



ABRIR CAPÍTULO IV, (PUNTO 3)

*Zaragoza en 1591*⁷³⁴, reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*⁷³⁵ y adquirido por el Estado⁷³⁶.

A la de 1871 concurren dos obras sobre el tema: *Don Juan de Lanuza, en el momento de partir para el cadalso, protesta ante el gobernador de Zaragoza contra el calificativo de traidor* de Ramón Elorriaga⁷³⁷; y *La sentencia de Lanuza* de Nicasio Serret y Comín⁷³⁸.

Y una 1876, *Suplicio del Justicia de Aragón don Juan de Lanuza* de Vicente Barneto⁷³⁹, también con escaso éxito, que cierra el ciclo.

3.3.3. OTROS CUADROS DE TEMA MEDIEVAL.

Al igual que ocurre en otros periodos históricos hay una pequeña representación de cuadros de historia de temática no española que, aunque numéricamente no demasiado representativos, son interesantes en la medida en que muestran un cierto entronque con una cultura común europea, ya que todos ellos sin excepción se remiten a sucesos de la historia de Europa.

Por lo que respecta a los cuadros de tema medieval la polarización es extrema: la mayoría de los cuadros se refieren, bien a la imagen de una Edad Media cristiana, bien a la obra de Dante, hito central de la percepción cultural romántica.

El primer cuadro de asunto medieval no español es *La aparición de dos ángeles a Godofredo de Buillón*, presentado por Federico de Madrazo a la Exposición de la Academia de 1839, al que, desde la perspectiva ideológica que aquí nos interesa, se debe considerar un cuadro español con muchos matices, ya que responde a un encargo del gobierno francés para la proyectada sala de las cruzadas y, como tal, respondería a motivos ideológicos completamente ajenos a los aquí analizados. Sólo como una pequeña anotación: resaltar la importancia de las Cruzadas en la mitología nacional francesa, de lo que este cuadro es un mero ejemplo, y que

⁷³⁴ R.O. de 13 de enero de 1865.

⁷³⁵ *La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 101.

⁷³⁶ En 12.000 reales, R.O. de 24 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de noviembre de 1866. Actualmente en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

⁷³⁷ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

alimentará toda una retórica sobre las responsabilidades históricas francesas en Oriente Medio presente incluso en la prensa francesa actual.

El cuadro de Madrazo, que ya había sido expuesto anteriormente en París, tuvo, a partir de su paso por la Exposición de la Academia, un cierto éxito -fue reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*⁷⁴⁰ y adquirido por la Corona en 1847⁷⁴¹-, en un momento en que los cuadros de historia no eran todavía muy frecuentes. Llegó incluso a ser habitual que los críticos trajesen a colación su existencia para justificar el lugar de Federico de Madrazo entre los cultivadores de la gran pintura, la pintura de historia, algo difícil de defender en el caso del segundo de la saga de los Madrazo, prácticamente un especialista en el, para el siglo XIX, género menor del retrato:

Verdad es que ninguno de los dos [se refiere a Federico de Madrazo y a Carlos Luis de Ribera] ha presentado cuadro histórico alguno; pero ¿quién no recuerda en los retratos expuestos por uno y otro, a los consumados autores de *Godofredo* y de las *Marías*, del *Origen de los Girones* y de las admirables bóvedas del Congreso de los Diputados?⁷⁴²

La crítica posterior será menos benévola y así Ceferino Araujo escribirá, de forma retrospectiva en 1896, que:

El Godofredo está pintado como lo hacían en Francia algunos románticos, ni los más ni los mejores⁷⁴³.

Años más tarde, Exposición de la Academia de 1850, Genaro Pérez Villaamil retomará el tema de las cruzadas con *La entrada de los cruzados en Jerusalén*; cuadro, como todos los de este autor, de inclusión problemática dentro del género histórico ya que el hecho histórico, con figuras a escala muy reducida, pasa casi siempre desapercibido. Pero, en este caso, según opinión de la crítica contemporánea, parece amoldarse más a las convenciones del género:

aparece pintado con ciertas preteusiones de cuadro histórico⁷⁴⁴.

⁷⁴⁰ *Semanario Pintoresco Español*, 1839. 20, p. 153.

⁷⁴¹ Por Francisco de Asís.

⁷⁴² AMADOR DE LOS RIOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I. 1856, p. 550.

⁷⁴³ *El Día*, 5 de julio de 1896. Citado por PARDO CANALÍS, E., "Textos: La exposición de la Academia de San Fernando en 1839 vista por Ceferino Araujo, edición y notas de", *Revista de Ideas Estéticas*, 124, pp. 333-355. Recoge los artículos publicados bajo el título de "Revista artística retrospectiva" en *El Día*, los días 29 de junio, 5 de julio, 19 de julio, y 20 de julio de 1896.

⁷⁴⁴ VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 13 de octubre de 1850.

Aunque no propiamente un cuadro de historia, se trata de un asunto habitual en la pintura religiosa anterior, cabría incluir aquí el *Santa Isabel dando limosna a los pobres*, llevado por Isidoro Lozano a la Exposición de la Academia de 1849.

Al margen de Madrazo y Villaamil, y el pseudo-cuadro de historia de Lozano, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo para encontrarnos con los primeros cuadros de tema foráneo. Las referencias a una tradición común, europea y cristiana, se continúan con *Santa Isabel curando a los leprosos*, otra vez a medio camino entre la pintura religiosa y la de historia, pintado por Luis de Madrazo y Kuntz en 1859, adquirido por la Corona⁷⁴⁵; *San Ricardo, rey de Inglaterra, en el momento de bajar las gradas del trono, que acababa de renunciar para dirigirse a tierra Santa y retirarse a un claustro*, expuesto por José Othon en la Nacional de 1862⁷⁴⁶; *Traslación de San Francisco de Asís* de Mercadé y Fábregas, que obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1866 -ya previamente había recibido primera medalla en la Exposición de París de 1866-: medalla primera clase⁷⁴⁷, compra por el Estado⁷⁴⁸ y reproducción en grabado por *El Museo Universal*⁷⁴⁹ y *La Ilustración de España*⁷⁵⁰, representa:

la Traslación de San Francisco de Asís en el momento en que el cadáver del Santo es introducido en la iglesia de San Damián, donde Santa Clara, en unión de las monjas se aproxima al santo cuerpo y le besan las manos con santa devoción y ternura⁷⁵¹;

San Francisco de Asís después de la impresión de las llagas de Julio Cebrián Mezquita, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881⁷⁵² y compra por el Estado⁷⁵³; y *Visión de San Francisco de Asís* de Oliver Aznar, Nacional de 1890⁷⁵⁴, que representa al santo,

en su celda, reclinado sobre el duro asiento, apoyada la espalda en la pared, hacía un rincón, en postura incómoda, que casi hace aparecer doblada la figura: su rostro indica que no se cuida de las molestias que pueda sufrir el cuerpo: los ojos húmedos en piadoso llanto, la boca entreabierta, acusan el éxtasis que se ha enseñoreado de su alma. A la derecha, por entre los hierros cruzados de una reja, y medio envueltos en resplandores celestiales, han penetrado varios ángeles que tienen diversos instrumentos⁷⁵⁵.

⁷⁴⁵ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁷⁴⁶ *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

⁷⁴⁷ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁷⁴⁸ En 4.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Actualmente en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

⁷⁴⁹ *El Museo Universal*, 1867, p. 108.

⁷⁵⁰ *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

⁷⁵¹ F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867.

⁷⁵² Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁷⁵³ En 2.500 pts., R.O. de 2 de noviembre de 1881.

⁷⁵⁴ *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

⁷⁵⁵ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

Éstos dos últimos, cuadros más de pintura religiosa que de historia.

Pero el asunto estrella de los cuadros de temática medieval no española es, sin ninguna duda, Dante y su *Divina Comedia*, que contaba con importantes antecedentes en la pintura europea de primeros de siglo - entre otros, *Francesca de Rímini y Paolo Malatesta* de Ingres, 1819; y *Dante y Virgilio* de Delacroix, 1821-. En España el primer cuadro inspirado en la obra de Dante data de 1860, en cuya Exposición Nacional pudieron verse el *Semíramis en el infierno de Dante* de Casado del Alisal⁷⁵⁶, adquirido por la Corona⁷⁵⁷; y *El conde Ugolino castigando al Arzobispo Roger* de Gimeno y Canencia, mención de medalla de primera clase⁷⁵⁸.

A partir de aquí los cuadros en torno al escritor florentino se suceden: *El Dante* de Suñol, Nacional de 1864⁷⁵⁹, adquirido por el Estado ese mismo año para el Museo de Arte Moderno; *Paolo y Francesca de Rímini* de Francisco de Paula Díaz Carreño, medalla de tercera clase en la Nacional de 1866⁷⁶⁰ y compra por el Estado⁷⁶¹; *Dante* de Dióscoro de la Puebla, misma Nacional⁷⁶²; *Paolo y Francesca* de Antonio Gisbert Pérez, Nacional de 1871⁷⁶³; *Lasciate ogni speranza. ¡Oh voy ch'entrate!* de Joaquín Espalter y Rull, Nacional de 1876; *Infierno de Dante* de Cecilio Pla y Gallardo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884⁷⁶⁴, compra por el Estado⁷⁶⁵ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁷⁶⁶; *El Infierno* -ni qué decir tiene que el Infierno, así con mayúsculas sólo puede ser el de Dante- de Joaquín Araujo Ruano, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887⁷⁶⁷; *El anciano de Santa Zita, Magistrado de Luca* de Cándido Durán de Cottes, Nacional de 1890⁷⁶⁸; y *El Aqueronte (Infierno de Dante)* de Félix Resurrección Hidalgo,

⁷⁵⁶ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

⁷⁵⁷ Figura en el *Inventario* de las pinturas del Palacio Real de 1870.

⁷⁵⁸ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁷⁵⁹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

⁷⁶⁰ R. O. de 15 de febrero de 1867.

⁷⁶¹ En 1.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Santa Cruz de Tenerife, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

⁷⁶² *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

⁷⁶³ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

⁷⁶⁴ Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁷⁶⁵ En 2.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

⁷⁶⁶ *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 669.

⁷⁶⁷ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁷⁶⁸ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

condecoración en la Exposición Internacional de 1892⁷⁶⁹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁷⁷⁰.

También relacionado con la cultura medieval italiana, aunque no con Dante, *Giotto y Cimabue* de Vicente Sabater y Puchades, Nacional de 1866⁷⁷¹.

Y, por último, también referido a Italia, aunque en este caso no a su cultura, *Cola de Rienzi. El último de los tribunos de Roma* de Luis Romea Avendaño, un cuadro de temática extraña -la figura de Nicolas Gabrino de Rienzi, el fogoso orador romano que se sublevó en el siglo XIV contra la tiranía ejercida por los nobles en la ciudad pontificia, resultaba completamente ajena al público español-, relacionado, sin duda, no tanto con el personaje histórico, como con la novela de igual título de Bulwer Lytton y la ópera sobre el mismo tema de Wagner. El cuadro, expuesto en la Nacional de 1887⁷⁷², tuvo un relativo éxito: mención por ampliación del jurado⁷⁷³ y reproducción en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁷⁷⁴.

La historia de Portugal proporciona a la pintura de historia medieval argumento para un pequeño número de cuadros que resulta difícil de distinguir de los de temática estrictamente española. Esto es especialmente claro en el caso de Inés de Castro, "española", aunque reina de Portugal, cuya truculenta historia, en las que las concomitancias estéticas e ideológicas con la de Juana la Loca son obvias, será llevada a la pintura de historia en dos ocasiones. El asunto había atraído, como no podía ser menos, la atención de artistas y literatos desde muy pronto. Camoens le había dedicado ya unas estrofas en *Os Lusíadas*, en el siglo XVII Vélez de Guevara se había inspirado en él para su drama *Reinar después de morir*⁷⁷⁵... Ya en el siglo XIX, la cultura romántica le va a dedicar hasta una ópera, *Inés de Castro*, estrenada por Persiani en Madrid en 1837.

En pintura su aparición será más tardía, 1867, y no con demasiado éxito en este primer momento: *Reinar después de morir, o coronación de doña Inés de Castro*, expuesto por Alejandro Grau en la Nacional de 1867⁷⁷⁶ pasó completamente desapercibido.

⁷⁶⁹ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

⁷⁷⁰ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 92.

⁷⁷¹ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

⁷⁷² *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁷⁷³ R. O. de 22 de junio de 1887.

⁷⁷⁴ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 601.

⁷⁷⁵ Drama que todavía seguía representándose en los teatros de Madrid a finales del siglo XVIII.

⁷⁷⁶ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

Hay que esperar hasta la Nacional de 1887 para encontrarnos con el gran cuadro sobre el tema, *Reinar después de morir. Doña Inés de Castro* de Salvador Martínez Cubells, cuyo éxito fue espectacular -medalla de primera clase⁷⁷⁷, compra para el Museo Nacional⁷⁷⁸ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*⁷⁷⁹, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁷⁸⁰ y *Blanco y Negro*⁷⁸¹-. Lienzo que consiguió, posiblemente gracias a su truculencia -representaba a los monarcas sentados en el trono, ella con sus despojos apenas cubiertos por un velo, con la corte rindiendo pleitesía al cadáver-, convertirse en la imagen real del hecho histórico.

El mismo carácter español se le puede atribuir a la historia de Leonor Téllez, muerta en prisión, encerrada por su yerno Juan I de Castilla, y que inspirará dos cuadros de historia, obra los dos de Manuel Ángel: *Doña Leonor Tellez, reina de Portugal, prisionera en el convento de Tordesillas*, Nacional de 1881⁷⁸², y *Doña Leonor Téllez*, Nacional de 1884⁷⁸³.

3.4. LOS REYES CATÓLICOS.

El periodo histórico definido por la presencia de estos monarcas en el trono español ocupa un lugar central en esta genealogía imaginaria de la nación. El ser nacional, que se había forjado a lo largo de los oscuros tiempos medievales, o, incluso, más atrás en la larga noche de los tiempos, conseguía al fin su destino histórico: configurarse como una unidad política.

La unión dinástica de las coronas de Aragón y Castilla, junto con la posterior conquista de Granada y la anexión de Navarra, cerraba el largo paréntesis iniciado con el fin de la monarquía visigótica y hacía retornar la historia a su cauce natural. Por si esto fuese poco, la recién recobrada unidad -y hay que hacer hincapié en el hecho de que siempre se habla de la unidad nacional como algo perdido que se vuelve a recuperar- era también el punto de partida de uno de

⁷⁷⁷ Por mayoría, faltaron dos votos para la unanimidad. R.O. de 22 de junio de 1887.

⁷⁷⁸ En 8.000 pts., R.O. de 9 de julio de 1887. Depositado en la Universidad de Valladolid por R.O. 23 de diciembre de 1933, fue destruido durante la Guerra Civil.

⁷⁷⁹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 365.

⁷⁸⁰ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 564.

⁷⁸¹ *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 332 (fotografía).

⁷⁸² *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

⁷⁸³ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

esos momentos de esplendor que, en la mitología romántica, definían el espíritu de una raza⁷⁸⁴ y de un pueblo. Los Reyes Católicos marcaban el inicio de la hegemonía de España y lo español en Europa y América.

Los Reyes Católicos representan en el imaginario decimonónico las tres claves en torno a las cuales se articula la identidad nacional española: la unidad territorial de la península -aunque no consiguen incorporar a Portugal echan las bases para la posterior anexión por Felipe II-, el cristianismo y la expansión imperial.

