² *La Ilustración Artística*, 1893, p. 637.

⁹³ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

⁹⁴ *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 Estado⁹⁵, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁹⁶ 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"⁹⁷.

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 ocasos verdaderamente sublimes la libertad y la república(...). Fulvia y Antonio arrancaron a Cicerón su lengua, pero con ella le arrancaron a Roma su alma⁹⁸.

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:

⁹⁵ 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.

⁹⁶ *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 73.

⁹⁷ CALVO, L., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Católica*, 1890, p. 178.

⁹⁸ 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 espectáculo⁹⁹.

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 1890¹⁰⁰. 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 expresión¹⁰¹.

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 1862¹⁰², aparece uno de los personajes de la *Enéida*.

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*¹⁰³, ya propiedad de la Corona cuando fue expuesto¹⁰⁴, 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 lecho¹⁰⁵.

⁹⁹ EL VALENCIANO, "La Exposición de Bellas Artes". *El Resumen*, 26 de octubre de 1892.

¹⁰⁰ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹⁰¹ VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 16 de octubre de 1850.

¹⁰² *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹⁰³ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹⁰⁴ Había sido adquirido por Isabel II en 40.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Aranjuez.

¹⁰⁵ "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*¹⁰⁶, inspirada en las *Vidas paralelas* de Plutarco¹⁰⁷.

Martí y Monsó expone en la de 1878 *La mayor victoria de Escipión*¹⁰⁸.

García Prieto en la de 1884, *Cayo Mario en las ruinas de Cartago*¹⁰⁹.

Montero Calvo en la 1887, con gran éxito -medalla de segunda clase¹¹⁰, compra por el Estado¹¹¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹², *La Ilustración Ibérica*¹¹³, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹¹⁴ y *La Ilustración Artística*¹¹⁵. *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 habitual¹¹⁶.

Rafael Hidalgo de Caviedes recibe medalla de tercera clase en la Nacional de 1890 con *Rea Silvia*¹¹⁷, que será también adquirido por el Estado¹¹⁸. Representa:

el castigo de la impura Vestal, madre de los fundadores de Roma, condenada por Afmulio a ser enterrada viva¹¹⁹.

Un hecho de la primera historia romana, narrado, entre otros, por Plutarco y Tito Livio -es en éstos en los que dice inspirarse el pintor¹²⁰-, sin mayor trascendencia ideológica -la causa del

¹⁰⁶ R.O. de 28 de abril de 1876. Actualmente en el Ayuntamiento de Soria.

¹⁰⁷ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

¹⁰⁸ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878.

¹⁰⁹ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

¹¹⁰ R.O. de 22 de junio de 1887.

¹¹¹ 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.

¹¹² *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 81.

¹¹³ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 773.

¹¹⁴ *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 456.

¹¹⁵ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 349.

¹¹⁶ Entre otros, CASTELAR, F., *Nerón*, Barcelona, 1891.

¹¹⁷ R.O. de 31 de mayo de 1890.

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ ROVIRA Y PITA, P., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *E' Correo*, 4 de mayo de 1890.

¹²⁰ *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 viva¹²¹.

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*¹²².

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*¹²³, adquirida por el Estado para el Museo de Arte Moderno¹²⁴.

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 clase¹²⁵- en la Nacional de 1881 *Las termas de Caracalla*¹²⁶, 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;

¹²¹ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo 1890.

¹²² BLANCO ASENJO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 406.

¹²³ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹²⁴ R.O. de 29 de diciembre de 1860.

¹²⁵ R.O. de 4 de junio de 1881.

¹²⁶ *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 conjunto¹²⁷.

Luna Novicio presenta a esta misma Nacional de 1881 *La belleza feliz y la esclava ciega*¹²⁸, inspirado en *Los últimos días de Pompeya* de Bulwer Linton, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*¹²⁹.

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 clase¹³⁰, compra mediante suscripción pública por la Diputación de Barcelona¹³¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹³² y *La Hormiga de Oro*¹³³. 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 la 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 por el 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 antorchas¹³⁴.

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

¹²⁷ COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 31 de mayo 1881.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 85.

¹³⁰ R.O. de 12 de junio de 1884.

¹³¹ 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.

¹³² *La Ilustración Artística*, 1884, p. 339.

¹³³ *La Hormiga de Oro*, 1894, pp. 536-537.

¹³⁴ "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 época¹³⁵;

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 bárbaros¹³⁶;

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 *Spogliarum* (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 salvaje¹³⁷;

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 cubículo¹³⁸.

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:

¹³⁵ OLAVARRÍA Y UGARTE, E., "Revista de Madrid", *La América. Crónica hispano americana*, 31 de mayo de 1884, p. 13

¹³⁶ PALACIO, E. de, "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 29 de mayo de 1884

¹³⁷ ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

¹³⁸ 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 horrores 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 juzgar¹³⁹.

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 ama¹⁴⁰.

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*¹⁴¹.

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 superponerse 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*¹⁴², comparando la barbarie del cuadro de Luna Novicio con la de las recientes ejecuciones de Jerez de algunos miembros de "La mano negra":

¹³⁹ PATERNO, A., "Spoliarium", *El Liberal*, 29 de mayo de 1884.

¹⁴⁰ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., pp. 349-350.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 331.

¹⁴² 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 compáremos.

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 vivos¹⁴³ de la realidad, todo lo inhumano, todo lo espantoso, todo lo terrible del *Spoliarium*¹⁴⁴.

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 enrojeciendo 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 empujan para mirar aquel horrible grupo, se ve apoyada en una balaustrada de piedra una hermosa dama romana

¹⁴³ "El moderno *Spoliarium*". *La República*, 14 de junio de 1884.

¹⁴⁴ *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 vocerío 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 retinario; sus espaldas cubiertas de sangre y polvo, se aran contra las excrecencias del piso en las junturas 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 ciosas¹⁴⁵.

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 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. 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 expresado¹⁴⁶.

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 mundo¹⁴⁷.

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 clase¹⁴⁸ y adquirido ese mismo año por el Estado¹⁴⁹; y otro de José San Bartolomé Llaneces, *Gladiadores antes del combate*¹⁵⁰, 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*¹⁵¹, 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 manos¹⁵².

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*¹⁵³, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁵⁴, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁵⁵ y *La Ilustración Ibérica*¹⁵⁶, 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,

¹⁴⁸ R.O. de 12 de junio de 1884.

¹⁴⁹ 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.

¹⁵⁰ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 6 de junio de 1884.

¹⁵³ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁵⁴ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 291.

¹⁵⁵ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 681.

¹⁵⁶ *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 carne¹⁵⁷.

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 asunto¹⁵⁸.

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 clase¹⁵⁹ 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 año¹⁶⁰, sino, y sobre todo, por su continuada reproducción en revistas -*La Ilustración Española y Americana*¹⁶¹, *La Ilustración Artística*¹⁶², *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁶³, *La Ilustración Ibérica*, en dos ocasiones¹⁶⁴, y *La Ilustración Católica*, también en dos ocasiones¹⁶⁵-, libros de historia, manuales escolares... hasta llegar a convertirse en imagen arquetípica del suceso histórico.

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 25 de mayo de 1887.

¹⁵⁹ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁶⁰ 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.

¹⁶¹ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, pp. 400-401.

¹⁶² *La Ilustración Artística*, 1887, p. 305.

¹⁶³ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 456.

¹⁶⁴ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 408-409; y *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, pp. 456-457.

¹⁶⁵ *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 desaharrapados 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 envueltas¹⁶⁶.

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 levanta¹⁶⁷.

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 misma¹⁶⁸.

¿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 sangre¹⁶⁹.

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:

¹⁶⁶ BLANCO ASEÑO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

¹⁶⁷ PALLOL, B., "La Exposición de pinturas y España", *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 68.

¹⁶⁸ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las primeras medallas", art. cit., p. 358.

¹⁶⁹ *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 Césares¹⁷⁰.

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 huelan 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; *adelante*, 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 perfumes 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 insensatez, 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 clámidas 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 crímenes en los campos de batalla, y de

¹⁷⁰ 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 recias espadas ¡que bien pintadas están! Tal vez arqueológicamente les falte algo de realidad, pero sostienen la gran armonía del poema con sus tonos de bruñido 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 cimentada¹⁷¹.

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 Roma¹⁷².

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 vez¹⁷³.

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 Pedro¹⁷⁴; y *Castigo a una vestal por dejar apagarse el fuego sacro* de Emilio Ordóñez¹⁷⁵.

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

¹⁷¹ 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.

¹⁷² "El Arte en la Exposición", *El Imparcial*, 1 de junio de 1887.

¹⁷³ BLANCO ASEÑO, R., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 407.

¹⁷⁴ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁷⁵ *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 Corona¹⁷⁶.

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 Gabriel¹⁷⁷.

Vicente López pinta hacia 1839¹⁷⁸, por encargo de la reina regente María Cristina, *Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*¹⁷⁹. 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 compositivo¹⁸⁰ 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 *Ciropeida* 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;...

¹⁷⁶ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

¹⁷⁷ Figura en el inventario de 1835 hecho con motivo de la incautación de sus bienes.

¹⁷⁸ 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 Díez 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.

¹⁷⁹ Desaparecido en el incendio de las Salesas de 1915.

¹⁸⁰ 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*¹⁸¹, cuadro cuyo título parece remitir a una tradición davidiana¹⁸².

Germán Hernández Amores expuso en la Nacional de 1858 *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana*¹⁸³, pintado en Roma como trabajo obligatorio de la pensión que por parte del Estado disfrutaba su autor. Cuadro extraño, tanto en el tema¹⁸⁴, 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 cristianismo¹⁸⁵.

como en la forma de tratarlo -en época tan tardía como ésta sigue aferrado a los modos y maneras del clasicismo pictórico¹⁸⁶-. 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 daviniano¹⁸⁷. En todo caso su éxito fue grande, medalla de segunda clase¹⁸⁸, compra por el

¹⁸¹ 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).

¹⁸² 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.

¹⁸³ *Catálogo... 1858*, Madrid, 1858.

¹⁸⁴ 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...

¹⁸⁵ ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 15 de octubre de 1858.

¹⁸⁶ "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).

¹⁸⁷ 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*...

¹⁸⁸ R. O. 18 de septiembre de 1858.

Estado¹⁸⁹ y reproducción en grabado por *El Museo Universal*¹⁹⁰, *El Mundo Pintoresco*¹⁹¹, *Las Bellas Artes*¹⁹² y *La Ilustración de España*¹⁹³. 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 diálogo entre la molición 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*¹⁹⁴.

Carbonell presenta a la Nacional de 1881 *Safo*¹⁹⁵, 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 seno¹⁹⁶.

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, 1858-1859, 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 *Católogo...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 clase¹⁹⁷ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁹⁸; *Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones* de Germán Hernández Amores, adquirido por el Estado¹⁹⁹; *La hija de Debutades* de Eloísa Garnelo y Aparicio²⁰⁰; y *La escuadra griega, vencedora en Salamina, regresa triunfante al Pireo* de Rafael Monleón Torres²⁰¹. Como dato curioso destacar esa tardía aparición del tema de la hija de Debutades, un asunto muy frecuente en la pintura neoclásica europea²⁰² -representa el mito de la invención de la pintura y el relieve²⁰³- 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 1895²⁰⁴.

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.

¹⁹⁷ Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁹⁸ *La Ilustración Artística*, 1888, p. 43.

¹⁹⁹ 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.

²⁰⁰ *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Por poner un ejemplo, *Doncella corintia* de Joseph Wright of Derby, pintado entre 1783 y 1784. Actualmente en la National Gallery of Art, Washington.

²⁰³ 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.

²⁰⁴ 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 XIX²⁰⁵, 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 literatos²⁰⁶ y periodistas desde los primeros años del siglo XIX²⁰⁷, 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 discursos²⁰⁸.

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*²⁰⁹, 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 España²¹⁰, 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

²⁰⁵ 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 qué 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...

²⁰⁶ 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*...

²⁰⁷ 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.

²⁰⁸ Discurso del 30 de julio de 1873 en el Congreso (CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888, p. 40).

²⁰⁹ Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

²¹⁰ 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 Anglés 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 Cunego²¹¹. Más interesante, desde la perspectiva de este estudio, es la opinión del mismo Arias Anglés 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 título²¹². Esto explicaría, por cierto, el anacronismo de los guerreros lusitanos vestidos a la griega²¹³.

Si la opinión de Arias Anglés 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*²¹⁴; Barrón, en la de 1884, otro *Viriato*²¹⁵, también comprado por el Estado; y, finalmente, Ricardo Villegas y Cordero expone en la de 1890 otro *Viriato*²¹⁶ 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

²¹¹ 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.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ 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.

²¹⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²¹⁵ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²¹⁶ *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 prensa²¹⁷ y literatura²¹⁸ 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*²¹⁹. A pesar de no conseguir ningún premio, fue adquirido por el Estado²²⁰ 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 Senado²²¹. 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 algo²²².

Rafael Enríquez expone en la de 1876 *Numancia*²²³. Y, por último, Alejo Vera y Estaca obtiene en la de 1881 medalla de primera clase con *El último día de Numancia*²²⁴, adquirido por el Estado²²⁵ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española* y

²¹⁷ 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;...

²¹⁸ PÉREZ RIOJA, A., *Romance de Numancia*, Madrid, 1866;...

²¹⁹ *Catálogo... 1858*, Madrid, 1858.

²²⁰ 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.

²²¹ Fue depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 22 de noviembre de 1878.

²²² 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.

²²³ *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

²²⁴ Permutada por la Cruz de Isabel la Católica, R.O. de 14 de junio de 1881.

²²⁵ 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*²²⁶, 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, detiéndose 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 Numancia²²⁷.

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 Numancia²²⁸, sólo dos cuadros.

Francisco Domingo Marqués expone en la Nacional de 1871 *El último día de Sagunto*²²⁹, un cuadro en el que Gracia Beneyto ha querido ver influencias de *Le radeau 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 general²³⁰.

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 Agudo²³¹, cuadro que pasó completamente desapercibido.

²²⁶ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, pp. 56-57.

²²⁷ ALFONSO, L., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 4 de julio de 1881.

²²⁸ 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.

²²⁹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Valencia.

²³⁰ GRACIA BENEYTO, C., "Anotaciones históricas y documentales sobre "El último día de Sagunto" de Francisco Domingo Marqués", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, p. 109.

²³¹ *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 1887²³², también con no demasiado éxito, aunque éste fue reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*²³³.

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 algunas 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*²³⁴.

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*²³⁵, con el que obtuvo un gran éxito, medalla de primera clase²³⁶, envió a las Exposiciones Internacionales de Viena y París²³⁷, compra por el Estado en 1873²³⁸ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²³⁹ y *La Ilustración de Madrid*²⁴⁰. 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?²⁴¹

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

²³² *Ibidem*.

²³³ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 661.

²³⁴ *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

²³⁵ *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

²³⁶ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

²³⁷ De 1873 y 1878 respectivamente; en esta última fue premiado con una medalla de segunda clase.

²³⁸ 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.

²³⁹ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1871, p. 566.

²⁴⁰ *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 309.

²⁴¹ 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 clase²⁴², compra por el Estado²⁴³ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁴⁴, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*²⁴⁵, *La Ilustración Artística*²⁴⁶, *La Ilustración Ibérica*²⁴⁷, y *La Ilustración Católica*²⁴⁸; 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*²⁴⁹, 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*²⁵⁰, adquirido ese mismo año por el Estado²⁵¹; y María Pérez Carbonell, cuyo *Santa Eulalia, virgen y mártir, recibió palma de martirio en el siglo III*²⁵² 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*²⁵³ 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 clase²⁵⁴, compra por el Estado²⁵⁵ y

²⁴² Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

²⁴³ 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.

²⁴⁴ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 100.

²⁴⁵ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 548.

²⁴⁶ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 387.

²⁴⁷ *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 133.

²⁴⁸ *La Ilustración Católica*, 1888, p. 414.

²⁴⁹ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²⁵⁰ Por unanimidad, R.O. de 17 de junio de 1895.

²⁵¹ 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.

²⁵² *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

²⁵³ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864.

²⁵⁴ R.O. de 22 de junio de 1887.

reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁵⁶, *La Ilustración Ibérica*²⁵⁷, *La Ilustración Artística*²⁵⁸, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*²⁵⁹ y *La Hormiga de Oro*²⁶⁰.

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*²⁶¹, inspirado, en este caso, en las *Actas de los Mártires*²⁶². Cuadro que será adquirido por el Estado²⁶³ y reproducido en grabado por *El Mundo Militar*²⁶⁴, *El Museo Universal*²⁶⁵, *La Ilustración Católica*²⁶⁶ y *La Ilustración de España*²⁶⁷. 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 estancia²⁶⁸.

²⁵⁵ 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.

²⁵⁶ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 364.

²⁵⁷ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 472-473.

²⁵⁸ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 231.

²⁵⁹ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532.

²⁶⁰ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 632.

²⁶¹ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

²⁶² *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

²⁶³ En 30.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado posteriormente en el Ayuntamiento de Huesca, donde permanece en la actualidad.

²⁶⁴ *El Mundo Militar*, 1862, p. 412.

²⁶⁵ *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 132.

²⁶⁶ *La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 150.

²⁶⁷ *La Ilustración de España*, 1886, p. 384.

²⁶⁸ 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 1831²⁶⁹. 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 1884²⁷⁰; y *Muerte de Sertorio*, basado en *Vida de Sertorio* de Plutarco, que Vicente Cutanda Toraya expuso en la Nacional de 1890²⁷¹. Éste último reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*²⁷² y *La Ilustración Ibérica*²⁷³.

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.