Un buen resumen de lo que la monarquía de los Reyes Católicos significó para el siglo XIX lo tenemos en lo escrito por Pi y Margall en su *Historia de la Pintura Española*:

El siglo XV ha sido, para toda Europa, una de las más grandes épocas. Para nuestra España ha sido el término de una lucha de siete siglos; la muerte de una aristocracia turbulenta; el principio de una era de conquistas; el desarrollo de un sentimiento de nacionalidad casi desconocido; la infancia de nuestra literatura dramática; la transición de nuestro idioma a su periodo de virilidad; el verdadero arranque de la ciencia y la poesía; el tiempo de la originalidad; el apogeo de nuestra mayor fortuna y sólida grandeza. En él fue cuando pasamos del estado de aislamiento al estado de sociedad, del feudalismo a la monarquía, del caos a la organización, de la oscuridad a la luz, de la muerte a la vida; en él fue cuando dimos expansión a nuestras facultades; en él fue cuando cruzamos los mares y descubrimos un mundo, nos pusimos en comunicación con Europa y preparamos los ejércitos que habían de humillar a Francia y conquistar Italia, dimos libre vuelo a la imaginación y abrimos a la literatura caminos en que habían de seguirnos más tarde las demás naciones. No hay para nosotros un siglo más brillante en la historia; empezó con años de desventura, pero acabó con días esplendorosos y brillantes (...). Doña Isabel, ya casada con D. Fernando de Aragón, sube finalmente al trono. Sublévase la nobleza y muerde el polvo de las batallas que provoca; declarase la guerra a los moros y se los arroja de las murallas de Granada; se arma un buque para Colón y se conquista el Nuevo Mundo. La monarquía principia en aquellos tiempos fecunda, absorbe todos los poderes y recobra su vigor perdido; el pueblo une su destino con el de los reyes y adquiere garantías más sólidas para los derechos que ha sabido conquistar lentamente con la punta de la espada. La industria multiplica sus fuerzas; el comercio ensancha sus fronteras; el oro recién venido de América anima nuestros puertos, poniéndonos en contacto con todos los pueblos europeos. El amor a la antigüedad crece; la ciencia se difunde; el sabio halla entrada en el palacio de los reyes. La literatura levanta su voz, y existen ya cronistas que van consignando los sucesos, poetas que saben pronunciar sentidas palabras sobre el sepulcro de los héroes. El lenguaje está muy adelantado; la esfera del sentimiento es muy extensa; todo está ya lanzado en la vía del progreso⁷⁸⁵.

Prueba de que esta imagen de la monarquía de los Reyes Católicos era ampliamente compartidas por las clases cultivadas del país la tenemos en una crítica aparecida en el periódico *La Época*, por lo tanto con un carácter más popular que el libro de Pi y Margall, uno pocos años más tarde, con motivo de la exposición de *El testamento de Isabel la Católica* de Rosales, crítica en la que se usan prácticamente los mismo términos para referirse a este periodo histórico:

⁷⁸⁴ El uso del término raza como sinónimo de nación y de pueblo es constante en el siglo XIX, lo mismo que la creencia en una interpretación racial de la historia.

⁷⁸⁵ PI Y MARGALL, F., *Historia de la Pintura en España*, Madrid, o. cit., pp. 69-70.

Este artista, Sr. D. Eduardo Rosales, que ha expuesto tres obras, ha tenido la feliz inspiración de buscar para asunto de la principal y verdaderamente importante, uno de la más memorable época de nuestra historia nacional; los últimos días de Isabel la Católica y el acto de su testamento.

En el amor profundo que profeso a las grandezas de la historia patria, la época de los Reyes Católicos, aquella época en que la nación se constituye y forma, se civiliza e instruye, se extiende y prospera, aquella época en que se crea y acumula el caudaloso tesoro de genio y de valor, de políticos y de soldados, de sangre y de riqueza que luego han de gastar sin freno los monarcas austríacos, saciándose de fama y de gloria en breve tiempo para precipitarse con su pueblo en una vergonzosa postración y ruina, aquella época se lleva lo más vivo y ardiente de mi afecto⁷⁸⁶.

nótese de paso la explícita oposición entre la época de los Reyes Católicos: el esplendor, y la de los Austrias: la ruina y la decadencia.

En la pintura de historia, la importancia otorgada a este periodo queda claramente de manifiesto en el hecho de que nos da el índice de correlación más alto de todos los considerados (véase cuadro nº 1). A esto hay que añadir el hecho de que tanto Isabel la Católica como Fernando el Católico figuran en el techo del hemiciclo de las Cortes -él como autor de las *Leyes de Toro*, y ella en gesto de instar al aragonés a que incluya dentro de estas el *Ordenamiento de Alcalá*- y de que el *Parnaso de los grandes hombres de España* de Juan Antonio de Ribera incluye a dos personajes de esta época -Cisneros y el Gran Capitán- entre las cuatro figuras que rodean la alegoría de España.

Hay, por lo que se refiere a la iconografía de los Reyes Católicos, algunos aspectos de tipo general interesantes. Especialmente el hecho de que las representaciones de Isabel sean bastante más numerosas que las de Fernando (véase cuadro nº 12), a pesar de la interpretación oficial de su reinado como una sola corona, el célebre "tanto monta" de la heráldica de la época. En esta predilección por la figura de la reina debió de influir, durante el periodo isabelino, la homonimia entre ambas soberanas y el que ambas fuesen las dos únicas mujeres reinas de la historia de la nación. Como escribe Cruzada Villamil, comentando la Exposición de 1864:

Tanto moler los huesos a una sola Reina en cuadros y en comedias, dióme en que pensar; pero cuando recordé que es hoy una Isabel la sucesora del trono de la otra, y que protege las artes como no hay ejemplo, me expliqué el caso; y vi bien claro que, como hoy no encargan nada aquellos reverendos, a quien nosotros servíamos, los artistas ofrecen a la actual soberana la vida de su antepasada en forma de memorial pintado⁷⁸⁷.

La asociación entre ambas soberanas fue un lugar común durante todo el periodo isabelino. Ya en la Exposición de la Academia de 1838 pudo verse un cuadro de Vicente López titulado *Isabel I guiando al templo de la gloria a su nieta Isabel II*. Identificación

⁷⁸⁶ GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

⁷⁸⁷ CRUZADA VILLAMIL, G., *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbanceja*, o. cit.

que culminaría con la publicación en París, en 1858, de un libro titulado *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel I y doña Isabel II*, en el que la vida de la una aparece como el reflejo de la de la otra: nombre, acceso al trono oscuro pero legítimo, matrimonio con un primo español..., incluyendo asociaciones tan peregrinas como el Descubrimiento de América y la construcción del ferrocarril -por lo que ambos tienen de descubrimiento de nuevas tierras⁷⁸⁸-,

Estos paralelismos llegan, en lo que se refiere a la pintura de historia, a que dos cuadros sobre ambas reinas -*Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Valldeperas, 1860, el de Isabel I, y *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad* de José Roldán, 1862, el de Isabel II- repitan prácticamente el mismo esquema, el uno como calco del otro.

Ocorre, sin embargo, que esta predilección se mantiene más allá de la época isabelina, por lo que cabe suponer que debieron de influir otros factores; entre ellos, el sesgo castellanista de la construcción nacional al que se ha hecho referencia en otras ocasiones.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	11	13	11	15	6	4	15
1808-1833	7	8					
1834-1854	25	30					25
1855-1867	14	20	16	2	16	8	26
1868-1874	5	4	13	0	20	100	15
1875-1895	8	4	5	14	0	0	11

Cuadro nº 11. Cuadros sobre la época de los Reyes Católicos Las cifras indican el % sobre el total de cuadros de pintura de historia en cada apartado y periodo cronológico.

Por lo que se refiere a su evolución temporal, el momento de máximo auge corresponde al período isabelino, especialmente durante la primera década, cuando esta preferencia por los monarcas católicos en general e Isabel en particular convierte a aquella monarquía en el punto de referencia histórico central para los españoles. Preferencia a la que no debió de ser ajena, como ya se ha dicho anteriormente, la homonimia de la reina Católica y la reinante en ese momento. Prueba de esto último sería la mayoritaria presencia de cuadros sobre Isabel la Católica en la década de 1834-1854, cuando la pintura de historia depende todavía, de manera casi exclusiva,

⁷⁸⁸ GÜELI Y RENTE, J., *Paralelo entre las reinas católicas doña Isabel y doña Isabel II*, París, 1858.

de los encargos de la Corona, y ésta se encuentra inmersa en una dura lucha por la afirmación de la legitimidad dinástica de la nueva heredera, lucha en la que el paralelismo establecido entre las dos Isabeles, especialmente sus dificultades de acceso al trono y, se esperaba, su glorioso reinado, es utilizada como arma propagandística contra los que se oponen a la entronización como reina de España de la hija de Fernando VII. En los demás periodos la presencia de esta época es mucho menos marcada, con un claro descenso, tanto en el porcentaje de obras presentadas, como en los de premiadas y adquiridas por el Estado. Descenso especialmente marcado durante el sexenio revolucionario, en el que el rechazo de este periodo histórico, a juzgar por los datos, parece bastante claro. Aunque lo que resulta más llamativo es el mantenimiento de este tono bajo durante la Restauración, teniendo en cuenta el carácter moderado y conservador del periodo.

La presencia de los Reyes Católicos en la pintura de historia se articula en una serie de hechos de importancia desigual, de los cuales sólo unos pocos van a repetirse una y otra vez (véase cuadro nº 12), en función de un argumento ideológico que trasciende ampliamente la importancia histórica de los propios monarcas. Lo mismo que en los demás periodos me limitaré aquí a una mera enumeración de obras sobre la época, que serán analizadas más detalladamente, salvo algunas excepciones⁷⁸⁹, en el contexto político-ideológico global de la edificación de una identidad nacional.

La Guerra de Granada, símbolo de la unidad nacional, y el descubrimiento de América, símbolo del destino imperial de la nación, son los dos episodios más repetidos de toda la pintura de historia española, convertidos así en santo y seña de la identidad nacional. Como escribe el pintor José Galofre en 1857, pidiendo un mejor lugar para su cuadro *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe* a la sazón en el Palacio Real:

Representa los dos hechos más grandes de nuestra historia, o sea, la Rendición de Granada y la inmediata marcha de Colón en busca de un nuevo continente. Bien merece el asunto que esté siempre a la vista, y los restos de los Reyes Católicos que están en Granada, así como los de Colón que están en Valladolid, en su mudo silencio agradecerán a V.M. este recuerdo⁷⁹⁰.

El descubrimiento de América es, junto con la Guerra de Granada, el gran episodio que identifica el reinado de los Reyes Católicos, suponiendo entre ambos más del 50% de los cuadros sobre este periodo (ver cuadro nº 12). La identificación de la nación española como una nación imperial, cuya gran gesta habría sido el descubrimiento y posterior conquista de

⁷⁸⁹ Bien porque no se incluyan en alguno de los grupos de significado prefijados, bien porque lo que destaque sea justamente el que representen hechos de este periodo.

⁷⁹⁰ Citado por REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 253

América, explica esta predilección, que convierte los hechos colombinos en obra de la nación española y que tanta retórica ha seguido alimentando hasta nuestros días.

La presencia de la gesta colombina en los diferentes medios de comunicación y expresión artística es continua -revistas⁷⁹¹, óperas⁷⁹², libros de historia⁷⁹³, obras literarias⁷⁹⁴...-, lo mismo ocurrirá en la pintura, donde los cuadros sobre la aventura de Colón, al margen de la inclusión de la figura del descubridor entre los que rodean el trono de Isabel II en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, se suceden una y otra vez. Los primeros cuadros de tema colombino son anteriores al nacimiento de las Exposiciones Nacionales de pintura: *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo* de Valentín Carderera, Exposición de la Academia de 1835; *Cristóbal Colón pidiendo para su hijo en el convento de La Rábida* de Esquivel y Suárez, Exposición de la Academia de 1845; *Cristóbal Colón en el acto de descubrir tierra* de García Ibáñez, Exposición de la Academia de 1849; *Colón ante los Reyes Católicos* de Lino García, adquirido por la Corona en 1852⁷⁹⁵; *La primera entrevista de Colón con los indios*, encargo de Francisco de Asís a Joaquín Espalter y Rull en 1853⁷⁹⁶; *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe* de José Galofre⁷⁹⁷, encargo de Isabel II que pagó por él 12.000 reales en 1854, expuesto en la Universal de París de 1855; y, también encargo de Isabel II, que pagó por él 70.000 reales en 1853⁷⁹⁸, y también llevado a la Exposición Universal de París de 1855, *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real*

⁷⁹¹ "Descubrimiento de América", *Semanario Pintoresco Español*, 54, 1837; "Descubrimiento del Nuevo Mundo", *Semanario Pintoresco Español*, 1, 1845, incluye un grabado del desembarco de Colón; ARIAS DE MIRANDA, J., "Sobre a quién se debe el descubrimiento del nuevo continente", *Revista de España*, tomo XXIII, 1871; "Cristóbal Colón en la Universidad de Salamanca", *Semanario Pintoresco Español*, 20, 1844, pp. 153-154, incluye un grabado del cuadro de Colón presentado a la exposición de París de 1843; CAMPILLO, N., "(1491) La última noche de diciembre. Colón", *El Museo Universal*, XIII, 1869, pp. 70 y 79; MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Homenaje a Colón", *La Ilustración Española y Americana* I, 1869, p. 21; FERNÁNDEZ DURO, C., "Aniversario de la salida de Colón del puerto de Palos, en busca de las Indias", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1880, p. 53; "Biografía. Cristóbal Colón", *El Panorama*, I, 1839, pp. 161-165; "Cristóbal Colón", *La Semana*, 1857, pp. 103-104; FERRER DE COUTO, J., "Colón y Alonso Sánchez. Cuestiones críticas sobre el descubrimiento del hemisferio occidental, y de la administración española en sus provincias del Nuevo Mundo", *La América. Crónica hispano-americana*, Madrid, 13, 1857, p. 8; ...

⁷⁹² El *Cristóforo Colón* de Carnicer es de 1831.

⁷⁹³ CAMPE, J.H., *Historia del descubrimiento y conquista de América*, Madrid, 1845.

⁷⁹⁴ PUSALGAS GUERRIS, I., *El sacerdote blanco o la familia de uno de los últimos caciques de Cuba*, Barcelona, 1839; COOPER, J.F., *Cristóbal Colón*, Madrid, 1852; ORELLANA, F.J., *Cristóbal Colón*, Barcelona, 1858; CAMPOAMOR, R. de, *Colón*, Valencia, 1853; NOMBELA Y TABARES, J., *Cristóbal Colón*, Madrid, 1867;...

⁷⁹⁵ Actualmente en el Cuartel del Ejército del Aire de Madrid.

⁷⁹⁶ Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

⁷⁹⁷ Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

⁷⁹⁸ R.O. de 15 de marzo de 1853.

no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas, pintado por Francisco de Mendoza hacia 1855⁷⁹⁹.

Con la creación de las Exposiciones Nacionales de pintura la presencia del Descubrimiento se hace todavía mayor, siendo rara la Nacional que no contó con su correspondiente de Colón. En la de 1856 pudieron verse *La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo* de Antonio Brugada⁸⁰⁰, adquirido por la Corona⁸⁰¹ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁸⁰²; y *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida* de Eduardo Cano de la Peña, éste, que tuvo un gran éxito - medalla de primera clase⁸⁰³, compra para el Museo de Arte Moderno⁸⁰⁴ y reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*⁸⁰⁵ y *La Ilustración Artística*⁸⁰⁶-, representa a Colón

conferenciando con el padre Marchena y algunos pilotos del puerto de Palos, sobre el convencimiento que tiene que el camino más corto para ir a la India está hacia la parte de Occidente que señala con la mano⁸⁰⁷.

En la de 1858, *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona* de Francisco García Ibáñez, mención de medalla de primera clase⁸⁰⁸ y compra por el Estado⁸⁰⁹; y *Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de la Rábida* de Benito Mercadé y Fábregas, mención de medalla de segunda clase⁸¹⁰ y compra por el Estado⁸¹¹.