²⁶⁹ Actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

²⁷⁰ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

²⁷¹ *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

²⁷² *La Ilustración Artística*, 1889, p. 593.

²⁷³ *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 anterior²⁷⁴.

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.

²⁷⁴ 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 destinos²⁷⁵.

Pero, además, la historiografía decimonónica dedicará algunos estudios monográficos al tema como *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*, de Bahamonde y Lanz²⁷⁶, cuyo solo título es ya representativo de la importancia que el siglo XIX otorgó a los visigodos y lo visigótico²⁷⁷.

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 visigodos 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 época²⁷⁸ - 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

²⁷⁵ GEBHARDT, V., *Historia General de España*, o. cit., vol. I, p. 324.

²⁷⁶ BAHAMONDE Y DE LANZ, J., *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*, Madrid, 1868.

²⁷⁷ 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.

²⁷⁸ "¡Oh! vosotros Íberos/Que sentís palpar en vuestras venas/El fuego Numantino y sangre goda" (*Canción Patriótica*, Madrid, 1817).

nobiliario²⁷⁹, cargado además con un claro componente racial²⁸⁰, 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 indiferenciado 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*²⁸¹ 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*²⁸². 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

²⁷⁹ 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.

²⁸⁰ 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).

²⁸¹ 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.

²⁸² 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.

neoclasicismo²⁸³, 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 prensa²⁸⁴, el teatro²⁸⁵ y la novela²⁸⁶ 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	Adquiridos por el Estado	Premiados	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

²⁸³ 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.

²⁸⁴ 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*, 1, 1843, p. 202;...

²⁸⁵ Por ejemplo, *El rey loco* de Zorrilla, estrenado en 1847.

²⁸⁶ *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	Adquiri- dos Estado	Premia- dos	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;...²⁸⁷.

En pintura, el personaje más representado es la hija del conde Don Julián, La Cava, desencadenante de todo el drama posterior²⁸⁸. Isidoro Lozano recibe una medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 con *La Cava saliendo del baño*²⁸⁹, 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 vista²⁹⁰.

²⁸⁷ 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.

²⁸⁸ Como no podía ser menos también tuvo su correspondiente novela, *Florinda o la Cava* de Juan de Dios Mora, publicada en Madrid en 1852.

²⁸⁹ R.O. 7 de agosto 1856.

²⁹⁰ 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*²⁹¹ y adquirido al año siguiente por el Estado²⁹² para el Museo de Arte Moderno. Y Juan Bautista Cantero en la de 1862, sin ningún éxito, *El baño de La Cava*²⁹³.

La batalla de Guadalete, de presencia habitual en la prensa isabelina²⁹⁴, 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 1858²⁹⁵ y adquirido por el Estado al año siguiente para el Museo de Arte Moderno²⁹⁶, 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 1871²⁹⁷, también adquirido por el Estado²⁹⁸.

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 1858²⁹⁹.

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 León³⁰⁰; 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*³⁰¹.

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

²⁹¹ *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.

²⁹² 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.

²⁹³ *Catálogo...*1862, Madrid, 1862.

²⁹⁴ 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;...

²⁹⁵ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

²⁹⁶ 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.

²⁹⁷ *Catálogo...*1871, Madrid, 1871.

²⁹⁸ R. O. de 18 de abril de 1874. Actualmente en el Ayuntamiento de Puenteareas (Pontevedra), depósito del Museo del Prado.

²⁹⁹ *Catálogo...*1858, Madrid, 1858.

³⁰⁰ *Catálogo...*1862, Madrid, 1862.

³⁰¹ *Catálogo...*1878, Madrid, 1878.

primera clase por *San Hermenegildo en la prisión*³⁰², adquirido por el Estado³⁰³. Francisco Vega y Muñoz expone en la de 1866 *San Hermenegildo, mártir de Sevilla*, basado en el *Año Cristiano*³⁰⁴.

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)*³⁰⁵, adquirido por el Estado³⁰⁶.

Pero el gran cuadro sobre el tema es el de Antonio Muñoz Degraín, *Conversión de Recaredo*³⁰⁷, 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*³⁰⁸ *La Ilustración Catalana*³⁰⁹ y *La Hormiga de Oro*³¹⁰.

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*³¹¹, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³¹² y *La Hormiga de Oro*³¹³. Un tema aparentemente bastante anodino, pero al que la historiografía de la época atribuye una gran importancia como episodio

³⁰² R.O. de 2 de diciembre de diciembre de 1860.

³⁰³ 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.

³⁰⁴ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

³⁰⁵ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

³⁰⁶ 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.

³⁰⁷ Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

³⁰⁸ *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, pp. 600-601.

³⁰⁹ *La Ilustración Catalana*, X, 1889, p. 136-137.

³¹⁰ *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 188-189.

³¹¹ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

³¹² *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 60.

³¹³ *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 nación³¹⁴.

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*³¹⁵, obra tardía que pasará bastante desapercibida, a pesar de lo cual fue reproducida en grabado por *La Ilustración Artística*³¹⁶.

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

³¹⁴ LAFUENTE, M., *Historia General de España*, Madrid 1850-1876, tomo II, p. 351.

³¹⁵ *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

³¹⁶ *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 desaparecido³¹⁷.

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-religión³¹⁸ y para el que el medioevo marca en todas sus manifestaciones los primeros balbuceos del carácter nacional³¹⁹, 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

³¹⁷ 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.

³¹⁸ 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 prelados 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).

³¹⁹ "En la Edad Media, las gestas, las crónicas rimadas, los cantos de los trovadores, los romances caballerescos 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 nacional³²⁰. Los ocho siglos

³²⁰ 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 arábigas*, publicada por José Antonio Conde en 1820³²¹, 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 1864³²², cuadro adquirido al año siguiente por el Estado³²³.

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).

³²¹ CONDE, J.A., *Historia de la dominación de los árabes, sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*, Madrid, 1820-21.

³²² R.O. de 13 de enero de 1865.

³²³ 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 qué punto esta proliferación, relativa, de lienzos de tema nazarí no tiene más que ver con el desarrollo de una pintura de género "oriental"³²⁴, que tanto éxito tendría en otros países europeos, Francia e Inglaterra fundamentalmente³²⁵, 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 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*³²⁶, 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 lllore 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:

³²⁴ Sobre la pintura del género "oriente" en España, véase *Pintura orientalista española* (Cat. Exp.), Madrid, 1988, particularmente el artículo introductorio de Arias Anglés.

³²⁵ 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....

³²⁶ 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 patético³²⁷.

Benito Soriano Murillo recibirá una medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 con otro *El suspiro del moro*³²⁸, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno ese mismo año³²⁹, 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 1892³³⁰.

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*³³¹.

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

³²⁷ 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.

³²⁸ R.O. de 7 de agosto de 1856.

³²⁹ 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.

³³⁰ *Catálogo... 1892*, Madrid, 1892.

³³¹ *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 otros³³². 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 aragonesa³³³.

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

³³² 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.

³³³ 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 religión³³⁴.

La hegemonía de los rasgos de unidad nacional y cristianismo es, en todas 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 XIX³³⁵, 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*³³⁶ 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*³³⁷. Ramón Vallespín, también en la de 1858, *Batalla de las Navas*³³⁸. Agapito Francés en la de 1864 *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa*³³⁹. Francisco de Paula van Halen, también en la de 1864, *La batalla de las Navas de Tolosa*, éste con un cierto éxito, mención ordinaria³⁴⁰ y compra por el Estado³⁴¹. Antonio Casanova y Estorach en la de

³³⁴ GARCÍA BARZALLANA, M., "¿Hay una escuela española de pintura?. Consideraciones preliminares", *Liceo Valenciano*, II, 1841, p. 209.

³³⁵ 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, *Gontrán el bastardo o El pastor de las Navas*, obra de Orellana, publicada en Madrid en 1853.

³³⁶ Una colección de estampas litografiadas de aparición periódica iniciada en 1839 y cuyo precio de venta era de 5 reales la unidad.

³³⁷ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

³⁴⁰ Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Fue premiado dentro del grupo de género histórico.

³⁴¹ 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.

1866 *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas*, también con un cierto éxito, mención de medalla de segunda clase³⁴². Rafael Escalante Padilla en la de 1887 *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*³⁴³, representa el origen del escudo de Navarra. José Mongrell en la de 1890 *Vencedores de las Navas*³⁴⁴. 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 clase³⁴⁵, compra por el Estado³⁴⁶ 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*³⁴⁷. 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*³⁴⁸, cuadro que, al decir de la crítica, representa:

uno de los más prósperos y transcendentales sucesos de las armas cristianas. No el rey moro de Sevilla, como dice con error el Catálogo, sino el caudillo de aquella poderosa ciudad, Axatuf³⁴⁹;

Francisco García Ibáñez expone en la Nacional de 1862 *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando*³⁵⁰. Pedro González Bolívar cierra el ciclo con *Alhamar, 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 clase³⁵¹ y compra por el Estado³⁵².-

³⁴² R.O. de 15 de febrero de 1867.

³⁴³ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

³⁴⁴ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

³⁴⁵ Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

³⁴⁶ En 1901. 3.000 pts. Actualmente en el Museo Marcelino Santa María de Burgos, depósito del Museo del Prado.

³⁴⁷ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

³⁴⁸ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

³⁴⁹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 1858, n.º 17, p. 5.

³⁵⁰ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

³⁵¹ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

³⁵² 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 española³⁵³, 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 Corona³⁵⁴; *El sueño de Don Ramiro* de Lorenzo Rocha de Icaza, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1866³⁵⁵; 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*³⁵⁶, *La Gran Vía*³⁵⁷ y *La Ilustración Española y Americana*³⁵⁸.

Los episodios relacionados con las órdenes militares castellanas -Santiago, Calatrava, etc.- sirven también para ilustrar el carácter de cruzada de la Reconquista³⁵⁹. 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*³⁶⁰. Livinio Stuyck a la de 1887 *Origen de la Orden de Calatrava*.³⁶¹ 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 Guerra³⁶². E Isabel Baquero Rosado recibe una mención en la Nacional de 1895 con *La Comunión de los caballeros cruzados de Calatrava, Alcántara y Montesa*³⁶³.

³⁵³ 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.

³⁵⁴ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870

³⁵⁵ R.O. de 15 de febrero de 1867.

³⁵⁶ *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 536.

³⁵⁷ *La Gran Vía*, 1893, p. 72.

³⁵⁸ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1894, p. 44.

³⁵⁹ 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.

³⁶⁰ *Catálogo...1866*, Madrid, 1866.

³⁶¹ *Catálogo...1886*, Madrid, 1886.

³⁶² *Catálogo...1890*. Actualmente en la Iglesia de las Calatravas de Madrid.

³⁶³ 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 XIX³⁶⁴. Especialmente interesante resulta un artículo aparecido en el *Semanario Pintoresco Español*, “Alzamiento de Pelayo”³⁶⁵, 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 clase³⁶⁶ y compra por el Estado en el, para la época, alto precio de 5.000 pts.³⁶⁷. 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 fiereza 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 Tariq³⁶⁸.

³⁶⁴ 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;...

³⁶⁵ “Alzamiento de Pelayo”, *Semanario Pintoresco Español*, 26, pp. 201-204, 1843.

³⁶⁶ R.O. 7 de agosto 1856.

³⁶⁷ 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.

³⁶⁸ “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*³⁶⁹ 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*³⁷⁰ y *La Ilustración Española y Americana*³⁷¹; *Alvar Fáñez de Minaya después de la conquista de Cuenca* de Genaro Pérez Villaamil, adquirido por Isabel II en 1848³⁷², 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 historia³⁷³; *La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II*, expuesto por Modesto Brocos en la Nacional de 1887³⁷⁴, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*³⁷⁵, 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 Ríbadeneira, 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

³⁶⁹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

³⁷⁰ *El Siglo Pintoresco*, 1846, p. 178.

³⁷¹ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1891, p. 89.

³⁷² En 32.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

³⁷³ 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.

³⁷⁴ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

³⁷⁵ *La Ilustración Artística*, 1888, p. 101.

Aviñon de Andrés Parladé y de Heredia, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887³⁷⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*³⁷⁷.

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*³⁷⁸, 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 Papa³⁷⁹.

Yo quiero ser español, y sólo español (...) quiero considerar como mi pergamino de nobleza nacional la historia de Viriato y el Cid³⁸⁰.

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 tempranas³⁸¹, la literatura lo va a tomar como fuente de inspiración también desde muy pronto:

³⁷⁶ Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

³⁷⁷ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 488.

³⁷⁸ MURO LÓPEZ-SALGADO, J., *El Cid, considerado como símbolo de todas las manifestaciones de la actividad castellana en la Edad Media*, Madrid, 1869.

³⁷⁹ Castelar, discurso en el Congreso de 17 de agosto de 1855 (CASTELAR, E., *Perfiles de personajes y bocetos de ideas*, Madrid, 1875, p. 112).

³⁸⁰ Discurso del 30 de julio de 1873 en el Congreso (CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888, p. 40).

³⁸¹ "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 Almorávides. 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;...³⁸².

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 verdad³⁸³.

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 Guerra³⁸⁴ 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 Rincón³⁸⁵ y *Las hijas del Cid* de Domingo Valdivieso³⁸⁶. 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 clase³⁸⁷ 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;...

³⁸² 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;...

³⁸³ HARTZENBUSCH, J.E., "El Cid", *Semanario Pintoresco Español*, 1849, p. 339.

³⁸⁴ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

³⁸⁵ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ 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 clase³⁸⁸ 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 ciencias³⁸⁹.

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*³⁹⁰, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno³⁹¹, 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*³⁹², adquirido por el Estado, en 1874³⁹³, y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³⁹⁴ y *La Ilustración Artística*³⁹⁵; cuadro cuyo éxito parece derivar más de la novedad

³⁸⁸ R.O. de 13 de enero de 1865.

³⁸⁹ DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 2 de enero de 1865.

³⁹⁰ R.O. de 13 de enero de 1865.

³⁹¹ 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.

³⁹² 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).

³⁹³ R.O. de 12 de febrero de 1874, por 8.000 pts., actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

³⁹⁴ *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 aventaja³⁹⁶.

Para otros críticos, sin embargo, la irrelevancia del asunto -“El asunto no puede ser más pobre”³⁹⁷- 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 fondo³⁹⁸, 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*³⁹⁹. 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*⁴⁰⁰, 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 abolengo 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 estupendamente que todo lo dicho está representado⁴⁰¹.

Ángel Lizcano presenta a la Nacional de 1881 *Doña Jimena pidiendo justicia contra el Cid, matador de su padre*⁴⁰². Armando Menocal a la de 1887 *La jura en Santa Gadea*⁴⁰³, 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*⁴⁰⁴, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁴⁰⁵.

³⁹⁵ *La Ilustración Artística*, 1892, p. 644.

³⁹⁶ TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en al península*. Madrid, 1871, p. 179

³⁹⁷ OSSORIO Y BERNARD, M., “Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871”, *Las Novedades*, 26 de noviembre de 1871.

³⁹⁸ 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.

³⁹⁹ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

⁴⁰⁰ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

⁴⁰¹ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., “La Exposición de Bellas Artes”, *El Globo*, 30 de enero de 1878.

⁴⁰² *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

⁴⁰³ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁴⁰⁴ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	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 Salazar⁴⁰⁶, Ferrer del Río⁴⁰⁷, Fernández Guerra⁴⁰⁸ 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 época⁴⁰⁹, 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

⁴⁰⁵ *La Ilustración Artística*, 1891, p. 393.

⁴⁰⁶ AMADO DE SALAZAR, J.M., *Historia crítica del reinado de don Pedro de Castilla y su completa vindicación*, Madrid, 1852.

⁴⁰⁷ FERRER DEL RÍO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*, Madrid, 1851.

⁴⁰⁸ FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Discurso del reinado de Pedro I*, Madrid, 1868.

⁴⁰⁹ "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 una 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 uno 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 Río⁴¹⁰, Lafuente⁴¹¹ o Gebhardt⁴¹² -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 - Guichot⁴¹³, Merimée⁴¹⁴, Montoro⁴¹⁵, Salas⁴¹⁶, Fernández Guerra⁴¹⁷...- 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.

⁴¹⁰ FERRER DEL RÍO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*, o. cit.

⁴¹¹ LAFUENTE, M., *Historia General de España*, o. cit.

⁴¹² GEBHARDT, V., *Historia General de España*, o. cit.

⁴¹³ GUICHOT, *Pedro I de Castilla*, Sevilla, 1848.

⁴¹⁴ MERIMÉE, P., *Histoire de D. Pedro 1^{er}, roi de Castille*, París, 1843.

⁴¹⁵ MONTORO, J.M., *Historia de D. Pedro I de Castilla*, Madrid, 1846.

⁴¹⁶ SALAS, J., *Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1868.

⁴¹⁷ 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 Restauración⁴¹⁸: *Visión de doña María de Padilla*, expuesto por Antonio del Castillo en la Nacional de 1862⁴¹⁹; 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 1864⁴²⁰ y adquirido por el Estado⁴²¹. 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 1878⁴²²; *Muerte de don Fadrique, maestre 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 1881⁴²³; *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Arturo Montero Calvo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884⁴²⁴, compra por el Estado⁴²⁵ y

⁴¹⁸ 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.

⁴¹⁹ *Catálogo...* 1864, Madrid, 1864.

⁴²⁰ R.O. de 13 de enero de 1865.

⁴²¹ 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.

⁴²² *Catálogo...* 1878, Madrid, 1878.