En la de 1862, *Colón conducido a España con grillos y esposas* de Jover Casanova⁸¹², reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁸¹³; y *Primer desembarco de Colón en América* de Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín, medalla de primera clase⁸¹⁴.

⁷⁹⁹ Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

⁸⁰⁰ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

⁸⁰¹ Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

⁸⁰² *La Ilustración Española y Americana*, II, 1891, pp. 285.

⁸⁰³ R.O. 7 de agosto 1856.

⁸⁰⁴ R.O. de 7 de agosto de 1856, 20.000 reales. Pasó al Palacio del Senado de Madrid, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de enero de 1881.

⁸⁰⁵ *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, entrega 11.

⁸⁰⁶ *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

⁸⁰⁷ EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 29 de mayo de 1856.

⁸⁰⁸ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

⁸⁰⁹ En 6.000 reales, R.O. de 4 de febrero de 1859. Actualmente en el Museo del Ejército de Madrid.

⁸¹⁰ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

⁸¹¹ En 4.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Gerona, actual Museu d'Art, por R.O. de 21 de septiembre de 1876.

⁸¹² *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

⁸¹³ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 639.

⁸¹⁴ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

compra por el Estado⁸¹⁵ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁸¹⁶ y *Blanco y Negro*⁸¹⁷, representa el momento en que Colón toma posesión, en nombre de la Corona de Castilla, de las tierras recién descubiertas:

Es la hora primera de la mañana y la luz del claro Oriente de los trópicos alumbraba la escena. Colón ha desembarcado en una tierra cubierta de espléndida y robusta vegetación, tal como apareció al rayar el alba a los tripulantes de la Pinta; el primer movimiento de los agradecidos marinos al pisar la tierra deseada fue el humillarse y besar el suelo, cuya acción imitaron los que seguían. No cabía en las condiciones artísticas este momento primero del desembarco, y el señor Puebla ha representado al héroe poco después, cuando desnudando la espada y empuñando el estandarte real toma posesión del país en nombre de los Reyes Católicos (...) detrás de Colón y a su izquierda, acuden los marineros saltando de las barcas (...) a la derecha de Colón, en segundo término, ha puesto el Sr. Puebla un grupo de robustos y vigorosos árboles, entre cuyos troncos se ocultan algunos indígenas; otros en actitudes que parecen indicar el asombro y la sorpresa, a la vez que la sencillez primitiva de sus costumbres y estado salvaje (...) contemplando absortos a los desconocidos extranjeros. Un religioso de pie (...) con un crucifijo en la mano izquierda, tiende hacia ellos las manos en acción de dirigirles la palabra divina⁸¹⁸.

En la de 1864 *Últimos momentos de Colón* de José María Domenech⁸¹⁹; *Colón al venir a proponer a los Reyes Católicos el descubrimiento de un Nuevo Mundo* de Luis Jiménez Aranda, mención ordinaria⁸²⁰; y *Muerte de Cristóbal Colón* de Francisco Ortego⁸²¹, mención ordinaria⁸²², compra por el Estado⁸²³ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁸²⁴, *La Ilustración Artística*⁸²⁵ y *Blanco y Negro*⁸²⁶.

En la de 1866, *Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida* de José Díaz y Palma⁸²⁷.

En la de 1876, *Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa* de Felipe Masó, inspirado en un pasaje de *Historia y vida de Colón* de Washington Irving⁸²⁸.

815 R.O. de 14 de enero de 1863 en 30.000 reales para el Museo de Arte Moderno; paso al Ministerio de Ultramar por R.O. de 7 de julio 1880. Depositado en la Real Academia Gallega por R.O. de 13 de abril de 1921. Actualmente en el Ayuntamiento de La Coruña.

816 *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, pp. 648-649.

817 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 650.

818 GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

819 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

820 R.O. de 13 de enero de 1865.

821 *Catálogo...1864*. Actualmente en la Universidad de Barcelona.

822 Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo de género histórico.

823 R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

824 *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 679.

825 *La Ilustración Artística*, 1892, p. 647.

826 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 653.

827 *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

828 *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

En la de 1878, el mismo Felipe Masó expone *Colón en La Rábida*⁸²⁹, reproducido en grabado, en dos ocasiones, por *La Ilustración Española y Americana*⁸³⁰; y Antonio Muñoz Degraín recibe la Cruz de Carlos III con *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón*⁸³¹, basado en la *Historia General de España* de Zamora y Caballero, que será reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁸³², *La Ilustración Artística*⁸³³ y *Blanco y Negro*⁸³⁴.

En la de 1881, con gran éxito -medalla de primera clase⁸³⁵, compra por el Estado⁸³⁶ y reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*⁸³⁷- *Reposición de Colón* de Francisco Jover Casanova, que reproduce en sus menores detalles un párrafo de la *Historia de Fernando e Isabel* de Prescott, cuyo texto acompaña a los datos sobre el cuadro en el *Catálogo* de la exposición:

Colón, con estas seguridades de la disposición favorable hacia él por parte de sus reyes, partió sin dilación para Granada, a donde llegó el 17 de agosto del mismo año de 1500. En cuanto se presentó tuvo entrada a la presencia real; y doña Isabel, no pudiendo reprimir sus lágrimas al aspecto del hombre cuyos ilustres servicios habían sido indignamente recompensados bajo el manto, digámoslo así, de su propia autoridad, procuró calmar su lacerado corazón dándole las más vivas y señaladas muestras de afecto y del pesar que sus infortunios le causaban, Colón, desde el primer momento de su desgracia, había confiado en la rectitud y bondad de doña Isabel; porque como observa un antiguo escritor castellano, esta le había favorecido siempre mucho más que su marido, protegiendo sus intereses y dándole muestras de especial afecto y benevolencia; y cuando ahora vio la emoción que a su Real Señora conmovía, y escuchó sus palabras de consuelo, quedose completamente satisfecho su honrado y generoso corazón; arrojándose a sus plantas, dejose arrastrar de los sentimientos que le dominaban y lloró⁸³⁸.

En la de 1887, *Colón* de José Nin y Tudó⁸³⁹; *Colón en La Rábida* de José Ponce y Puente⁸⁴⁰, reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*⁸⁴¹, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁸⁴² y *La Ilustración Católica*⁸⁴³; y *Fidelidad de Colón* de Eustasio de Zarraoa⁸⁴⁴.

⁸²⁹ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

⁸³⁰ En 1887 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1877, p. 408) y 1892 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 241).

⁸³¹ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

⁸³² *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 189.

⁸³³ *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

⁸³⁴ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 241.

⁸³⁵ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁸³⁶ En 8.000 pts., R.O. de 17 de diciembre de 1881. Depositado en el Museo Provincial de Valladolid por R.O. de 4 de febrero de 1882. Actualmente en la Universidad de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

⁸³⁷ *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 408-409.

⁸³⁸ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881, p. 64.

⁸³⁹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁸⁴⁰ *Ibidem*. Actualmente en el Ayuntamiento de Málaga.

⁸⁴¹ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 700.

⁸⁴² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 600.

En la de 1890, *Presentación de Colón a los Reyes de España* de Manuel Crespo y Villanueva⁸⁴⁵.

La Exposición de 1892, con carácter internacional en conmemoración del IV Centenario del descubrimiento de América, será especialmente pródiga en cuadros sobre el descubrimiento, *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo Mundo* de José Garnelo y Alda⁸⁴⁶, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁸⁴⁷, *Blanco y Negro*⁸⁴⁸ y *Gran Vía*⁸⁴⁹; *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos* de Pedro Mendigacha⁸⁵⁰; *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón* de Antonio Muñoz Degraín⁸⁵¹; *Llegada de Cristóbal Colón a la isla de Guanahaní* de Justo Ruiz Luna⁸⁵²; *Los últimos días de Colón* de Salvador Soriano Biosca⁸⁵³; y *La primera comunión en América* de Eugenio Teixeira⁸⁵⁴, en el que el comulgante es el propio descubridor. Sorprendentemente, y a pesar de esta avalancha de *Colones*, una especie de ilustración de las mil una caras del descubridor: Colón exponiendo sus planes, Colón llegando al Nuevo Mundo, Colón comulgando, Colón agonizando..., hubo quien reprochó a los pintores ¡no haber prestado más atención a la figura de Colón!. Véase como ejemplo lo escrito por Olivares en el periódico *El Resumen*:

Crefamos nosotros que los artistas españoles, ardientes patriotas y verdaderos entusiastas del gran acontecimiento que hoy se conmemora y solemniza, demos rufán con el pincel, en el actual Concurso, algo de lo que la pluma de literatos ilustres y la palabra de eminentísimos oradores han consagrado para honor de España al glorioso recuerdo de una hazaña asombrosa (...). En los vastos salones de la Exposición de pinturas hay colgados más de mil quinientos cuadros, y entre tan gran número de lienzos, apenas hallamos cuatro referentes a Colón⁸⁵⁵.

Eulogio Genovés cierra el ciclo con *Cambio de rumbo relacionado con el descubrimiento de América*, expuesto en la Nacional de 1895⁸⁵⁶.

⁸⁴³ *La Ilustración Católica*, 1889, p. 337.

⁸⁴⁴ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁸⁴⁵ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

⁸⁴⁶ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892. Actualmente en el Museo Naval de Madrid.

⁸⁴⁷ *La Ilustración Artística*, 1893, p. 319.

⁸⁴⁸ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 725.

⁸⁴⁹ *Gran Vía*, 3 de febrero de 1895.

⁸⁵⁰ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² *Ibidem*. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

⁸⁵³ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ OLIVARES, N. de, "Un cuadro de Colón", *El Resumen*, 10 de noviembre de 1892.

⁸⁵⁶ *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

Al margen de Colón, los demás episodios del descubrimiento apenas atraen la atención de los pintores de historia. La única excepción es el descubrimiento del Pacífico por Núñez de Balboa, ya en la frontera entre el reinado de los Reyes Católicos y el primero de los Austrias. Un asunto que ya había sido propuesto en uno de los Concursos de la Academia, el de 1832, prueba de pensado para medalla de primera clase de pintura,:

Descubrimiento del mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa. Con las noticias vagas que adquirieron los españoles primeros pobladores del Darien, de haber a la otra parte un mar inmenso y naciones e imperios de mucha riqueza y poderío, resuelve Vasco Núñez de Balboa ir con algunos castellanos a descubrir aquel mar; y después de reducir en el camino á muchos caciques que se le oponían, haciendo alianza con ellos, emprendió la subida de la alta sierra, que media entre ambos Océanos. Antes de llegar a la cumbre le muestran los indios el lugar desde donde se descubría el deseado mar. Manda hacer alto al escuadrón y sube solo; y al presentarse a sus ojos el mar austral, sobrecogido de gozo, cae de rodillas en tierra, tiende los brazos hacia él, y vertiendo lagrimas da gracias a Dios por haberle...⁸⁵⁷.

Concurso en el que había obtenido el primer premio Carlos Luis de Ribera, el segundo Benito Sáez y el premio extraordinario Cesáreo Gariot⁸⁵⁸.

El tema pareció gozar de un cierto prestigio en la primera mitad del siglo XIX: además de su aparición en los Concursos de la Academia, Quintana le dedica a Vasco Núñez de Balboa una de sus biografías, es uno de los asuntos propuestos por Madrazo en su proyecto de decoración del Congreso de los Diputados y su presencia en las revistas de la época es bastante habitual⁸⁵⁹. Pero posteriormente sufre un claro declive: las historias de España no le otorgan ninguna relevancia especial y su presencia en las nacionales es prácticamente anecdótica, sólo dos cuadros y sin ningún relieve especial, aunque, al menos en la prensa, se produce un cierto revival del tema con motivo de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América⁸⁶⁰.

⁸⁵⁷ Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de Marzo de 1832, Madrid, 1832.

⁸⁵⁸ Para el desarrollo de este Concurso, véase CASADO ALCALDE, E., "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX", *Archivo Español de Arte*, 1966, p. 364. Los cuadros de los tres ganadores se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

⁸⁵⁹ FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Descubrimiento del mar del Sur", *El Museo de las Familias*, I, 1843, p. 43; "Basco Nuño de Balboa", *El Laberinto*, 1844, p. 57; VIDART, L., "Vasco Nuñez de Balboa", *Almanaque de la Ilustración*, 1891, p. 11;...

⁸⁶⁰ BARRANTES, V., "Núñez de Balboa, descubridor del istmo de Panamá", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, pp. 414 y 451; OPISSO, A., "El segundo Colón. Vasco Nuñez de Balboa", *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 645; VIDART, L., "Vasco Nuñez de Balboa", *Almanaque de la Ilustración*, 1891, p. 11;...

Eusebio Valleperas expone en la Nacional de 1864 *Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del Mar del Sur*⁸⁶¹, que tuvo un cierto éxito: fue comprado al año siguiente por la Corona⁸⁶².

Peor parado salió Alfonso Calderón con su *Revelación del mar Pacífico*, cuya exposición en la Nacional de 1866⁸⁶³ pasó completamente desapercibida para críticos y jurado.

Por lo que se refiere a la Guerra de Granada varios factores explican su primacía⁸⁶⁴. En primer lugar Granada representaba el fin de la Reconquista y la consecución de la anhelada unidad nacional: qué mejor prueba de la existencia de una nación española que el hecho de que hubiese sido capaz de llevar a cabo una misión nacional culminada con éxito ocho siglos más tarde. Granada representaba el acto fundacional de la nación española, que recobraba su unidad perdida tras el desastre de Guadalete. Como escribe Murguía, a propósito del cuadro de Espalter *El suspiro del moro*:

una de las páginas más gloriosas de nuestra historia, es la que se refiere a la expulsión de los degenerados hijos del profeta. Después de una lucha titánica de siete siglos, son arrojados de su última trinchera los descendientes de aquellos conquistadores, que sepultaron en las aguas del Guadalete el trono de los godos con su rey y con su corte. La reina Católica ha entrado triunfalmente en Granada. De Granada sale Boabdil a la cabeza de más mujeres que hombres, y sale para no volver jamás⁸⁶⁵.

En segundo lugar el propio nombre de Granada evocaba en la cultura romántica la quintaesencia del refinamiento oriental, caballeresco y decadente como un romance fronterizo.

Y como una ilustración de un romance fronterizo deben verse algunos de los cuadros sobre la conquista de Granada más conocidos: *La rendición de Granada* de Francisco

⁸⁶¹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

⁸⁶² Isabel II, R.O. de 14 de febrero de 1865. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

⁸⁶³ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

⁸⁶⁴ Primacía que se da no sólo en la pintura. Su presencia es también habitual en revistas ("El triunfo del Ave María", *Semanario Pintoresco Español*, 8, 1845, pp. 57-60; "Biografía española. Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas", *El Siglo Pintoresco*, 1846, pp. 97-101; SIMONET, F.J., "La torre de la Vela en Granada y el 2 de enero de 1492", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1882, pp. 58-59;...), obras de teatro (*Adel el Zegrí*, de Gaspar Fernando Coll, estrenado en 1838; *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada*, de Juan Ruiz del Cerro, estrenado en 1848;...), novelas (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., *Allah-Akbar (Dios es grande)*, Granada, 1849; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., *El laurel de los siete siglos*, Madrid, 1850;...), libros de historia (MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Hernán Pérez del Pulgar, el de las Hazañas. Bosquejo histórico*, Madrid, 1834);...

⁸⁶⁵ MURGUÍA, M., *art.cit.* Nótese, al margen del racismo virulento del que hace gala Murguía -no menor, por otro lado, del que se percibe en algunos textos de la que fue su esposa, Rosalía de Castro, en su caso aplicado a los castellanos- la preeminencia otorgada en toda la cultura de la época isabelina a la figura de Isabel la Católica, en detrimento de Fernando. ¿Mera cuestión de homonimia con la monarca reinante o un elemento más del filocastellanismo de la construcción nacional española anterior a la época de la Restauración?