⁴²³ *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

⁴²⁴ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

⁴²⁵ 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*⁴²⁶, 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 1884⁴²⁷; *Episodio de la crónica del rey don Pedro* de Luis Santa María Pizarro, expuesto también en esta misma Nacional de 1884⁴²⁸; *La última despedida de doña Leonor de Guzmán y su hijo don Fadrique* de Antonio Amorós y Botella, Nacional de 1887⁴²⁹, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁴³⁰; *El drama de Montiel* de Francisco Anaya y León, basado en la *Crónica* de Lope de Ayala⁴³¹, 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 1887⁴³².

El rey Fernando III de Castilla es, contando su frecuente aparición en hechos de la Reconquista⁴³³, 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*

⁴²⁶ *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681.

⁴²⁷ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

⁴³⁰ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 585.

⁴³¹ *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

⁴³² *Ibidem*. Actualmente en la Sala de Sesiones de la Diputación de Vizcaya.

⁴³³ Véase más arriba.

don Alfonso, expuesto por Carlos Gironi en la Nacional de 1862⁴³⁴, 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 1916⁴³⁵; *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 1866⁴³⁶, cuadro con claras referencias político-ideológicas, que serán analizadas en su momento, y que, como era lógico, fue adquirido por el Estado ese mismo año⁴³⁷; *El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres* de Antonio Casanova y Estorach -medalla de segunda clase en la Nacional de 1887⁴³⁸, compra por el Estado⁴³⁹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*⁴⁴⁰, *La Hormiga de Oro*⁴⁴¹, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁴⁴² y *La Ilustración Católica*⁴⁴³-, 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 X⁴⁴⁴, medalla de segunda clase⁴⁴⁵, compra por el Estado⁴⁴⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁴⁴⁷, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁴⁴⁸, *La Ilustración Artística*⁴⁴⁹, *La Ilustració Catalana*⁴⁵⁰ y *La Hormiga de Oro*⁴⁵¹.

⁴³⁴ *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

⁴³⁵ En 40.000 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

⁴³⁶ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁴³⁷ 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.

⁴³⁸ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁴³⁹ 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.

⁴⁴⁰ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 461.

⁴⁴¹ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600.

⁴⁴² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 584.

⁴⁴³ *La Ilustración Católica*, 1889, p. 169.

⁴⁴⁴ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁴⁴⁵ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁴⁴⁶ 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.

⁴⁴⁷ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1888, pp. 24 y 25.

⁴⁴⁸ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 696.

⁴⁴⁹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 407.

⁴⁵⁰ *La Ilustració Catalana*, X, 1889, p. 216-217.

⁴⁵¹ *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 220-221.

Alfonso X el Sabio, personaje de presencia casi habitual en las revistas del NIX⁴⁵², 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 Alfonso⁴⁵³.

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 1862⁴⁵⁴; o *Alfonso X el Sabio, cumpliendo la voluntad de su padre, firma las Siete Partidas* de Francisco Javier Amérigo y Aparici, Nacional de 1864⁴⁵⁵- 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 1866⁴⁵⁶ y compra por el Estado⁴⁵⁷. 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 1881⁴⁵⁸; *Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía*, expuesto por Dióscoro Teófilo de la Puebla a esta misma Nacional⁴⁵⁹ y que, aunque no premiado, fue adquirido por el Estado⁴⁶⁰.

Fue también el monarca elegido para representar la Edad Media castellana en el Parainfante de la Universidad de Barcelona, *Alfonso X el Sabio rodeado de sus colaboradores* de

⁴⁵² "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;...

⁴⁵³ CRUZADA VILLAAMIL, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbanceja*, Madrid, 1864.

⁴⁵⁴ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

⁴⁵⁵ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

⁴⁵⁶ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁴⁵⁷ 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.

⁴⁵⁸ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁴⁵⁹ *Catálogo...1881* Madrid, 1881.

⁴⁶⁰ 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 Verdaguer; 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 feudal⁴⁶¹, 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 reina⁴⁶² y reproducido en grabado ese mismo año por el *Semanario Pintoresco Español*⁴⁶³. Cuadro que tuvo el beneplácito de la crítica:

⁴⁶¹ 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.

⁴⁶² Había sido tasado por José de Madrazo en 22.000 reales.

⁴⁶³ *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 actitudes⁴⁶⁴.

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 castellana⁴⁶⁵.

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*⁴⁶⁶.

Salvador Martínez Cubells en la de 1884 *Guzmán el Bueno*⁴⁶⁷, aunque no premiado, adquirido por el Estado⁴⁶⁸ y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁴⁶⁹ e *Ilustración Artística*⁴⁷⁰; cuadro que sigue, prácticamente, el esquema del de Utrera, aunque en este caso Guzmán aún sujeta 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 crueldad⁴⁷¹.

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

⁴⁶⁴ MADRAZO, P. de, "Exposición de pinturas de 1847", *Semanario Pintoresco Español*, 1847, p. 356.

⁴⁶⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 549.

⁴⁶⁶ *Catálogo...*, 1860, Madrid, 1860.

⁴⁶⁷ *Catálogo...*, 1884, Madrid, 1884.

⁴⁶⁸ 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.

⁴⁶⁹ *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 413.

⁴⁷⁰ *Ilustración Artística*, 1885, p. 391.

⁴⁷¹ 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*⁴⁷², 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 Congreso⁴⁷³.

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 *Últimos 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 hombres⁴⁷⁴.

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,

⁴⁷² *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

⁴⁷³ Dentro de la serie de medallas que complementan la decoración.

⁴⁷⁴ *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 continua⁴⁷⁵.

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 aparece 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 terrible⁴⁷⁶.

Cuadro que tuvo un gran éxito: medalla de primera clase en la Nacional de 1860⁴⁷⁷, compra por el Estado⁴⁷⁸, envió a la Exposición de Londres de 1862 y reproducción en grabado por *El Museo Universal*⁴⁷⁹, *El Museo Literario*⁴⁸⁰ y *La Ilustración de España*⁴⁸¹. Y después la muerte: *La muerte de los Carvajales*⁴⁸² -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 1866⁴⁸³.

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

⁴⁷⁵ "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.

⁴⁷⁶ "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 30 de octubre 1860.

⁴⁷⁷ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁴⁷⁸ 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.

⁴⁷⁹ *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 348.

⁴⁸⁰ *El Museo Literario*, 1865, p. 284.

⁴⁸¹ *La Ilustración de España*, 1886, p. 293.

⁴⁸² 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.

⁴⁸³ 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*⁴⁸⁴, 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*⁴⁸⁵, 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*⁴⁸⁶, *El Museo Universal*⁴⁸⁷, *La Ilustración de España*⁴⁸⁸ y *La Ilustración Católica*⁴⁸⁹.

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*⁴⁹⁰. 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*⁴⁹¹, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁴⁹² y *La Ilustración*

⁴⁸⁴ Sobre este cuadro, hoy desaparecido, véase LAFUENTE FERRARI, E., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1847, p. 213.

⁴⁸⁵ Actualmente en el Palacio de las Cortes de Madrid.

⁴⁸⁶ *El Museo Literario*, 1863-1864, pp. 172-173.

⁴⁸⁷ *El Museo Universal*, VIII, 1864, p. 180.

⁴⁸⁸ *La Ilustración de España*, 1886, p. 325.

⁴⁸⁹ *La Ilustración Católica*, 1886, p. 1.

⁴⁹⁰ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁴⁹¹ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 585.

⁴⁹² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 548.

*Ibérica*⁴⁹³. 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"⁴⁹⁴, 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 historiadores⁴⁹⁵ y, sobre todo y desde fechas muy tempranas, literatos⁴⁹⁶, éstos últimos recreándose en las escenas mas 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 época⁴⁹⁷.

En pintura su presencia, aunque menor, es también relativamente frecuente y, aparentemente, despojada de cualquier connotación ideológico-política, centrándose siempre en los aspectos mas 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

⁴⁹³ *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 469.

⁴⁹⁴ MARIANA, J. de, *Historia General de España*, vol. I, Madrid, 1852, XIV, 12.

⁴⁹⁵ RIZZO Y RAMÍREZ, J., *Juicio crítico y significación política de D. Álvaro de Luna*, Madrid, 1863.

⁴⁹⁶ 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;...

⁴⁹⁷ 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 la aristocracia, era degollado en la plaza pública de Valladolid con el espanto de todo el reino⁴⁹⁸;

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 religiosa⁴⁹⁹;

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 filosófico⁵⁰⁰.

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*⁵⁰¹. 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

⁴⁹⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición general de Bellas Artes", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 1858, 17, p. 5.

⁴⁹⁹ ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 2 de octubre de 1858.

⁵⁰⁰ MAESE PEDRO, "Exposición General de Bellas Artes de 1858", *El Estado*, 16 de octubre de 1858.

⁵⁰¹ *El Panorama*, II, 1838, p. 19.

clase en la Nacional de 1858⁵⁰² y adquirido ese mismo año por el Estado para el Museo de Arte Moderno⁵⁰³, 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 epílogo del más tremendo drama⁵⁰⁴.

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*⁵⁰⁵ 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*...⁵⁰⁶.