Pradilla, *Isabel la Católica entrega el hijo a Boabdil* de Francisco Cerdá o *El suspiro del moro* de Joaquín Espalter.

El primer cuadro sobre la conquista del reino nazarita data de 1839, año en que Rafael Tejeo Díaz lleva a la Exposición de la Academia un *Episodio de la conquista de Málaga*. Después: *Rendición de Granada* de José Marcelo Contreras, Exposición de la Academia de 1848; *Ibrahim-El Djerbi o el Moro Santo, cuando en la tienda de la Marquesa de Moya se intentó asesinar a los Reyes Católicos (Sitio de Málaga)*⁸⁶⁶ de Rafael Tejeo, pintado en 1850 por encargo de Isabel II, un cuadro que a veces ha sido confundido con el anterior sobre la conquista de Málaga, y llevado a la Exposición Universal de París de 1855; *La rendición de Granada a los Reyes Católicos*, pintado por van Halen en 1850 y adquirido por Isabel II⁸⁶⁷; *Isabel la Católica dando libertad al hijo de Boabdil*, encargado por Isabel II, que pagó por él 15.000 reales en 1853, a Francisco Cerdá; *El suspiro del moro* de Joaquín Espalter y Rull⁸⁶⁸, encargado por Francisco de Asís en 1855; *La entrada de Isabel I en campo cristiano*; y *El combate de Garcilaso y Tarfá o Triunfo del Ave María*. Estos dos últimos encargados por Isabel II a Francisco de Paula van Halen en 1855⁸⁶⁹.

La moda granadina prosigue con la llegada de las Nacionales: *El suspiro del moro* de Benito Soriano Murillo -medalla de segunda clase en la de 1856⁸⁷⁰ y compra, ese mismo año, para el Museo de Arte Moderno⁸⁷¹-, que representa:

el momento en que el desgraciado Boabdil, caminando como fugitivo por sus antiguos dominios, se vuelve a mirar desde el cerro de Padul la perla más rica de su pérdida corona, y recibe de su madre Ayxa-la-Horra aquella enérgica represión: "Bien haces en llorar como mujer lo que no supiste defender como hombre". El dolor, la desesperación de la raza africana al dar el último adiós a sus hogares, mejor que en débil monarca están expresadas en otras caras sombrías, en otras miradas amenazadoras que se distinguen entre los grupos de los desterrados, y que parecen acusar a Boabdil de los infortunios futuros de su raza⁸⁷².

⁸⁶⁶ Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

⁸⁶⁷ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁸⁶⁸ Actualmente en el Palacio Real de Aranjuez.

⁸⁶⁹ El precio del primero, que figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870, fue de 7.000 reales; el del segundo, que también figura en dicho inventario, 5.000.

⁸⁷⁰ R.O. 7 de agosto 1856.

⁸⁷¹ En 18.000 reales, R.O. 7 de agosto de 1856. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

⁸⁷² "Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 3 junio de 1856.

En esta misma Nacional de 1856, *Batalla de Lucena* de Francisco de Paula van Halen⁸⁷³, cuya compra, en 5.000 reales, fue solicitada por el autor a la Corona pero ésta no aceptó el precio.

En la de 1858, *Triunfo del Ave Maria en el cerco de Granada* de Miguel Jiménez García⁸⁷⁴.

En la de 1860, *Boabdil cuando vuelve de la prisión* de Luisa Rodríguez del Toro, mención de medalla de segunda clase⁸⁷⁵; y *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Eusebio Valleperas⁸⁷⁶, comprado por Isabel II en 30.000 reales y reproducido en grabado por *El Museo Universal*⁸⁷⁷ y *La Ilustración de España*⁸⁷⁸.

En la de 1862, *Toma de Loja por don Fernando el Católico* de Eusebio Valleperas, mención ordinaria⁸⁷⁹, compra por la Corona⁸⁸⁰ y reproducción en grabado por el *El Museo Universal*⁸⁸¹ y *La Ilustración de España*⁸⁸². Representa el momento en que

Don Fernando recibe el homenaje de Boabdil, presentado al monarca cristiano por Gonzalo de Córdoba, y el hijo de Aixa-la Horra quiere besar la mano de su vencedor⁸⁸³.

En la de 1866, *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Eduardo Cano de la Peña, consideración de medalla de primera clase⁸⁸⁴. Cuadro éste en principio de tema bastante anodino, pero que Galofre no duda en calificar de "útil y bello" porque muestra "una vez mas la abnegación y caridad de Isabel la Católica"⁸⁸⁵, lo que sí muestra en todo caso son los intrincados recovecos ideológicos por los que se mueve la pintura de historia considerando útil la representación pictórica de un asunto de estas características.

⁸⁷³ *Catálogo...* 1856, Madrid, 1856.

⁸⁷⁴ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

⁸⁷⁵ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁸⁷⁶ *Catálogo...* 1860, Madrid, 1860.

⁸⁷⁷ *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 66.

⁸⁷⁸ *La Ilustración de España*, 1887, p. 93.

⁸⁷⁹ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

⁸⁸⁰ Isabel II pagó 20.000 reales por él, aunque el pintor pedía 30.000.

⁸⁸¹ *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 196.

⁸⁸² *La Ilustración de España*, 1887, p. 45.

⁸⁸³ GUTIÉRREZ, B., "Exposición de Bellas Artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, p. 180.

⁸⁸⁴ R.O. de 15 de febrero de 1867. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. depositado en 1943 por su última propietaria, Juana Benjumea.

⁸⁸⁵ "magnífico asunto, útil y bello, en el que se manifiesta una vez más la abnegación y caridad de Isabel la Católica dando por sí misma la libertad a los cautivos después de la conquista de Málaga" (GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 12 de febrero de 1867).

En la de 1871, *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave María en la mezquita de Granada* de Alejandro Ferrant y Fischermans⁸⁸⁶, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁸⁸⁷ y *La Gran Vía*⁸⁸⁸.

En la de 1884, *Proclamación de Boabdil* de Plácido Francés⁸⁸⁹, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁸⁹⁰.

En la de 1887, *Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena* de Pedro González Bolívar⁸⁹¹, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887⁸⁹².

En la de 1890, *La rendición de Granada* de Félix Caballero y Pérez⁸⁹³.

En la de 1892, *¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera y Fieve, había sido encargado por Isabel II en 1853 pero no fue terminado hasta 1892, siendo expuesto en la Internacional de ese año⁸⁹⁴; *Una hazaña de Hernán Pérez del Pulgar* del mismo Ribera⁸⁹⁵; *El suspiro del moro* de Francisco Pradilla y Ortiz⁸⁹⁶; y *Representación dramática de la rendición de Granada ejecutada en Roma (1492) ante los embajadores de los Reyes Católicos* de Lorenzo Vallés, la representación de una representación, que valió a su autor una condecoración⁸⁹⁷.

Pero el gran cuadro sobre la conquista del reino nazarí, la “imagen real” del hecho histórico, el que va a fijar en el imaginario colectivo lo ocurrido en 1492, es *La rendición de Granada* de Francisco Pradilla y Ortiz⁸⁹⁸. Nacido ya como versión oficial -responde a un encargado del Senado, que pagó por él en 1882 la importante cantidad de 50.000 pts., tras aumentar, por iniciativa del propio Senado, el precio inicialmente convenido-, su éxito posterior envió a las Exposiciones Universales de Munich (1883) y París (1889) y reproducción en

⁸⁸⁶ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

⁸⁸⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 556.

⁸⁸⁸ *La Gran Vía*, 1893, p. 211.

⁸⁸⁹ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁸⁹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 365.

⁸⁹¹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁸⁹² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453.

⁸⁹³ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

⁸⁹⁴ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892. Actualmente en la Catedral de Burgos.

⁸⁹⁵ *Ibidem*.

⁸⁹⁶ *Ibidem*.

⁸⁹⁷ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

⁸⁹⁸ Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

grabado por *La Ilustración Artística*⁸⁹⁹, *Blanco y Negro*⁹⁰⁰ y *Gran Vía*⁹⁰¹, a esto habría que añadir su reproducción, y venta, en láminas sueltas⁹⁰². lo convertirá en la imagen definitiva, en el emblema, de un episodio hecho símbolo de la unidad nacional. Quizás la mejor descripción de este lienzo, sobre el que se volverá detenidamente más adelante, sea la que de él mismo hace su autor en carta al marqués de Barzallana, presidente del Senado,:

mi composición es un segmento de semicírculo, que el ejército cristiano forma desplegado, paralelo a la carretera. En la planta supongo que, en medio del semicírculo, están situados los caballeros, *teniendo o guardando en medio a las damas de la Reina; ésta, el Rey y sus dos hijos mayores están situados delante y en el centro del radio, con los pajes y reyes de armas a los lados*. El Rey Chico avanza por la carretera a caballo hasta la presencia de los Reyes, haciendo ademán de apearse y pronunciando la sabida frase. El Rey Fernando le contiene. Con Boabdil vienen a pie, según las capitulaciones, los caballeros de su casa (...), se presenta en el cuadro por orden perspectivo: primero un rey de armas (...) figura voluminosa que a algunos parecerá excesiva a causa del sayal y de la dalmática que la cubren y de la vecindad del paje de la Reina, por comparación.

Sigue este paje, que sujeta el caballo árabe (por ser de menor volumen) de la Reina, el cual es blanco, está piafando y da lugar al movimiento erguido de Isabel, que viste saya y brial de brocado verde gris forrado de armíno, manto real de brocado azul y oro con orlas de escudos y perlas; ciñendo la tradicional toca y la corona de plata dorada que se conserva en Granada. Sigue su hija mayor Isabel, viuda reciente del Rey de Portugal; viste de negro y monta una mula baya.

Después el Príncipe Don Juan, sobre caballo blanco y coronado de diadema. Como los hijos están entre los Reyes, sigue Don Fernando (siempre con la disminución de perspectiva), cubierta su persona con manto veneciano (que usaba según diversos datos que poseo) de terciopelo púrpura contratallado, montando un potro andaluz, cubierto de paramentos de brocado. Su paje, que lleno de admiración, contempla al Rey Chico, tiene el caballo por las bridas falsas. Corresponde después el otro rey de armas, y detrás está, entre Torquemada y varios prelados, el confesor de la Reina.

Volviendo al primer rey de armas, los caballeros que hay a la margen derecha del cuadro, son: el Conde de Tendilla, cubierto de hierro, montando un gran potro español; el gran Maestre de Santiago, sobre un potro negro; Gonzalo de Córdoba, que conversa con una de las damas; el de Medina Sidonia y otros caballeros de los que no conozco retratos. Detrás de Don Fernando, el marqués de Cádiz y los pendones de Castilla y de los Reyes. He puesto los cipreses detrás de la Reina *para destacarla por claro en su masa sombría, y caracterizan también el país*. Boabdil, *al trote de su caballo negro árabe de pura sangre, ligeramente paramentado, avanza y sale de la carretera, inclinándose para saludar al Rey y entregarle las dos llaves que de prevención traía; el paje negro que guía su caballo, camina inclinado, confundido ante la grandeza de los Reyes cristianos, y en los caballeros moros, que según el ceremonial, vienen a pie detrás del Rey Chico, he querido manifestar los diversos sentimientos de que se encontrarían poseído (...)*. Trompeteros y timbaleros en el ala del ejército cristiano, que a lo lejos se divisa, entre Boabdil y el Rey cristiano, comitiva de los moros, un alero de la Mezquita, los chopos que indican el curso del Genil, que no se ve por correr profundo y en el fondo, la Antequeruela con sus muros, parte de Granada, las Torres Bermejas y de la Vela, que con parte de los Adarves es lo único que se divisa de la Alhambra desde este punto⁹⁰³.

⁸⁹⁹ *La Ilustración Artística*, 1886, suplemento al nº 211.

⁹⁰⁰ *Blanco y Negro*, 1892, II, p. 1.

⁹⁰¹ *Gran Vía*, 16 de octubre de 1895.

⁹⁰² Así, por ejemplo, la revista *Arte y Letras* puso a la venta en 1882 láminas fotográficas del cuadro de Pradilla, en formato de 115X90, a 25 pts. el ejemplar, un precio realmente alto. Es este un asunto, el de la venta de láminas de cuadros, muy poco conocido, pero que merecería un estudio en profundidad (precios, tiradas, compradores...), ya que debió de tener gran importancia, tanto en la difusión de imágenes como en la fijación de gustos estéticos.

⁹⁰³ Carta de Pradilla al marqués de Barzallana comunicándole el envío del cuadro, Roma 13 de junio de 1882. Citado en *Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado*, Madrid, 1927, pp. 39-42.

	Total	Adquiri- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Descubrimiento	38	29	28	50	0	0	43
Guerra de Granada	28	32	21	0	25	0	26
Cisneros	7	5	14	17	25	33	9
Juana la Loca	6	7	10	0	25	33	4
Guerra de Italia	5	7	3	0	0	0	0
*Ambos monarcas	14	15	21	0	25	33	9
**Isabel la Católica	19	24	24	33	0	33	22
***Fernando el Católico	2	2	3	0	0	0	4

Cuadro n° 12. Importancia relativa de los diferentes ciclos de la época de los Reyes Católicos. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras sobre el reinado de los Reyes Católicos. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total. En el caso de Fernando el Católico se incluye para mostrar la diferencia de tratamiento entre ambos monarcas en la pintura de historia.

* Cuadros en los que aparecen representados los dos monarcas. Incluye cuadros que pueden aparecer en otros apartados.

** Cuadros en los que aparece la reina pero no el rey. Incluye cuadros que pueden aparecer en otros apartados.

*** Cuadros en los que aparece el rey pero no la reina. Incluye también obras que pueden aparecer en otros apartados.

Hay toda otra serie de cuadros, relacionados con la vida cotidiana de la reina Isabel, que parecen tener un carácter meramente hagiográfico: la imagen de una reina cuyas virtudes domésticas van a la par con las políticas. No hay que desdeñar, por otra parte, la influencia que en la proliferación de estos temas domésticos pudo tener el modelo femenino mantenido por la burguesía decimonónica: el de la mujer hogareña ocupada de la educación de sus hijos. Aquí entrarían cuadros como *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* de Isidoro Lozano -consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1864⁹⁰⁴ y compra por el Estado⁹⁰⁵-, cuyo tema, a pesar de su carácter anecdótico, fue considerado por la crítica:

Pensamiento digno de un artista el de presentar el interior doméstico de aquella familia nacida sobre los escalones del más poderoso Trono del siglo XV, criada con tanto amor y esmero para realizar

⁹⁰⁴ R.O. de 13 de enero de 1865.

⁹⁰⁵ En 20.000 pts., R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de junio de 1866. Actualmente en la Audiencia Territorial de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

alto destinos y cercenada en flor por la mano del cielo, y esparcidos sus restos y sellados por terrible y doloroso infortunio⁹⁰⁶.

El mismo Juan García describe minuciosamente la escena representada en el cuadro:

Leo como está compuesto el cuadro del Sr. Lozano. En el centro, un poco a la izquierda del espectador, el príncipe D. Juan acompaña al órgano un cántico que entonan sus hermanas doña Juana y doña María en pie a sus espaldas; junto al órgano, la princesa doña Isabel trabaja en labor de aguja, y cerca de ella la marquesa de Moya, casi de espaldas y puesta en primer término, cierra la composición⁹⁰⁷.

descripción en la que no es difícil ver, con el anacronismo que esto supone, un reflejo de los ideales hogareños de las clases medias a las que va dirigida la pintura de historia.

Doña Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores, ejemplo en este caso de amor filial -representa la visita de la reina al féretro de su padre- de Luis Álvarez Catalá, consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1867⁹⁰⁸ y compra por el Estado⁹⁰⁹.

La educación del príncipe don Juan de Salvador Martínez Cubells, medalla de primera clase en la Nacional de 1878⁹¹⁰, compra por el Estado⁹¹¹, envío a la Exposición Universal de París de ese mismo año y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁹¹², *La Academia*⁹¹³, *La Ilustració Catalana*⁹¹⁴ y *La Ilustración de España*⁹¹⁵, contando además con el beneplácito de la crítica, que destacó su vinculación con *la escuela española*:

el cuadro es de un pintor vigoroso, espontáneo, inspirado en los grandiosos modelos de la escuela española⁹¹⁶.

En otros, aun manteniendo el carácter hagiográfico, lo que se destacan son otras virtudes de la reina católica, no las estrictamente domésticas. Esencialmente su elocuencia: *Doña*

⁹⁰⁶ GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

⁹⁰⁸ R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁹⁰⁹ En 2.500 pts., R.O. 3 de mayo de 1867. Depositado en la Universidad de Granada, palacio de la Madraza, donde sigue actualmente, por R.O. de 17 de marzo de 1921.

⁹¹⁰ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

⁹¹¹ En 7.000 pts., R.O. 26 de marzo de 1878. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

⁹¹² *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 221.

⁹¹³ *La Academia*, IV, 1878, p. 181.

⁹¹⁴ *La Ilustració Catalana*, IV, 1883, p. 264.

⁹¹⁵ *La Ilustración de España*, 1886, p. 140.

⁹¹⁶ GARCÍA CADENA, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1878, p. 111.

Isabel la Católica humillando con su elocuencia a los que intentaban robarla en el palacio de Madrigal, expuesto por Lino García en la Nacional de 1856⁹¹⁷; y su cultura: *La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel* (sic) *Galindo* de Luisa Rodríguez de Toro, mención en la Nacional de 1856⁹¹⁸ y reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*⁹¹⁹; y *Doña Isabel la Católica con doña Beatriz Galindo* de la condesa de Velarde, Nacional de 1884⁹²⁰.

Lugar especial en esta iconografía biográfica de la reina castellana tiene el cuadro de Eduardo Rosales *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, y no sólo por su indudable calidad pictórica -uno de los cuadros capitales de toda la historia del arte español- sino, y especialmente desde la perspectiva aquí analizada, por la interpretación que de este suceso hace la historiografía decimonónica. La muerte de la reina católica no es únicamente un mero episodio, importante sin duda, de la peripecia vital de la soberana, sino, y sobre todo, un suceso histórico preñado de connotaciones políticas. Connotaciones que se ponen de manifiesto una y otra vez en la correspondencia que el autor mantiene con su primo y después cuñado, Fernando Martínez Pedrosa, a propósito del cuadro⁹²¹. Ya para la elección del tema le comunica que está buscando “un asunto de partido, bajo el punto de vista artístico, y de gran significación en nuestra historia”; una vez elegido el momento del testamento, las razones que alega son que “este momento de la gran Reina es de los más hermosos de su gloriosa vida, porque se ve en él el inmenso amor que tenía a su pueblo, y es al mismo tiempo, interesante por las cláusulas que en él dejó consignadas”; ya más tarde, y frente a las objeciones que sobre la elección del tema tiene Martínez de Pedrosa, Rosales argumentará “que una de las mayores glorias nacionales es Isabel y en aquel momento la encuentro muy superior a ninguno de los muchos admirables de su vida”.

Parecidas opiniones expondrá la crítica con motivo de la exposición pública del cuadro, resaltando tanto, una vez más, las virtudes domésticas de la soberana -esposa ejemplar- como la perspicacia política del testamento:

eco leal en el memorable documento que dicta de sus virtudes excelsas, de su grandeza de alma, de su previsión política, de su amor a la nación que ha regido, de su cariño conyugal inmenso, llevado

⁹¹⁷ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

⁹¹⁸ R.O. 7 de agosto 1856.

⁹¹⁹ *Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 149.

⁹²⁰ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁹²¹ Cartas publicadas por Pardo Canalís en la *Revista de Ideas Estéticas* (PARDO CANALÍS, E., “Textos: Rosales” *Revista de Ideas Estéticas*, 121,1973); las citas que se hacen provienen de esta publicación.

hasta más allá del sepulcro, en el cual quería yacer cerca de su esposo, para perpetuar la unión que habían tenido en vida⁹²².

Rosales, que se inspira en la *Historia de los Reyes Católicos* de Prescott, opta por una composición marcadamente dramática, centrada, en contra de la verdad histórica, en un reducido número de personajes:

El rey, sentado a la cabecera de su esposa, que parece oprimido bajo el peso de las sensaciones (...). Diríase que el rey conoce en aquellos momentos lo que antes no ha conocido, el valor de lo que va a perder, y que una luz de remordimiento agolpa en su alma las memorias del mal término usado con la ínclita matrona.

Nunca fue, en vida ni en muerte, grato a los ojos castellanos el suspicaz aragonés: el cuadro del Sr. Rosales no modificará esa sentencia de la naturaleza y de la historia [véase de paso la diferente valoración que se hace de ambos monarcas, en la que aflora, sin duda, ese filocastellanismo al que ya se ha hecho referencia anteriormente].

Inmediato al sillón del Rey está la fiel amiga de Isabel, su compañera de infancia, doña Beatriz de Bobadilla, marquesa de Moya, noble figura que se destaca en la historia tan próxima a su soberana, tan unida a ella, que nunca representa el arte la augusta princesa sin que su dama la acompañe (...).

Junto al lecho, hacia el medio de la composición y sentado delante de su pupitre, Gaspar de Gricio, hermano de la célebre latina doña Beatriz Galindo, lleva la pluma y extiende el testamento. Detrás de él se agrupan cuatro personas, un prelado, dos magnates y un mancebo (...). Al otro lado de la cama asoman dos cabezas valientemente tocadas aunque con descuido: ricas, a pesar de su expresión llenas de color y de cariño.

La moribunda, reclinada con languidez, o más bien postrada, hunde su cabeza en los anchos cabezales y extiende libres ambas manos sobre las ropas que cubren su cuerpo (...).

De aquellos testigos puede el observador suponer a su antojo cuál de los tres obispos de Córdoba, Calahorra y de Ciudad Rodrigo, que firmaron el acta con su nombre y sello, sea aquél cuya cabeza cubierta de ceniza papalina a la manera romana de aquellos tiempos, se destaca su sombra enérgicamente sobre los claros pabellones del lecho, y distribuir los restantes nombres del Dr. Angulo, arcediano de Talavera; del doctor Pero de Oropesa, que selló con el sello del Dr. Angulo por no tener el suyo; del licenciado Luis Zapata, del Consejo de SS.AA.; y en fin, del camarero de la Reina Sancho de Paredes, cuyo nombre trae con frecuencia la historia ocupado en cargos de confianza por su señora⁹²³.

El éxito del cuadro fue clamoroso: medalla de primera clase en la Nacional de 1864⁹²⁴, primera Medalla en la Exposición Universal de París del año 1867 -quedó empatado con *La cacciata del Duca d'Atene* del italiano Ussi⁹²⁵ para la medalla de honor, que finalmente se concedió a éste último-, compra por el Estado para el Museo de Arte Moderno⁹²⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración de España*⁹²⁷, *La Ilustració Catalana*⁹²⁸ y *La Ilustración Católica*, ésta en dos ocasiones⁹²⁹, además de su exposición en Dublín en 1866.

⁹²² GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

⁹²³ *Ibidem*.

⁹²⁴ R.O. de 13 de enero de 1865.

⁹²⁵ Galería de Arte Moderno, Roma.

⁹²⁶ En 12.000 pts., R.O. de 22 de febrero de 1865. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

⁹²⁷ *La Ilustración de España*, 1886, p. 36.

⁹²⁸ *La Ilustració Catalana*, VIII, 1887, p. 248-249.

⁹²⁹ *La Ilustración Católica*, 1888, pp. 306-307; *La Ilustración Católica*, 1892, p. 341.

Menos unánime se mostró la crítica, sobre todo la más cercana a los liberales, que ve en los, a su juicio, excesivos elogios a la obra de Rosales un intento de subvalorar *El desembarco de los puritanos en América del Norte* de Gisbert, también expuesto en esta Nacional. Así, para Pedro Antonio de Alarcón:

La figura principal, la de la reina, no tiene nada de representación histórica; ni es un retrato, ni está en situación, ni expresa la solemne poesía de aquel instante. Estamos por decir que el señor Rosales, al tener que pintar la última hora de Isabel I tendida en su lecho, se ha inspirado inconscientemente en la impresión que le produjera alguna vez en el teatro la muerte de la Traviata. Lo cierto es que la augusta anciana, la austera moribunda, que el señor Rosales debió pintar aquí, se ve reemplazada por una joven cualquiera adornada con la toca tradicional de la conquistadora de la Alhambra. En cambio, Don Fernando V está admirablemente concebido y caracterizado....De cualquier modo que sea, el novel expositor merece mil enhorabuenas, como las que nosotros le damos leales y sentidas, hijas de nuestro amor al arte y a la patria, no fruto de aviesas intenciones, como lo han sido a nuestro juicio los primeros hiperbólicos y exageradísimos aplausos con que la gente del oficio saludó esta obra. Aquellos aplausos, lejos de provenir de un entusiasta alegría, representaban el deplorable intento de perjudicar a dos pintores españoles: al señor Gisbert, rebajando su cuadro de los Puritanos hasta igualarlo o subordinarlo al señor Rosales⁹³⁰.

Otros críticos, por el contrario, llegan a comparar su forma de pintar con la de Velázquez - máximo elogio al que podía aspirar un joven pintor, que recién iniciaba su carrera artística- a la par que ensalzan lo bien traído del asunto y la forma en que es plasmado en el lienzo. Todavía veinte años más tarde, en 1884, escribirá Fernanflor que:

Rosales era un pensador; era un poeta (...). De ahí la intensidad de la emoción que inspira *El Testamento*; la mejor obra de Rosales. Su mejor obra; porque el sentimiento que la inspiró es nacional⁹³¹.

En todo caso el cuadro de Rosales marcará un auténtico hito en la representación de últimos momentos, en los que tan pródiga fue la pintura decimonónica. La imagen de la reina, agonizando, en la penumbra del castillo de Medina del Campo, sobre una cama con dosel y rodeada de sus personas más cercanas -el rey, Cisneros, su hija Juana, los Marqueses de Moya...- se convertirá en arquetípica de este tipo de cuadros. A ello no debieron de ser ajenos, tanto la recuperación de una cierta escuela española de raíz velazqueña, como el efectismo de la composición. Composición de la que algunos historiadores modernos han resaltado las explícitas referencias al cuadro de León Coignet *La hija de Tintoretto*⁹³², que Rosales tuvo ocasión de ver en 1857 a su paso por Burdeos, camino de Italia, y que, a juzgar por sus notas de viaje, le habría impresionado profundamente⁹³³. Aunque más evidente parece la influencia compositiva de *Últimos momentos del Príncipe don Carlos*, con el que Gisbert había

⁹³⁰ Crítica aparecida en *El Museo Universal*, citado en *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, 1955, p. 48.

⁹³¹ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I., (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 334.

⁹³² Museo de Bellas Artes de Burdeos.

⁹³³ Sobre la influencia del cuadro de Coignet en el *Testamento* de Rosales, véase GÁLLEGO, J., "Una iconografía de ida y vuelta (Eduardo Rosales)", *Archivo Español de Arte*, LV, 1982, pp. 38-41.

obtenido medalla de primera clase en la Nacional de 1858⁹³⁴. Influencia que explicaría la sorprendente similitud compositiva entre el cuadro de Rosales y otro de Jover Casanova, *Últimos momentos de Felipe II*, expuesto también en esta misma Nacional de 1864; similitud que tendría su origen en las comunes dependencias con respecto al cuadro de Gisbert, convertido así en origen del modelo iconográfico de últimos momentos que tan amplio predicamento tendría en la pintura española decimonónica.

Sea como fuere, el éxito iconográfico es tal que, todavía en 1948, Juan de Orduña reproducirá esta misma escena, prácticamente en sus menores detalles, en la película *Locura de Amor*⁹³⁵.

Las campañas militares en Italia, una de las imágenes arquetípicas, como se verá en su momento, del ser imperial de la nación española, comienzan a aparecer en la pintura de historia desde muy pronto -de hecho ya hay cuadros sobre el tema en el siglo XVIII- centrados siempre en la figura del Gran Capitán, un personaje de presencia habitual en la cultura española decimonónica: libros de historia⁹³⁶, obras de teatro⁹³⁷, artículos de revistas⁹³⁸, novelas⁹³⁹,... Por lo que se refiere a la pintura del siglo XIX, ya en el Concurso de la Academia de 1808 se propone para la prueba de pensado un cuadro sobre Gonzalo de Córdoba⁹⁴⁰, obteniendo medalla de oro Joaquín Fernández Cruzado con *El Gran Capitán en Italia*⁹⁴¹. En 1836 Federico de Madrazo lleva a la Exposición de la Academia *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola*⁹⁴². José de Madrazo y Agudo a la de 1838 *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*⁹⁴³, reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*⁹⁴⁴. Casado del Alisal expone en la Nacional de 1866 *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)*, cuadro con el

⁹³⁴ Bien es cierto que para un crítico contemporáneo, Pedro Antonio de Alarcón en el ya citado artículo de *El Museo Universal*, con obvia maledicencia, el origen del cuadro habría que buscarlo en alguna representación de la muerte de la *Traviata* vista por el autor en su juventud.

⁹³⁵ Película que también reproduce en otro de sus fotogramas, y también con una fidelidad extrema, el *Doña Juana la Loca* de Pradilla.

⁹³⁶ FLORIAN, J.P.C. de, *Gonzalo de Córdoba. Historia de las acciones, lances amorosos, virtudes populares y empresas gloriosas de este Gran Capitán*, Barcelona, 1853.

⁹³⁷ *El Gran Capitán* de Gil y Zárate se estrenó en 1843.

⁹³⁸ "El Gran Capitán", *El Museo Universal*, III, 1859, pp. 169-171; "El Gran Capitán", *Semanario Pintoresco Español*, 1836; CASTRO, A. de, "Gonzalo Fernández de Córdoba", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 13, 1861, p. 6;...

⁹³⁹ TARRAGO Y MATEOS, T., *El Gran Capitán*, Madrid, 1862.

⁹⁴⁰ *Distribución...24 de Septiembre de 1808*, Madrid, 1832.

⁹⁴¹ Actualmente en el Museo de Cádiz.

⁹⁴² Actualmente en el Museo de Cádiz.

⁹⁴³ Posteriormente fue expuesto en París. En la actualidad en el Alcázar de Segovia.

⁹⁴⁴ *Semanario Pintoresco Español*, 1838, p. 173.

que obtiene un gran éxito, consideración de medalla de primera clase⁹⁴⁵, envió a la Exposición Universal de París de 1867 y compra por el Estado⁹⁴⁶, representa el momento en que,

a la mañana siguiente del combate, al recorrer el Gran Capitán con otros caballeros el campo de batalla, encuentra el cadáver de su adversario el duque de Nemours, reconocido por uno de sus pajes entre un montón de cadáveres desnudos. El generoso Gonzalo de Córdoba, con una mano puesta sobre el caballo, contempla con dolor aquel cadáver, y llora la muerte de tan buen caballero, a quien hizo después tan espléndidas honras fúnebres⁹⁴⁷.