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 guñolesco, 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 1866⁵⁰⁷, siendo

⁵⁰² Catálogo...1858, Madrid, 1858.

⁵⁰³ 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.

⁵⁰⁴ ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 12 de octubre de 1858.

⁵⁰⁵ *El Museo Universal*, 1859, 3, p. 21.

⁵⁰⁶ REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 209

⁵⁰⁷ R.O. de 15 de febrero de 1867.

posteriormente adquirido por el Senado⁵⁰⁸. 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*⁵⁰⁹, medalla de segunda clase⁵¹⁰, compra por el Estado⁵¹¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁵¹² e *Ilustración Artística*⁵¹³. 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!⁵¹⁴.

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 1862⁵¹⁵ y compra por el Estado⁵¹⁶. 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

⁵⁰⁸ El 21 de enero de 1908 por 4.800 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

⁵⁰⁹ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁵¹⁰ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

⁵¹¹ 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.

⁵¹² *La Ilustración Ibérica*, tomo IV, 1886, pp. 104-105.

⁵¹³ *Ilustración Artística*, 1885, p. 393.

⁵¹⁴ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 383.

⁵¹⁵ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

⁵¹⁶ 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*⁵¹⁷, 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 1881⁵¹⁸ y compra por el Estado⁵¹⁹.

Un tema legendario, el de Bernardo del Carpio, un héroe mítico cuya invención no parece tener base histórica alguna⁵²⁰, 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 revistas⁵²¹, novelas⁵²², poesías⁵²³, zarzuelas⁵²⁴,....

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 francesas⁵²⁵. 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*⁵²⁶, que será adquirido por el Estado ese mismo año⁵²⁷ 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.

⁵¹⁷ R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁵¹⁸ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁵¹⁹ 1.250 pts., R.O. de 6 de agosto de 1886. Actualmente en el Museo de Pontevedra, depósito del Museo del Prado.

⁵²⁰ 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.

⁵²¹ "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;...

⁵²² MONTGOMERY, J., *El bastardo de Castilla*, Madrid, 1832; *Rebelión de Bernardo del Carpio, reinado de Remiro I. Novela histórica*, Madrid, 1859;...

⁵²³ *El Bernardo. Poema heroico* de Valbuena, publicado en Madrid en 1852.

⁵²⁴ *La espada de Bernardo* de García Gutiérrez y Barbieri, publicada en Madrid en 1853.

⁵²⁵ 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.

⁵²⁶ 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.

⁵²⁷ 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*⁵²⁸.

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 1881⁵²⁹; el segundo de Muñoz Degraín, quien dice inspirarse en unos versos de Avellaneda:

Esparciendo las blancas osamentas
que en polvo convertidas por los siglos
darán abono a nuestra agreste tierra⁵³⁰.

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 fieras⁵³¹.

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 Magno⁵³².

El cuadro, titulado *Ecos de Roncesvalles*, fue expuesto en la Nacional de 1890⁵³³.

⁵²⁸ Catálogo... 1871, Madrid, 1871.

⁵²⁹ Catálogo... 1881, Madrid, 1881.

⁵³⁰ Citados por Jacinto Octavio Picón (PICÓN, J.O., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890).

⁵³¹ PICÓN, J.O., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

⁵³² ROVIRA Y PITA, P., “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Correo*, 4 de mayo de 1890.

⁵³³ Catálogo... 1890, Madrid, 1890.

La leyenda de los siete infantes de Lara reunía todos los requisitos para gozar de las preferencias de la cultura romántica⁵³⁴: 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*⁵³⁵, 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 1884⁵³⁶, 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 1881⁵³⁷; el segundo en la de 1884⁵³⁸. 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 vista⁵³⁹.

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 Conde⁵⁴⁰.

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

⁵³⁴ 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.

⁵³⁵ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

⁵³⁶ *Catálogo...1884*, Madrid, 1864.

⁵³⁷ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

⁵³⁸ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁵³⁹ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24 de mayo de 1884.

⁵⁴⁰ ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 30 de mayo de 1884.

en dos ocasiones⁵⁴¹: *Santa Casilda*, más un cuadro devocional que de pintura de historia, expuesto por Enrique Melida en la Nacional de 1866⁵⁴²; 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 santa⁵⁴³.

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*⁵⁴⁴, *Blanco y Negro*⁵⁴⁵ y *Gran Vía*⁵⁴⁶- en la Exposición de 1892⁵⁴⁷.

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 Corona⁵⁴⁸, 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 entre 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.

⁵⁴¹ 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.

⁵⁴² *Catálogo...* 1866, Madrid, 1867.

⁵⁴³ CÁNOVAS VALLEJO, A., "Exposición Internacional de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 5 de noviembre de 1892.

⁵⁴⁴ *Almanaque de la Ilustración*, 1894, p. 127.

⁵⁴⁵ *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 325 (fotografía).

⁵⁴⁶ *Gran Vía*, 13 de enero de 1895.

⁵⁴⁷ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

⁵⁴⁸ 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*⁵⁴⁹, 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 qué 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 clase⁵⁵⁰- 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 1860⁵⁵¹ y compra por el Estado⁵⁵²-, cuya aparición hay que vincular a la continua presencia del tema en el romancero y otras formas de expresión literaria⁵⁵³.

El mismo García Martínez recibe en la Nacional de 1864 una consideración de segunda medalla por *La muerte de Macías*⁵⁵⁴, personaje de la literatura gallega medieval que gozó de gran relevancia en la cultura romántica: obras de teatro⁵⁵⁵, artículos de prensa⁵⁵⁶... 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 Estado⁵⁵⁷ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁵⁵⁸.

⁵⁴⁹ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁵⁵⁰ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁵⁵¹ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁵⁵² R.O. de 14 de enero de 1863, depositado en el Senado por R.O. de 8 de enero de 1881.

⁵⁵³ Así, por ejemplo, en 1833 Menceos y Manso de Zúñiga publica en Madrid una obra titulada *El cerco de Zamora por el rey don Sacho II de Castilla*.

⁵⁵⁴ R.O. de 13 de enero de 1865, por unanimidad.

⁵⁵⁵ *Macías* de Larra.

⁵⁵⁶ 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;...

⁵⁵⁷ 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.

⁵⁵⁸ *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*⁵⁵⁹, adquirido por el Estado ese mismo año⁵⁶⁰. 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 apercibidos, espectáculo que dejó aterrados a todos los presentes, que puestos de hinojos en tierra, pidieron perdón al rey de sus extravíos⁵⁶¹;

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 efreulo de poder real, con perjuicio del reino y de los administrados, pone coto a tantas demasías, amenazándoles con el castigo que reclamaban sus desmanes⁵⁶².

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*⁵⁶³, 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 1881⁵⁶⁴ y fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁵⁶⁵. 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

⁵⁵⁹ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁵⁶⁰ R.O. de 3 de mayo de 1867.

⁵⁶¹ F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867.

⁵⁶² TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 147.

⁵⁶³ Inspirará también una novela histórica: *La peña de los enamorados* de Rojas y Rojas, publicacada en Granada en 1862.

⁵⁶⁴ Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁵⁶⁵ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 389.

que le mantenía en cautividad⁵⁶⁶- 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 Pícolo y López expone en la Nacional de 1884 *La judía de Toledo*⁵⁶⁷, 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 muerte⁵⁶⁸.

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 clase⁵⁶⁹, envió a la Exposición Internacional de París de 1889 y el elogio casi unánime de la crítica⁵⁷⁰. 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 escena⁵⁷¹.

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 ingrato⁵⁷².

⁵⁶⁶ "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).

⁵⁶⁷ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁵⁶⁸ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

⁵⁶⁹ Con un voto en contra, R.O. de 31 de mayo de 1890.

⁵⁷⁰ 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.

⁵⁷¹ PÍCOLO, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

⁵⁷² 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*⁵⁷³.

Asterio Mañanós expone en la Nacional de 1892 *Doña Sancha de Castilla ante el sepulcro de su esposo*⁵⁷⁴. 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 aserto⁵⁷⁵.

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 1887⁵⁷⁶, compra por el Estado⁵⁷⁷ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁵⁷⁸, *La Ilustración Artística*⁵⁷⁹ y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁵⁸⁰.

⁵⁷³ 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 amores de Alfonso XI*, Madrid, 1871).

⁵⁷⁴ *Catálogo...*1892, Madrid, 1892.

⁵⁷⁵ *Catálogo...*1887, Madrid, 1887.

⁵⁷⁶ R.O. de 22 de junio de 1887.

⁵⁷⁷ 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.

⁵⁷⁸ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 376-377.

⁵⁷⁹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 279.

⁵⁸⁰ *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 historia⁵⁸¹- 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*⁵⁸².

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 1860⁵⁸³, fue adquirido por el Estado en 1861 para el Congreso por 8.000 reales⁵⁸⁴ y reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*⁵⁸⁵, *La Ilustración de España*⁵⁸⁶, y *Pluma y Lápiz*⁵⁸⁷. 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 Lafuente⁵⁸⁸.