Manuel Crespo y Villanueva expone en la de 1884 *Muerte del Gran Capitán*, basado en la obra de Gonzalo de Oviedo *Quincuagésima Biografía del Gran Capitán*⁹⁴⁸. Y, finalmente, Casado del Alisal vuelve sobre el tema en la Nacional de 1890 con *Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgione*⁹⁴⁹, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁹⁵⁰.

El cardenal Cisneros, símbolo de rectitud moral y honestidad en el gobierno, es, al margen de los propios monarcas y Colón, una de las figuras a las que la historiografía decimonónica da más relevancia de todo el periodo. Su biografía ocupa un lugar preeminente en todas las historias generales, destacando siempre su firmeza de carácter y la idea del poder político entendido como servicio⁹⁵¹. Varios son los cuadros que reflejan la vida de Cisneros, centrados casi siempre en estos rasgos de firmeza de carácter y falta de ambiciones personales.

Vicente Tortosa expone en la Nacional de 1860 *El cardenal Cisneros rehusando la bula en que se le nombraba cardenal*⁹⁵².

Víctor Manzano y Mejorada lleva a la Nacional de 1864 *Cisneros y los Grandes*, consideración de medalla de segunda clase⁹⁵³ y compra por el Estado⁹⁵⁴. Cuadro que entraría dentro de ese grupo, el primero cronológicamente, no muy numeroso pero representativo, de

⁹⁴⁵ R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁹⁴⁶ R.O. de 24 de julio de 1869, en 1.600 escudos con destino al Museo de Arte Moderno, depositado en el Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

⁹⁴⁷ F. de P. M., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 29 de enero de 1867.

⁹⁴⁸ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁹⁴⁹ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

⁹⁵⁰ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 101.

⁹⁵¹ Es también asunto habitual en la prensa del XIX: "El Cardenal Cisneros", *Semanario Pintoresco Español*, 75, 1837; FERNÁNDEZ CASANOVA, A., "El cardenal Cisneros ante la Historia", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1893, p. 371; "Biografía. El cardenal Jiménez de Cisneros", *El Panorama*, II, 1839, pp. 194-199; "El cardenal Cisneros", *La Ilustración*, 1852, pp. 326 y 337; QUEVEDO, J., "El cardenal don fray Francisco Ximénez de Cisneros", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 97; VIDART, L., "El Cardenal Cisneros (bosquejo biográfico)", *Almanaque de la Ilustración*, 1887, p. 11;...

⁹⁵² *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁹⁵³ R.O. de 13 de enero de 1865.

⁹⁵⁴ En 20.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 25 de noviembre de 1920.

aquellos en que la imagen de un gobierno fuerte como ideal político deseable o como objetivo que conseguir parece hegemónica. En algunos de ellos la valoración de este aspecto, la exaltación de aquellos personajes históricos capaces de imponerse a las rencillas internas, es tan llamativa que, aunque estadísticamente no sea muy significativo, merece destacarse, principalmente por gozar estos escasos cuadros de las preferencias de los estamentos oficiales⁹⁵⁵. No es difícil ver en esto un trasunto de la vida política del diecinueve, marcada por la hegemonía del ejecutivo y por la incapacidad de los sucesivos gobiernos para imponer su voluntad política sobre el conjunto de la nación. La exaltación de gobiernos fuertes era tanto un anhelo como un programa de acción política. Resulta sugerente ver en la predilección por esta imagen el desarrollo larvado de la idea de la necesidad de un poder fuerte, plasmado en los sucesivos "espadaones" que periódicamente se alzaron con el poder a lo largo del XIX, que llegaría a su plena floración a finales de siglo con los regeneracionistas y su demanda de un "cirujano de hierro" como solución a los males del país.

En este caso concreto la interpretación política es de todos modos mucho más inmediata: el cuadro simbolizaría la lucha de la corona contra los privilegios estamentales, un trasunto de la revolución liberal y de la alianza de burguesía y Corona contra la nobleza.

Manzano representa el momento en que Cisneros, en respuesta a los grandes que inquietan sobre qué poderes tiene para gobernar sobre España, se asoma a una ventana y, señalando sus tropas, dice que aquellos son sus poderes. Episodio narrado detalladamente por todas las historias de la época, prueba de su alto valor simbólico. La iconografía del suceso estaba ya establecida cuando Manzano pinta su cuadro: en la *Historia de la Villa de Madrid* de Amador de los Ríos y Rada Delgado, publicada en 1860, hay un grabado de Carlos Múgica con un esquema compositivo muy semejante⁹⁵⁶, y éste se limita a representar el suceso "tal como ocurrió". La escena es de gran teatralidad, con Cisneros a la izquierda del cuadro señalando con las dos manos hacia el exterior, y los grandes -condestable de Castilla, duque del Infantado y conde de Benavente- formando un solo bloque en el otro extremo del cuadro. El contraste entre el austero hábito franciscano de Cisneros y las ricas vestiduras de los nobles acentúa el dramatismo de la escena, resaltando la imagen del poder político entendido como servicio, y también la de Cisneros, símbolo del pueblo frente a los nobles; en este sentido el cuadro fue claramente interpretado como una proclama liberal de defensa del poder del pueblo frente a los nobles.

⁹⁵⁵ Con una sola excepción, todos obtuvieron algún premio además de su posterior adquisición por el Estado.

⁹⁵⁶ AMADOR DE LOS RÍOS, J., y RADA DELGADO, J. de la, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1860, tomo II, p. 132.

Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña lleva a la Nacional de 1871 *Presentación de Cisneros a Isabel la Católica*⁹⁵⁷, que tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase⁹⁵⁸, envió a la Exposición Internacional de Viena de ese mismo año y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁹⁵⁹-, pero al que la crítica acusó de no atenerse a la verdad histórica:

Ni Isabel la Católica semeja en nada al retrato de la mejor de las reinas que se ve en la curiosísima tabla de nuestro Museo Nacional, y que el erudito académico don Valentín Carderera incluye cromolitografiado en su importante *Iconografía española*; ni el gran Cardenal de España muestra en su figura el sello de nobleza y distinción que caracteriza a los Hurtado de Mendoza; ni Cisneros confronta con el retrato esculpido en mármol que se trajo de la Universidad Complutense a la Central de esta corte⁹⁶⁰.

En esta misma Nacional de 1871 Francisco Jover Casanova obtuvo medalla de segunda clase con *El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Orán*⁹⁶¹, también comprado por el Estado⁹⁶² y también reproducido en grabado, en este caso por *La Ilustración Artística*⁹⁶³.

José Blanco Corís expone en la Nacional de 1881 *Presentación del cardenal Cisneros a Isabel la Católica*⁹⁶⁴.

Alejandro Ferrant y Fischermans recibe medalla de primera clase en la Exposición Internacional de 1892 con *Cisneros, fundador del Hospital Santuario de la Caridad de Illescas*⁹⁶⁵, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁹⁶⁶, Blanco y Negro⁹⁶⁷ y *Gran Vía*⁹⁶⁸.

Extrañamente ninguno de estos cuadros hace referencia a la actividad de Cisneros como protector de las letras. Sólo en el ya varias veces citado programa del Paraninfo de la Universidad de Barcelona figura un Cisneros relacionado con la vida intelectual, *El Cardenal*

⁹⁵⁷ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

⁹⁵⁸ Por unanimidad, R.O. de 20 de noviembre de 1871.

⁹⁵⁹ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, p. 329.

⁹⁶⁰ CANETE, L. "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, p. 23.

⁹⁶¹ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

⁹⁶² En 4.500 pts., R.O. de 6 de marzo de 1874, depositado en el Senado, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de enero de 1881.

⁹⁶³ *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 19.

⁹⁶⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

⁹⁶⁵ R.O. de 2 de diciembre de 1892. Actualmente en el Hospital de la Caridad de Illescas.

⁹⁶⁶ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1889, p. 73.

⁹⁶⁷ *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 577 (fotografía).

⁹⁶⁸ *Gran Vía*, 20 de enero de 1895.

Cisneros recibe un ejemplar de la Biblia Políglota impresa en Alcalá de Henares bajo su impulso y dirección de Bauza y Mas⁹⁶⁹.

A medio camino entre la época de los Austrias y la de los Reyes Católicos, se encuentran toda una serie de cuadros sobre la dramática historia de la hija de éstos, Juana, y su posterior locura con motivo de la muerte de su esposo, Felipe el Hermoso. Un tema de gran éxito pictórico, aparentemente sin ningún tipo de connotación ideológica, y cuyo suceso habría que relacionar tanto con la atracción por el amor pasional -la locura de amor de la cultura romántica-, y en este sentido habría que relacionarlo con otros ciclos como el de los amantes de Teruel o la Peña de los Enamorados, como por la fascinación por la muerte de esa misma cultura, también sin salirnos de la pintura, desde el entierro de don Álvaro de Luna a la campana de Huesca, pasando por un tema casi idéntico, el de la conversión del duque de Gandía, otro de los favoritos de la pintura de historia. Visto desde esta perspectiva, la imagen de la reina de Castilla arrastrando el féretro de su marido de una punta a otra de España, era suficiente para inflamar la imaginación de la época sin necesidad de otro tipo de alusiones ideológicas. La duda que cabe es hasta qué punto esta imagen pasional, de locura y muerte, no está configurando, por extensión, una imagen del ser español, un estereotipo de los españoles -me referiré a ello en el capítulo dedicado al carácter español-, pero de momento no estará de más recordar que para la crítica francesa, que tan unánimemente alabó la *Doña Juana la Loca* de Pradilla⁹⁷⁰, uno de los elogios más repetidos del cuadro es que la figura de la reina es "tellement espagnole". Sin olvidar tampoco una interpretación más inmediatamente política: la reina Juana era la última reina española antes de la monarquía extranjera y absolutista de los Habsburgo.

El primer cuadro sobre Juana la Loca que aparece en una Nacional es *La reina doña Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe* de Gabriel Maureta, medalla de tercera clase en la de 1858⁹⁷¹ y compra por el Estado⁹⁷², que representa a la reina abrazando el ataúd en el que yace su marido. Para estas fechas ya el teatro y la novela habían popularizado el tema -Ramón Franquelo había estrenado *Doña Juana la Loca* en 1847, Manuel Tamayo y Baus *Locura de Amor* en 1855, Eusebio Asquerino y Romero Larrañaga *Felipe el Hermoso*, también en 1845; Orellana había publicado en Barcelona en 1854 *La reina loca de amor. Historia romántica de doña Juana de Castilla y don Felipe el Hermoso*, una novela histórica; incluso Emilio Serrano había escrito un libreto de ópera titulado *Doña Juana la Loca...*, pero será el

⁹⁶⁹ Universidad de Barcelona.

⁹⁷⁰ Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

⁹⁷¹ R. O. 18 de septiembre de 1858.

⁹⁷² R.O. de 8 de junio de 1880, depositado en el Ministerio de Justicia, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de agosto de 1901.

éxito de Maureta el que dará el pistoletazo de salida para una sucesión de cuadros sobre la reina loca, o, mejor, sobre escenas de reina con ataúd: *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* de Carlos Giner, basado en una obra de Arias de Miranda, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, expuesto en la Nacional de 1862⁹⁷³; *Llegada a Tordesillas de la reina doña Juana la Loca* de Ibo de la Cortina, Nacional de 1866⁹⁷⁴; y *Demencia de doña Juana de Castilla* de Lorenzo Vallés. Este último, compuesto a partir de lo narrado por Pietro Mártir de Anglería en una de sus epístolas, de la que se incluye un pequeño extracto en el *Catálogo*:

La reina hizo extraer del sepulcro el cadáver de su esposo Felipe el Hermoso y colocarlo en su habitación sobre un rico lecho: acordándose de lo que cierto fraile cartujo le había contado de un rey que resucitó a los catorce años de tenerlo guardado, no se separaba un momento de su lado esperando el feliz instante de verle volver a la vida; todas las instancias de las más respetables personas de su Corte eran ineficaces para disuadirla de su manía, contestando siempre, que callasen y esperasen que presto despertaría su señor⁹⁷⁵.

fue el que cosechó un mayor éxito de los tres: consideración de Medalla de segunda clase en la Nacional de 1866⁹⁷⁶, compra por el Estado⁹⁷⁷, envió a las Exposiciones Internacionales de Viena, 1873, y Filadelfia, 1876, y elogio casi unánime de la crítica:

la más hermosa figura, que pintada hemos hallado en la Exposición, es la que representa a *Doña Juana la Loca, Reina de Castilla, guardando el sueño de su muerto esposo Don Felipe*. Su autor, Lorenzo del Valle, (...) no hay en la Exposición más figura histórica reproducida por el arte, que la Doña Juana del Sr. Valle⁹⁷⁸.

Las únicas voces discordantes se refieren a la escasa enjundia del asunto representado:

no podemos calificar este asunto más que de agradable, puesto que no es un hecho que hable por sí mismo, ni mucho menos un hecho culminante de nuestra historia⁹⁷⁹.

Pero el gran éxito estaba reservado a Francisco Pradilla con *Doña Juana la Loca*, medalla de honor -la primera concedida a un pintor en una Nacional- en la de Exposición de 1878⁹⁸⁰, envió a las Exposiciones Universales de Viena y París de ese mismo año, premiado también en ambas con sendas medallas de honor, compra por el Estado⁹⁸¹ y reproducción en

⁹⁷³ *Catálogo...* 1862, Madrid, 1862.

⁹⁷⁴ *Catálogo...* 1866, Madrid, 1866.

⁹⁷⁵ *Ibidem*. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

⁹⁷⁶ Por unanimidad, R. O. de 15 de febrero de 1867.

⁹⁷⁷ R.O. de 3 de mayo de 1867 en 2.000 escudos, para el Museo de Arte Moderno. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

⁹⁷⁸ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 28.

⁹⁷⁹ GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 12 de febrero de 1867.

⁹⁸⁰ Con 12 votos a favor y 5 en contra, R.O. de 14 de febrero de 1878.

⁹⁸¹ R.O. de 10 de enero de 1879 en 20.000 pts. para el Museo de Arte Moderno. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁹⁸², *El Mundo Ilustrado*⁹⁸³; *Almanaque de la Ilustración*⁹⁸⁴, *La Hormiga de Oro*⁹⁸⁵, *La Ilustración de España*⁹⁸⁶ y *Blanco y Negro*⁹⁸⁷. Lo mismo que ocurrirá con otros cuadros de gran éxito, éste de Pradilla se convirtió inmediatamente en la imagen real del hecho histórico. Representa el episodio, narrado por Lafuente, en que la reina Juana, enterada de que el convento en que iban a hacer noche era de monjas, obligó, movida por los celos, a toda la comitiva a pasar la noche al raso:

A las primeras horas de un día triste, nebuloso y frío, al pie de un ligero accidente del terreno, casi en cuyo último término se ven las pobres tapias de un convento perdido en la soledad de los campos, colocado sobre unas angarillas, alumbrado por robustos blandones y atravesado en el sendero que forma la huella de los carros, como la muerte en el camino de la vida, el féretro que encierra el cadáver de Don Felipe el Hermoso, aún más guardado que por las tablas que le cubren y por las llaves que le aseguran por la celosa vigilancia de aquella hermosísima mujer; que más que una pobre loca es una mujer enloquecedora. En torno a la reina y a su espalda, sentados en el suelo y cerca de la hoguera en que arden las secas ramas de los desnudos troncos que se ven al fondo, seis damas lujosamente vestidas, dos de las cuales aparecen como veladas por el humo de la fogata; tras ella, de pie, envuelta en amplios ropones, dos caballeros, más allá de los cuales aún se divisa otro grupo de gentes.

Frente a la reina y al otro lado del féretro una dama ricamente vestida, junto a ella, de rodillas, un fraile con un cirio en la mano cuya llama desvía el mismo viento que arrastra las hojas secas y descompone el tocado de aquellas espléndidas bellezas; y luego, en los segundos términos y al fondo, el resto de la comitiva, el acompañamiento del cortejo tendido a lo largo del camino y envuelto todo en esa luz fría y blanquecina que indica la hora en que la escena se cumple⁹⁸⁸.

Fuera de estos grandes ciclos temáticos quedan una serie de cuadros -algunos dedicados a la actividad política de los reyes, otros no- que eligen asuntos menos grandilocuentes, más cercanos a la vida cotidiana, y a veces, como ya veremos, con fuertes implicaciones políticas, que reflejan "esa monarquía democrática de los Reyes Católicos, esa honrosa excepción en la cronología de nuestros monarcas, ese celo por el bien público y por la recta administración de justicia"⁹⁸⁹. Aquí habría que incluir cuadros como *Proclamación de Isabel la Católica en Segovia*, pintado por Francisco de Paula van Halen hacia 1843 y que será adquirido por la Corona⁹⁹⁰, *Doña Isabel la Católica en el Monasterio de Ávila rehusando la corona* de Pelegrín Clavé, Exposición de la Academia de 1845, fue llevado también a la

⁹⁸² *La Ilustración Española y Americana*, II, 1878, suplemento al n.º XXXIV.

⁹⁸³ *El Mundo Ilustrado*, 2, 1879, pp. 364-365.

⁹⁸⁴ *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 11.

⁹⁸⁵ *La Hormiga de Oro*, 1886, pp. 712-713.

⁹⁸⁶ Esta en dos ocasiones, 1886, *La Ilustración de España*, 1886, p. 2; y 1887, *La Ilustración de España*, 1887, p. 157.

⁹⁸⁷ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 607.

⁹⁸⁸ PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

⁹⁸⁹ Palet y Villaba refiriéndose al cuadro de Victor Manzano *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* (PALET Y VILLABA, J., "Bellas Artes. Exposición de 1860", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860).

⁹⁹⁰ Isabel II que pagó por él 6.000 reales, previamente los pintores de cámara Madrazo y Vicente López lo habían tasado en tres o cuatro mil reales.

Exposición Universal de París de 1855, una imagen de la reina castellana en la que la crítica creyó ver representadas todas las virtudes que cimentarían la grandeza de la futura soberana:

la infanta Doña Isabel tiene la nobleza y dignidad propias de la que debía años más tarde abrir las puertas al nuevo mundo y humillar ante los muros de Granada la soberbia de las medias lunas⁹⁹¹.

Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia de Víctor Manzano y Mejorada -medalla de segunda clase en la Nacional de 1860⁹⁹², compra por la Corona⁹⁹³ y envió a la Exposición Universal de Londres de 1862-, cuadro cuyo asunto Bastús considera "poco dramático, de poco interés histórico"⁹⁹⁴, posiblemente, tal como puntualiza otro de los críticos, también con motivo de su exposición pública en la Nacional de 1860, porque no representa un hecho histórico concreto:

La invención es poco feliz y animada, porque en el cuadro sólo se pinta el acto general de dar audiencia, y esto produce una vaguedad que el arte rechaza, y mucho más la pintura, que es dramática por excelencia. El Sr. Manzano pudiera fácilmente haber interesado al espectador, con sólo particularizar la audiencia y referirla al juicio de alguna cuestión especial (...). Así el acto de audiencia hubiera sido eminentemente dramático e interesante (...). Así, pues, si al cuadro general que nos ha presentado el Sr. Manzano con suma verdad histórica, se hubiese añadido el interés dramático, la invención de esta obra habría adquirido grandes quilates de valía⁹⁹⁵.

opinión no coincidente, como se verá en su momento, con la mantenida por el resto de la crítica; representa:

En el fondo que de un salón gótico del antiguo Alcázar de Madrid, y bajo un dosel en que se ostenta el escudo de armas real, los regios consortes aparecen sentados en actitud de sencilla majestad; a los lados y en sendos escabeles, los oidores del Consejo de justicia, en posiciones variadas y en característicos trajes parecen deliberar sobre las peticiones presentadas; a la derecha y en primer término, un escribano, tipo perfecto, asienta con el aplomo y seguridad de la práctica y con la alta convicción de sus funciones y de la fe pública de la que es depositario, los fallos recaídos; los ballesteros de maza rodean la masa en que aquél se halla colocado y lucen vistosas dalmáticas; los porteros dan libre entrada a *chicos e grandes, cuantos querlan pedir justicia*; y ocupan la izquierda en pintoresco agrupamiento diferentes figuras, mas en actitud de entregar sus peticiones aguardando otras la provisión de sus demandas⁹⁹⁶.

Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón de Francisco Díaz Carreño, medalla de tercera clase en la Nacional de 1864⁹⁹⁷ y compra por la Corona⁹⁹⁸, figura el momento en que:

⁹⁹¹ CAÑETE, M., "Exposición pública de la Academia Nacional de San Fernando", *Revista literaria del Español*, 20, 1845, p. 16.

⁹⁹² R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁹⁹³ Isabel II pagó por él en 1861 40.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

⁹⁹⁴ BASTÚS, F., "Exposición de Bellas Artes de 1860", *La aurora de la vida*, 1860, p. 26.

⁹⁹⁵ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860.

⁹⁹⁶ "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 7 de noviembre de 1860.

⁹⁹⁷ R.O. de 13 de enero de 1865.

⁹⁹⁸ Isabel II, en 15.000 reales. Actualmente en el Palacio de Riofrío, Segovia.

doña Isabel sentada y acompañada de tres damas, recibe a don Fernando, que llega, apoyada su mano derecha sobre el brazo izquierdo del arzobispo de Toledo; un personaje, que será Cárdenas sin duda, se inclina hacia su señora, hablándola y señalando a los que vienen⁹⁹⁹.

Y *La muerte del Católico*, expuesto por Ricardo López Requeni en esta misma Nacional¹⁰⁰⁰.

Hay también ausencias significativas. Así, la conquista de Navarra o la expulsión de los judíos apenas aparecen en la pintura de historia. La primera, probablemente, porque se intenta evitar cualquier posible imagen de violencia, de coacción estatal en la configuración de la nación: todo Estado-nación se quiere hijo de la voluntad de sus ciudadanos, no de la violencia primigenia que, prácticamente sin ninguna excepción, toda entidad estatal supone. Desde esta perspectiva, la violencia contra los musulmanes resultaba legítima: se trataba de expulsar a los usurpadores del solar nacional; pero no contra aquéllos que por esencia eran considerados como españoles. El mismo proceso explicaría la prácticamente total ausencia, en la pintura de historia en su conjunto, de imágenes de conflictos bélicos entre los distintos reinos peninsulares, incluidos los mantenidos entre castellanos y portugueses, época medieval, y españoles y portugueses, anexión por Felipe II y separación bajo Felipe IV.

El caso de la expulsión de los judíos resulta más complejo, a la par que llamativo. Mientras que el final de la Reconquista y la expulsión de los musulmanes se convierte en uno de los ejes temáticos, no sólo de la pintura sobre el reinado de los Reyes Católicos, sino de toda la pintura de historia en general, la contemporánea expulsión de los judíos merece una atención marginal, casi vergonzosa. Varios son los motivos que podrían explicar esta actitud: la idea de la nación española como una nación territorial, con fronteras naturales definidas -salvo el espinoso asunto de Portugal-, en este sentido la conquista de Granada significaba la recuperación de una parte del territorio nacional, cosa que no ocurría con la expulsión de los judíos; la lucha de los liberales por construir un Estado tolerante, lo que se avenía mal con la exaltación de una nación ligada a Torquemada y la Inquisición; y, por último, los judíos nunca tuvieron ese carácter mítico del otro frente al que se había construido la nación española, que sí habían tenido los musulmanes.

Sólo dos cuadros se refieren a la expulsión: *Torquemada*, que ilustra un episodio de la *Historia de Fernando e Isabel* de Prescott, presentado por Silvio Fernández a la Nacional de 1881¹⁰⁰¹; y *La expulsión de los judíos (año de 1492)* de Emilio Sala Francés, Nacional

⁹⁹⁹ GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

¹⁰⁰⁰ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹⁰⁰¹ *Catálogo...1881*, Madrid, 1864.

de 1890¹⁰⁰² -este cuadro había ya recibido, cuando fue expuesto, una segunda medalla en el Certamen Universal de París de 1889, posteriormente obtuvo medalla de oro en el de Berlín de 1891-, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno¹⁰⁰³ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁰⁰⁴, *La Ilustración Ibérica*¹⁰⁰⁵ y *La Ilustración Artística*¹⁰⁰⁶.

Sala lleva al lienzo uno de los momentos más dramáticos previos a la expulsión:

Tiene por asunto el momento en que el célebre Torquemada, viendo a los Reyes Católicos inclinados a transigir autorizando la permanencia en sus Estados de los israelitas, arroja ante ellos sobre una mesa un crucifijo, diciendo: "Judas Iscariote vendió a su Maestro por 30 dineros: Vuestras Altezas le van a vender por 30.000: aquí está; tomadle y vendedle"¹⁰⁰⁷.

representado con una absoluta fidelidad:

En el fondo el solio Real; los Regios cónyuges en él, sentados de frente al espectador; después, entre las gradas del Trono y la mesa, Torquemada; entre la mesa y el espectador, el judío. Como acompañamiento, dos reyes de armas al pie del baldaquino, y en el estrado, a la derecha de los Soberanos, los caballeros, y a la izquierda, las damas¹⁰⁰⁸.

Por último, se podría también incluir aquí un cuadro sobre Cesar Borgia, que aunque no estrictamente dentro de la pintura de historia española, dadas las relaciones con el mundo español del personaje -era hijo del papa valenciano Alejandro VI, se casó con la hija de Juana de Albret, reina de Navarra, a la muerte de su padre fue enviado a España por el nuevo papa, Julio II, y murió en un combate junto a las murallas de la ciudad navarra de Viana- cabría considerar como un asunto español. Se trata del *Cesar Borgia renuncia a la púrpura cadenalicia ante el papa Borgia* con el que Joaquín Luque Roselló obtuvo medalla de tercera clase en la Nacional de 1887¹⁰⁰⁹, fue además reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁰¹⁰. Aunque quizás aquí lo que más debería llamar la atención sea justamente la escasa presencia de figura tan literaria.

¹⁰⁰² *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹⁰⁰³ En 30.000 pts., R.O. de 7 de diciembre de 1892 en 30.000 pts. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 21 de mayo de 1957.

¹⁰⁰⁴ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1890, p. 208.

¹⁰⁰⁵ *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 564.

¹⁰⁰⁶ *La Ilustración Artística*, 1893, p. 573.

¹⁰⁰⁷ CALVO, L., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., pp. 177-178.

¹⁰⁰⁸ ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 18 de junio de 1890.

¹⁰⁰⁹ Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁰¹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 284.

3.5. AUSTRIAS.

La época de los Austrias es, tras Reyes Católicos y siglo XIX, el periodo que da índices de correlación duración cronológica/cuadros de historia más altos (ver cuadro nº 1), favorito de los pintores de historia y determinante en la construcción de la imagen que los españoles se van haciendo de sí mismos. Son, en especial, Carlos I y Felipe II quienes ocupan un lugar hegemónico en la imagería político-nacional del siglo XIX. Una y otra vez los pintores de historia recurrirán a sucesos ocurridos en el reinado de estos monarcas como ilustración de aquellos aspectos que se consideran como invariables castizas del ser nacional: tradición imperial, la lucha antiabsolutista, etc. La imagen que emerge de estos cuadros es la de un siglo XVI culminación del proceso de formación del espíritu nacional; el esplendor de un pueblo interrumpido bruscamente con la muerte de Felipe II y que no reaparecería hasta dos siglos más tarde con la Guerra de Independencia. Imagen que aparece mezclada, sin solución de continuidad, con la de una época que había significado, también, el fin de las libertades colectivas de castellanos y aragoneses, la ocultación de una tradición nacional democrática.

Los dos primeros Austrias eran los del imperio, pero también los de los Comuneros y Lanuza; los que habían llevado a la nación española a su momento de máximo esplendor y los que la habían apartado de su auténtico espíritu nacional, libre y democrático. Esta segunda imagen, la de los Austrias como responsables de la decadencia española, tendrá gran predicamento en el primer liberalismo, para el que la instauración en el trono de los Reyes Católicos de esta monarquía, extranjera, no sólo había acabado con las libertades castellanas, sino que había condenado al país a "tres siglos de servidumbre y desdichas"¹⁰¹¹; origen de un largo interregno al que las Cortes de Cádiz, retomando la antorcha comunera, pondrían fin. Imagen que aparece perfectamente expresada en la crítica que del cuadro de Villodas, *Mensaje del rey Carlos I al Cardenal Cisneros*, hace, con motivo de su exposición en la Nacional de 1878, Jacinto Octavio Picón:

En cuanto al momento escogido por el artista para la ficción pictórica, creemos que con dificultad hubiera podido encontrar en la historia patria un momento más dramático que aquél en que Cisneros, el representante de la política nacional y la personificación de la preponderancia del estado llano, recibe postrado en su lecho de muerte el mensaje por el cual el fundador de la dinastía austriaca que inició la desastrosa política de la intolerancia, le manda retirarse a sus tierras pagando con la ingratitud más infame los servicios prestados a la causa de España y del emperador por el ilustre cardenal¹⁰¹².

¹⁰¹¹ MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., "Bosquejo histórico de la guerra de las Comunidades" en *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1962, p. 33 a.

¹⁰¹² PICÓN, J. O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 11 de febrero de 1878.

Pero fuera de esta primera generación liberal, incluso dentro de ésta a medida que avanza el siglo, los posturas son más ambivalentes. Ambivalencia muy bien reflejada en la obra historiográfica de Cánovas del Castillo, quien pasa de la condena sin paliativos a la Casa de Austria, la Inquisición y la aventura americana de sus primeros escritos, a una visión mucho más matizada, cuando no a una clara rectificación, en sus estudios más tardíos¹⁰¹³.

Al hablar de la época de los Austrias hay que hacer, en todo caso, una clara diferenciación cronológica entre el siglo XVI y el siglo XVII. En este proceso de selección/exclusión del pasado que toda construcción nacional supone, el siglo XVI aparece enormemente sobrevalorado: tal como escribe un articulista de *El Museo Universal*:

El siglo XVI es indudablemente el siglo más grande de todos los siglos (...). Todo es sublime, indescriptible, grandioso¹⁰¹⁴;

mientras que el siglo XVII sólo tiene importancia en cuanto constructor de una cultura nacional.

Además de proporcionar temas para los grandes argumentos políticos, que analizaré más adelante, la época de los Austrias servirá también de pretexto para una serie de cuadros que sin tener, al menos aparentemente, ningún tipo de implicación política gozarán de los favores de público y crítica en las Exposiciones Nacionales. Ejemplo paradigmático será el de Juana la Loca acompañando el cadáver de su esposo Felipe el Hermoso¹⁰¹⁵. El asunto reunía todos los requisitos para transformarse en el tema romántico por excelencia. La imagen de una mujer enloquecida por los celos, cruzando España acompañada de un cadáver, era en sí como un drama romántico: el amor, los celos y la muerte. El tema será pintado sucesivamente a lo largo del siglo, pero cabría preguntarse hasta qué punto los contemporáneos, además del dramatismo del amor y la locura, no hacían también una interpretación política del tema. Al fin y al cabo, Doña Juana representaba el final de lo que pudo ser y no fue: una monarquía auténticamente española.

La evolución a lo largo del siglo de los cuadros sobre la monarquía de los Austrias muestra claramente cómo el mito de la España imperial es una creación de la España de la Regencia y la época isabelina -falta por completo en el primer tercio de siglo, cuando se continúan de las pautas dieciochescas-, que alcanza su cénit a partir de la segunda mitad de siglo -1855-1867 y sexenio revolucionario- para sufrir un cierto eclipse, relativo, en la época de la

¹⁰¹³ Sobre este aspecto véase YLLÁN, E., *Cánovas del Castillo. Entre la historia y la política*, Madrid, 1985.