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 Río⁵⁸⁹.

Alberto Commelerán en la de 1878 *Doña María Pacheco recibiendo la carta de despedida de su esposo Padilla, prisionero en Vilalar*⁵⁹⁰.

⁵⁸¹ 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.

⁵⁸² R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁵⁸³ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁵⁸⁴ Actualmente en el Palacio de las Cortes de Madrid.

⁵⁸⁵ *La Ilustració Catalana*, III, 1882, p.124.

⁵⁸⁶ *La Ilustración de España*, 1887, pp. 36-36.

⁵⁸⁷ *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 172-173.

⁵⁸⁸ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁵⁸⁹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

⁵⁹⁰ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

Vicente Borrás y Mompó lleva a la Nacional de 1881, con gran éxito -medalla de segunda clase⁵⁹¹, compra por el Estado⁵⁹² y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁵⁹³-, *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar*. Inspirado en un pasaje de la *Historia* de Lafuente⁵⁹⁴, 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 lágrimas⁵⁹⁵.

José Mendiguchía expone en esta misma Nacional de 1881, sin ningún éxito, *Padilla en la prisión*⁵⁹⁶.

A la Nacional de 1887 concurren dos obras sobre los Comuneros. Una de Manuel Picolo y López, *Villalar*⁵⁹⁷, 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 Castilla⁵⁹⁸.

Otra de Juan Planella y Rodríguez, *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla*⁵⁹⁹, medalla de segunda clase⁶⁰⁰ y compra por el Estado⁶⁰¹.

3.3.2. LA HERENCIA ARAGONESA.

⁵⁹¹ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁵⁹² 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.

⁵⁹³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 305.

⁵⁹⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881..

⁵⁹⁵ VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, p. 240.

⁵⁹⁶ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

⁵⁹⁷ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁵⁹⁸ *El Globo*, 2 de junio de 1887.

⁵⁹⁹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁶⁰⁰ R.O. de 22 de junio de 1887.

⁶⁰¹ 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 Alisal⁶⁰²; *El príncipe don Carlos de Viana* de Moreao Carbonero⁶⁰³; *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla*⁶⁰⁴, también de Moreno Carbonero; *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* de Pinazo y Camarlench⁶⁰⁵; *Los amantes de Teruel* de Muñoz Degraín⁶⁰⁶; *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Richart Montesinos⁶⁰⁷; *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana* de Cebrián Mezquita⁶⁰⁸; y *La muerte del príncipe de Viana*, Vicente Poveda⁶⁰⁹.

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

⁶⁰² Banda de Isabel la Católica en la Nacional de 1881, adquirido por el Estado por R.O. de 28 de enero de 1882.

⁶⁰³ Medalla de primera clase en la Nacional de 1881, adquirido por el Estado por R.O. 30 de junio, 1881.

⁶⁰⁴ Encargo del Senado.

⁶⁰⁵ Medalla de segunda clase en la Nacional de 1881, adquirido por el Estado por R.O. de 20 de noviembre de 1881.

⁶⁰⁶ Medalla de primera clase en la Nacional de 1884, adquirida por el Estado.

⁶⁰⁷ Medalla de segunda clase en la Nacional de 1884, adquirida por el Estado por R.O. de 25 de junio de 1884.

⁶⁰⁸ Medalla de tercera clase en la Nacional de 1884.

⁶⁰⁹ 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 Aragón⁶¹⁰.

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 Santo⁶¹¹, 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

⁶¹⁰ 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.

⁶¹¹ La *Historia* del padre Mariana alterna episodios de la vida de ambos monarcas.

país”⁶¹². 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 XIX⁶¹³.

En pintura, donde contaba con el tempranísimo precedente de los murales góticos del castillo de Alcañiz⁶¹⁴, 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 1856⁶¹⁵; *Batalla de Puig, en 1237* de Isabel Pascual Abad, Nacional de 1866⁶¹⁶; *La entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Fernando Richart, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884⁶¹⁷ y compra por el Estado⁶¹⁸, 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 monarca⁶¹⁹;

y *El juramento del Puig* de Ramón Garrido Méndez, Exposición Internacional de 1892⁶²⁰.

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*

⁶¹² 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).

⁶¹³ 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 Jaume lo Conqueridor”, *La Ilustració Catalana*, V, 1884, p. 287; SÁNCHEZ CASADO, F., “D. Jaime el Conquistador”, *La Pustración Católica*, 1894, pp. 220-221;...

⁶¹⁴ 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.

⁶¹⁵ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

⁶¹⁶ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

⁶¹⁷ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

⁶¹⁸ 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.

⁶¹⁹ “Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

⁶²⁰ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

monasterio de Poblet de Alejandro Grau, mención en la Nacional de 1856⁶²¹, 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 1881⁶²², compra por el Estado⁶²³ y reproducción en grabado por *La Ilustració Catalana*⁶²⁴- 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 compositiva⁶²⁵:

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 ocaso⁶²⁶.

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

⁶²¹ R.O. de 7 de agosto de 1856.

⁶²² Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁶²³ 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.

⁶²⁴ *La Ilustració Catalana*, VIII, 1887, p. 232-233.

⁶²⁵ 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).

⁶²⁶ VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", art. cit., p. 239.

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1844),...⁶²⁷-, 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 Francés⁶²⁸, adquirido por el Estado⁶²⁹ y reproducido en grabado por *La Ilustración de Madrid*⁶³⁰, *La Hormiga de Oro*⁶³¹ y *La Ilustració Catalana*⁶³². Cuadro en el que, a decir de la crítica,:

Sala ha hecho revivir un periodo tristísimo, hace recordar una época espantosa de partidos y banderías⁶³³.

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 plantado⁶³⁴.

Moreno Carbonero recibe una medalla de primera clase en la Nacional de 1881 con *El príncipe don Carlos de Viana*⁶³⁵, adquirido por el Estado⁶³⁶ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁶³⁷, 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 lebel, único amigo con cuya fidelidad podía contar hasta la hora de la muerte, y en la tallada estantería, parecen solicitar

⁶²⁷ 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.

⁶²⁸ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

⁶²⁹ 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.

⁶³⁰ *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 361.

⁶³¹ *La Hormiga de Oro*, 1889, p. 273.

⁶³² *La Ilustració Catalana*, X, 1889, p. 189.

⁶³³ FERNÁNDEZ MERINO, A., "Emilio Sala Francés", *La Ilustración Artística*, 1893, p. 571.

⁶³⁴ GARCÍA, J., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 30 de diciembre de 1871.

⁶³⁵ R.O. de 14 de abril de 1881.

⁶³⁶ 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.

⁶³⁷ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1882, p. 81.

desinteresadamente las caricias de su mano los anchos volúmenes cubiertos de telarañas y de polvo⁶³⁸.

Vicente Poveda una de tercera clase, en la de 1887, por *La muerte del Príncipe de Viana*⁶³⁹, también adquirido por el Estado⁶⁴⁰ y también reproducido en grabado, aunque en este caso por una revista catalana, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁶⁴¹.

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	Adquiri dos Estado	Premia dos	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
Lanuza	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 capital de Buch*⁶⁴², aunque no premiado, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁶⁴³. Representa el momento en que Mosen Pierres hace entrega de Doña Blanca.

⁶³⁸ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 4 de junio de 1881.

⁶³⁹ R.O. de 22 de junio de 1887.

⁶⁴⁰ 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.

⁶⁴¹ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 681.

⁶⁴² *Catálogo... 1871*, Madrid, 1871.

⁶⁴³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1880, p. 208.

Silvio Fernández y Rodríguez expone en la Nacional de 1884 *Doña Blanca de Navarra*⁶⁴⁴. Y Ferrer Calatayud en la 1887 *Prisión de doña Blanca de Navarra*⁶⁴⁵. 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"⁶⁴⁶), 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 1866⁶⁴⁷, posteriormente adquirido por el Congreso. Representa:

el momento en que San vicente Ferrer proclama rey de Aragón al infante don Fernando de Antequera⁶⁴⁸.

Crespo y Villanueva expone en la Nacional de 1887 *Martín el Humano y la condesa de Urgell*⁶⁴⁹.

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 Fortún⁶⁵⁰, reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*⁶⁵¹; y *Última sesión secreta del compromiso de Caspe* de Parladé y de Heredia⁶⁵², reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁶⁵³. 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 *hombres sabidores* están sentados en grandes y cómodos siales de madera tallada; el santo les atenga 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 claridad⁶⁵⁴.

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 compromiso⁶⁵⁵.

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 Garmelo, que obtiene una medalla de segunda clase en la Nacional de 1895⁶⁵⁶.

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: óperas⁶⁵⁷, obras literarias⁶⁵⁸, libros de historia⁶⁵⁹, artículos de revistas⁶⁶⁰,....

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,:

⁶⁵⁵ ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

⁶⁵⁶ Por unanimidad, R. O. de 17 de junio de 1895.