¹⁰¹⁴ PAZ, A. de, "Consideraciones sobre la revolución de las comunidades de Castilla", *El Museo Universal*, 1864, p. 50.

¹⁰¹⁵ Este tema está a medio camino entre la época de los Austrias y la de los Reyes Católicos; de hecho, se ha incluido ya en ésta, pero hay una lectura ideológica que sólo se puede hacer desde aquél.

Restauración, especialmente por lo que se refiere a obras presentadas, pero no a las premiadas y adquiridas por el Estado. En todo caso, llama más la atención la homogeneidad a lo largo de setenta años -estamos hablando de variaciones de menos del 6%- que los ligeros cambios producidos entre unos y otros periodos (véase cuadro nº 13). La asunción de la época de los Austrias como elemento esencial de la identificación nacional española parece algo amplia y generalmente aceptado a lo largo de todo el XIX, la única excepción sería el primer tercio de siglo, pero ya se ha hecho referencia en múltiples ocasiones a que ideológicamente habría que incluirlo dentro del siglo anterior.

Desde el punto de vista iconográfico lo que parece marcar un giro definitivo sobre la consideración de la época de los Austrias en la mitología nacional española es, como en otros muchos aspectos, la decoración del techo de la sala sexta del Palacio del Pardo realizada por Juan Antonio de Ribera en 1825. Como se vio en su momento, la presencia de personajes y hechos de los siglos XVI y XVII en los Concursos de la Academia del siglo XVIII había sido prácticamente despreciable, pero Ribera da un vuelco radical y absoluto, pues de los 28 personajes que forman parte de su *Parnaso de los grandes hombres de España*, de su genealogía de los grandes nombres de la patria, 22, es decir el 79%, pertenecen a los siglos de los Austrias: padre Mariana¹⁰¹⁶, Antonio de Leyva, Juan Sebastián Elcano, Antonio de Solís¹⁰¹⁷, Hernán Cortés, Pizarro, Juan de Herrera¹⁰¹⁸, Velázquez, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra¹⁰¹⁹, José de Ribera¹⁰²⁰, Murillo, fray Luis de León¹⁰²¹, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca, Luis de Góngora¹⁰²², Fernando de Herrera¹⁰²³, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Alonso de Ercilla¹⁰²⁴, Bartolomé Leonardo de Argensola¹⁰²⁵ y Garcilaso de la Vega¹⁰²⁶.

Carlos Luis de Ribera, hijo del anterior, seguirá punto por punto las pautas paternas en la decoración del techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, conjunto iconográfico

¹⁰¹⁶ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia, aunque sí en la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso de los Diputados.

¹⁰¹⁷ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰¹⁸ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia, aunque sí en la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso de los Diputados.

¹⁰¹⁹ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²⁰ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²¹ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²² No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²³ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²⁴ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²⁵ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²⁶ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

mucho más emblemático que el anterior: Felipe II, Carlos V, Saavedra Fajardo¹⁰²⁷, padre Mariana¹⁰²⁸, Cervantes, Lope de Vega, Juan de Herrera¹⁰²⁹, Velázquez, Alonso Berruguete y Luis Vives¹⁰³⁰.

	Total	Adquiri- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	28	26	27	15	30	34	20
1808-1833	0	0					
1834-1854	20	18					
1855-1867	32	22	27	21	26	38	26
1868-1874	33	32	33	0	40	0	23
1875-1895	27	32	26	14	30	32	23

Cuadro n° 13. Cuadros sobre la época de los Austrias. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada grupo y apartado cronológico.

Por lo que se refiere a los cuadros de historia propiamente dichos, lo mismo que ocurre con todos los demás periodos, se agrupan en una serie de ciclos temáticos que monopolizan en su conjunto la práctica totalidad de la pintura de historia inspirada en esta época (véase cuadro n° 14).

La época de Carlos V ocupa lugar privilegiado en esta iconografía nacional. El propio monarca es uno de los personajes más representados de la pintura de historia, incluida su presencia en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, siguiendo en esto las pautas historiográficas que reservaban al emperador un lugar central en la historia del país, tal como muestran no sólo el espacio reservado a su reinado en en las historias generales, sino también la aparición monografías específicas -*Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania* de Velázquez Sánchez¹⁰³¹, *Historia del emperador Carlos V* de Muñoz Maldonado¹⁰³², *Carlos I de España* de Nebot y Padilla¹⁰³³,...- e, incluso, de novelas

¹⁰²⁷ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²⁸ A pesar de su obra ser abundantemente utilizada por los pintores de historia, no llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰²⁹ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia.

¹⁰³⁰ No llegará a figurar en ningún cuadro de historia, pero su estatua es una de las que flanquean la entrada de la Biblioteca Nacional española.

¹⁰³¹ VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania*, Madrid, 1854.

¹⁰³² MUÑOZ MALDONADO, J., *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, 1862.

históricas sobre su persona -*Carlos I de España, o los siete embajadores* de Sánchez de Fuentes¹⁰³⁴, *Rey, emperador y monje* de Andueza¹⁰³⁵, *Carlos I de España y V de Alemania, o Venganzas reales. Novela histórica* de Velázquez Sánchez¹⁰³⁶,.....-. A lo que habría que añadir la existencia de una abundante iconografía de época, en particular Tiziano, que facilitaba grandemente el trabajo de los pintores¹⁰³⁷.

La imagen del reinado del primero de los Autrias se articula en torno a dos ejes fundamentales: expansión imperial y nacionalización de la figura del monarca, cuyo retiro en Yuste se convierte en una especie de garante de su españolidad, de acto simbólico de nacionalización.

La visión negativa que podía derivarse de Carlos V como el verdugo de las libertades nacionales en Villalar, es eliminada por completo gracias a un curioso subterfugio: ni un solo cuadro relaciona al monarca con la Guerra de las Comunidades. Un hecho histórico que, según la iconografía decimonónica, parece haber tenido lugar en una cierta intemporalidad, en el que hay víctimas, pero no verdugos. Carlos V se configura así en el imaginario colectivo como el monarca español -Yuste lo españoliza- que lleva la tradición imperial española, uno de los rasgos definitorios de lo español como ya veremos, a su cénit. Y esto es todo.

La imagen de una tradición nacional de carácter imperial se vertebra en torno a dos grandes ciclos: expansión americana y guerras con Francia.

Por lo que se refiere al primero, la expansión americana, lo mismo que ocurre en el caso de los Reyes Católicos, es uno de los temas más frecuentes de la iconografía carolina. Tradición imperial centrada, en este caso, en la conquista y no en los descubrimientos, y muy particularmente en la conquista de Méjico por Cortés (Ver cuadro nº 14). Un tema que ya había sido considerado por Madrazo para la decoración del Palacio del Congreso y que, finalmente, aunque no aparece como tal tema en sí en el programa de Carlos Luis de Ribera, sí lo hace

¹⁰³³ NEBOT Y PADILLA, L., *Carlos I de España*, Madrid, 1855.

¹⁰³⁴ SÁNCHEZ DE FUENTES, J., *Carlos I de España, o los siete embajadores*, Madrid, 1851.

¹⁰³⁵ ANDUEZA, J.M., *Rey, emperador y monje*, Barcelona, 1856.

¹⁰³⁶ VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Carlos I de España y V de Alemania, o Venganzas reales. Novela histórica*, Sevilla, 1855.

¹⁰³⁷ No deja de ser significativo, a este respecto, que un crítico, a propósito de la *Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste* de Joaquín Agrasot, reproche al pintor precisamente el no haber respetado la iconografía histórica del emperador: "uno de sus mayores defectos consiste en haber prescindido de los retratos de Carlos V, y aplicándole una cabeza que en nada se parece a las conocidísimas de Tiziano y Pompeyo Leoni" (VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 2 de junio de 1887).

Cortés en una de las doce medallas que, como símbolo de las virtudes españolas, ornan el techo del hemiciclo¹⁰³⁸.

La distribución temporal de cuadros sobre la conquista de Méjico vuelve a mostrar, una vez más, cómo es el periodo isabelino el que configura la mayoría de los grandes mitos nacionales españoles, produciéndose una auténtica avalancha de obras sobre el tema en torno a los años centrales del siglo.

Joaquín Fernández Cruzado lleva a la Exposición de la Academia de 1842 *Presentación a Hernán Cortés de Guatimocín por el capitán García de Holguín*.

En 1852 Isabel II adquiere, en 100.000 reales, un cuadro de Antonio Gómez y Cros titulado *La batalla de Otumba*¹⁰³⁹.

Pero será la aparición de las Exposiciones Nacionales la que marcará el éxito definitivo del tema entre los pintores de historia. Ya en la primera, la de 1856, obtuvo un gran éxito la *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico* de Carlos María Esquivel, medalla de segunda clase¹⁰⁴⁰ y compra por el Estado¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁸ La presencia de Cortés en la cultura decimonónica, no se limita únicamente a la pintura. Es también habitual en otros ámbitos: libros de historia -Gayangos publica en 1870 las *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V*-, obras de teatro -*Las mocedades de Hernán Cortés* de Escosura, estrenado con gran éxito en 1845-, poesías -*La Buenaaventura*, romance del duque de Rivas-, novelas -*El nigromántico mejicano* de Pusalgas Guerris, publicada en Barcelona en 1838; *Guatimocín* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicada en Madrid en 1846, ésta bastante curiosa ya que está escrita desde una perspectiva favorable a los indígenas; *La Conjunción de México o los hijos de Hernán Cortés* de Escosura, publicada en Madrid en 1850; *Hernán Cortés* de Nombela y Tavares, publicada en Madrid en 1868;...-, óperas - *Hernán Cortés o La conquista de Messico* de Ignacio Ovejero, *Las naves de Cortés* de Chapí-, artículos de revistas - "Hernán Cortés", *Semanario Pintoresco Español*, 126, 1838; FERNÁN CABALLERO "La casa en que murió Hernán Cortés, en Castilleja de la Cuesta", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1877, pp. 246-247; ASQUERINO, E., "Las cenizas de Hernán Cortés", *La América. Crónica hispano-Americana*, I, 1862, p. 4; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "El conquistador de Méjico", *El Museo de las Familias*, II, 1844, p. 3; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La batalla de Otumba", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 157;...-, etc.

¹⁰³⁹ Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

¹⁰⁴⁰ R.O. de 7 de agosto de 1856.

¹⁰⁴¹ R.O. de 7 de agosto de 1856 en 7.000 reales. Depositado en Zaragoza por R.O. de 24 de enero de 1877. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

En la de 1858 Antonio Gómez y Cros recibirá medalla de tercera clase¹⁰⁴², y la correspondiente compra del cuadro por el Estado¹⁰⁴³, con *Hernán Cortés entrando en el aposento de Montezuma*.

En la de 1862 el mismo pintor valenciano, que parece haberse especializado en el tema, expone *Hernán Cortés liberándose de los dos indios que trataban de asesinarle*¹⁰⁴⁴.

También de hacia estas fechas, fue expuesto en el Ministerio de Fomento en julio de 1863¹⁰⁴⁵, es el *Hernán Cortés quemando las naves* de Sans y Cabot, encargo de Miguel Aldana para hacer pareja con *El desembarco de los puritanos* de Gisbert, motivo por el que se trae aquí, a pesar de no ser llevado a ninguna Nacional ni ser adquirido por el Estado. Cuadro que gozó de una cierta celebridad, además de la ya referida exposición pública en un centro oficial, fue reproducido en grabado por *El Museo Universal*¹⁰⁴⁶.

En la Nacional de 1866 se produce una auténtica eclosión de lienzos de temática cortesiana: *Primera entrevista de Hernán Cortés y Montezuma* de Luis López Piquer¹⁰⁴⁷; *Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés* de Eusebio Valledeperas, consideración de tercera medalla¹⁰⁴⁸; y *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Nerváez* de Francisco de Paula van Halen, inspirado éste en la *Conquista de la Nueva España*, de Solís¹⁰⁴⁹.

Eduardo Gimeno y Canencia lleva a la Nacional de 1871, sin ningún éxito, *Episodio de la conquista de México*¹⁰⁵⁰.

Ya en la época de la Restauración, Ramírez Ibáñez expone en la Nacional de 1887 *De la Conquista de Méjico; Otumba*¹⁰⁵¹, no premiado pero adquirido por el Estado¹⁰⁵² y

¹⁰⁴² R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹⁰⁴³ En 10.000 reales. R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 8 de junio de 1880. Depositado en el Ayuntamiento de Albacete, donde sigue actualmente, por O.M. de 20 de febrero de 1986.

¹⁰⁴⁴ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹⁰⁴⁵ La noticia de su exposición en el Ministerio de Fomento es recogida por varios periódicos: *La Esperanza*, 14 de Julio de 1863; *La Época*, 14 de Julio de 1863; *La España*, 14 de Julio de 1863;...

¹⁰⁴⁶ *El Museo Universal*, 49. año IX, 1865, p. 388.

¹⁰⁴⁷ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹⁰⁴⁸ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁰⁴⁹ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹⁰⁵⁰ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁰⁵¹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁰⁵³; el mismo Ramírez Ibáñez en la de 1890, *Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico*¹⁰⁵⁴, una imagen melancólica de la primera derrota de Cortés:

El héroe a quien España debió no menos que un imperio, aparece sentado en una peña en actitud que denota profundo abatimiento; tras él está la india que le amó, de quien fue amado y que supo servirle con fidelidad admirable; no lejos de ellos se ven varios capitanes y hacia la parte de la derecha desfilan los restos destrozados de las tropas entonces allí por primera vez vencidas y que luego tomaron gloriosas venganzas¹⁰⁵⁵;

y José Uría y Uría, también en la de 1890, *Hernán Cortés ante Carlos V*¹⁰⁵⁶, éste una representación bastante banal del primer encuentro, tras la conquista de Méjico, entre el emperador y el conquistador extremeño:

Llega el héroe acompañado de indígenas de las tierras conquistadas, los cuales traen ricos presentes, y es recibido por el emperador¹⁰⁵⁷.

Fuera de la conquista de Méjico, ya en 1808 la Academia había propuesto para la prueba de repente, segunda clase, de pintura,:

Martín de Elvira, soldado del ejército español en la provincia de Arauco, sale del fuerte avergonzado y ardiendo en ira por haber perdido su lanza en la batalla, se arroja al ejército Araucano y la recobra matando a un valiente indio que la defiende con gran valor¹⁰⁵⁸;

y en 1832 para la prueba de pensado, primera clase, de pintura:

Descubrimiento del mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa. Con las noticias vagas que adquirieron los españoles primeros pobladores del Darien, de haber a la otra parte un mar inmenso y naciones e imperios de mucha riqueza y poderío, resuelve Vasco Núñez de Balboa ir con algunos castellanos á descubrir aquel mar; y después de reducir en el camino á muchos caciques que se le oponían, haciendo alianza con ellos, emprendió la subida de la alta sierra, que media entre ambos Océanos. Antes de llegar a la cumbre le muestran los indios el lugar desde donde se descubría el deseado mar. Manda hacer alto al escuadrón y sube solo; y al presentarse a sus ojos el mar austral, sobrecogido de gozo, cae de rodillas en tierra, tiende los brazos hacia él, y vertiendo lágrimas da gracias a Dios por haberle ayudado¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵² En 2.000 pts., R.O. de 9 de noviembre de 1888. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de noviembre de 1900. La adquisición fue recomendada por el Jurado de la Exposición.

¹⁰⁵³ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p.505.

¹⁰⁵⁴ *Catálogo...*1890, Madrid, 1890. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

¹⁰⁵⁵ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1890.

¹⁰⁵