⁶⁵⁷ *Roger de Flor* de Capdepon y Chapí

⁶⁵⁸ *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;...

⁶⁵⁹ En 1860 se reedita en Barcelona la *Crónica* de Muntaner.

⁶⁶⁰ "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 compañía⁶⁶¹;

cuadro que obtuvo mención de medalla de primera clase⁶⁶². Y Moreno Carbonero pinta en 1888, por encargo del Senado, *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*⁶⁶³, enviado a la Exposición Internacional de Munich y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁶⁶⁴.

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 Galofre⁶⁶⁵, aunque las peculiaridades de su encargo hacen de ella una obra un tanto excéntrica a lo que aquí se viene estudiando⁶⁶⁶.

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 Montalbán, 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*⁶⁶⁷. 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

⁶⁶¹ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁶⁶² R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁶⁶³ 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.

⁶⁶⁴ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, pp. 284-285.

⁶⁶⁵ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

⁶⁶⁶ 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.

⁶⁶⁷ No fue Hartzenbusch el único escritor decimonónico en sentirse atraído por esta morbosa historia de amor y muerte: Villarroja 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, 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 Hartzenbusch que obtuvo una medalla de segunda clase en la Nacional de 1858⁶⁶⁸, además de su compra para el Museo Nacional⁶⁶⁹ y reproducción en grabado por *El Museo Universal*⁶⁷⁰ y *La Ilustración de España*⁶⁷¹.

Muñoz Degrain presenta a la Nacional de 1884 dos cuadros sobre el tema: *Antes de la boda*⁶⁷² y *Los Amantes de Teruel*⁶⁷³. 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 Estado⁶⁷⁴. 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 clase⁶⁷⁵, compra por el Estado⁶⁷⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁶⁷⁷, *La Ilustración Ibérica*⁶⁷⁸ e *Ilustración Artística*⁶⁷⁹. 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*⁶⁸⁰, dando como resultado

⁶⁶⁸ R. O. de 18 de septiembre de 1858.

⁶⁶⁹ 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.

⁶⁷⁰ *El Museo Universal*, 1859, n.º 2, p. 13.

⁶⁷¹ *La Ilustración de España*, 1887, p. 232.

⁶⁷² *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ 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.

⁶⁷⁵ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

⁶⁷⁶ En 9.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

⁶⁷⁷ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, pp 24-25.

⁶⁷⁸ *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 408-409.

⁶⁷⁹ *Ilustración Artística*, 1885, p. 240.

⁶⁸⁰ *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 roto⁶⁸¹.

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 clase⁶⁸², además de su compra ese mismo año por el Estado⁶⁸³, lo que contrasta con su escasa importancia temática y las adversas críticas recibidas⁶⁸⁴.

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 agupan 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 suceso⁶⁸⁵.

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 II⁶⁸⁶.

⁶⁸¹ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

⁶⁸² Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

⁶⁸³ 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.

⁶⁸⁴ 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).

⁶⁸⁵ BLANCO ASENJO, R., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 17 de mayo de 1881.

⁶⁸⁶ 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 1881⁶⁸⁷, compra por el Estado -en 35.000 pts. para el Museo de Arte Moderno⁶⁸⁸-, envió a las exposiciones de Munich, Viena, Dusseldorf y París⁶⁸⁹ y reproducción en grabado por *La Ilustración*⁶⁹⁰, *La Ilustración Española y Americana* -ésta en dos ocasiones, 1882⁶⁹¹ y 1886⁶⁹²-, *Almanaque de la Ilustración*⁶⁹³ y *La Ilustración de España*⁶⁹⁴. Éxito explicable, en parte, por su truculencia, especialmente las sanguinolentas cabezas del primer plano⁶⁹⁵, 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 significado político -claro ya en *La campana de Huesca, crónica del siglo XII*, novela histórica publicada por Antonio Cánovas del Castillo en 1854⁶⁹⁶-. 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 Castelar⁶⁹⁷. Aunque él mismo no parecía estar muy convencido de que sus

⁶⁸⁷ R.O. de 14 de julio de 1881.

⁶⁸⁸ R.O. de 28 de enero de 1882. Actualmente en el Ayuntamiento de Huesca.

⁶⁸⁹ 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.

⁶⁹⁰ *La ilustración*, II, 1881-1882, pp. 288-289.

⁶⁹¹ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, pp. 88-89.

⁶⁹² *La Ilustración Española y Americana*, II, 1886, suplemento al nº XXXVIII.

⁶⁹³ *Almanaque de la Ilustración*, 1883, p. 142.

⁶⁹⁴ *La Ilustración de España*, 1886, p. 84.

⁶⁹⁵ 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.

⁶⁹⁶ 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*.

⁶⁹⁷ 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 Estados⁶⁹⁸.

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*⁶⁹⁹.

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 valiente⁷⁰⁰.

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 tema⁷⁰¹, 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!⁷⁰².

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).

⁶⁹⁸ CASTELAR, E., *Discursos parlamentarios y políticos de la Restauración*, tomo II, Madrid, s.a., pp. 803-808.

⁶⁹⁹ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 25.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁷⁰¹ 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.

⁷⁰² 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 XIX⁷⁰³.

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 1887⁷⁰⁴, 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 clase⁷⁰⁵, envió a la Exposición Universal de París de ese mismo año 1878, donde por cierto pasó bastante desapercibido⁷⁰⁶, y reproducción en grabado por *La ilustración Española y Americana*⁷⁰⁷. 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 cuadro⁷⁰⁸ de Caba y Casamitjana, *La heroína de Peralada*, medalla de segunda clase en la Nacional de 1864⁷⁰⁹ y compra por el Estado⁷¹⁰, que, como muchas otras pinturas de historia, es una exaltación del espíritu de independencia de los españoles⁷¹¹.

⁷⁰³ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 350.

⁷⁰⁴ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁷⁰⁵ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

⁷⁰⁶ 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.

⁷⁰⁷ *La ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 124.

⁷⁰⁸ La referencia a Muntaner es del propio Catálogo.

⁷⁰⁹ R.O. de 13 de enero de 1865.

⁷¹⁰ 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.

⁷¹¹ 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 1881⁷¹²; 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*⁷¹³ -representa el legendario suceso que daría origen a las barras aragonesas- con el que Béjar Novella obtuvo mención en la Nacional de 1895⁷¹⁴, además de su reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*⁷¹⁵. 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 asunto⁷¹⁶.

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*

⁷¹² Aunque no figura en el *Catálogo* son varios los críticos que hacen referencia al cuadro.

⁷¹³ Este conde inspiró también una novela histórica *Wilfredo el Velloso. Crónica catalana del siglo XI* de Barreras, publicada en Madrid en 1854.

⁷¹⁴ R.O. de 17 de junio de 1895.

⁷¹⁵ *La Ilustración Artística*, 1895, p. 519.

⁷¹⁶ 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 II⁷¹⁷, muestra al rey moribundo tomando juramento a sus dos hijos; y *Desastre de Fraga*, expuesto por García Martínez en la Nacional de 1858⁷¹⁸, que representa:

el momento en que los caballeros rodean a D. Alfonso el Batallador, e intentan salvarle⁷¹⁹.

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 clase⁷²⁰, compra por el Estado⁷²¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁷²² y *La Ilustración Artística*⁷²³. 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 ademanes⁷²⁴.

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 Nacionales⁷²⁵, *Lulio presentándose a los dominicos en Pisa, después de su*

⁷¹⁷ Pintado hacia 1857. Actualmente en el Ejército del Aire, Madrid.

⁷¹⁸ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

⁷¹⁹ IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", art. cit., p. 19.

⁷²⁰ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

⁷²¹ 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.

⁷²² *La Ilustración Ibérica*, III, 1885, pp. 8-9.

⁷²³ *La Ilustración Artística*, 1895, p. 634.

⁷²⁴ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

⁷²⁵ 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 1864⁷²⁶, 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 mas 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 clase⁷²⁷ y compra para el Museo Nacional⁷²⁸.

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 contesto más amplio de la invención de un pasado democrático, pero en el que

del doctor iluminado, Raimundo Llull”, *Revista de España*, tomo XVI, 1870; “La conversió de Ramón Llul”, *La Il·lustració Catalana*, 1880-1881, p. 222; MENÉNDEZ PELAYO, M., “Ramón Llul”, *La Il·lustració Catalana*, 1884, p. 318, 334, 350 y 366;...

⁷²⁶ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

⁷²⁷ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

⁷²⁸ 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 1822⁷²⁹-, lo mismo ocurrirá con la prensa, donde los artículos sobre Lanuza en particular, o la pérdida de los fueros en general, son constantes⁷³⁰.

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 medalla⁷³¹ y adquirido por el Estado⁷³².

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*⁷³³, 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*

⁷²⁹ 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;...

⁷³⁰ "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;...

⁷³¹ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

⁷³² 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.

⁷³³ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862. Actualmente en el Ayuntamiento de Zaragoza.

ABRIR CAPÍTULO IV, (CONT. 3)

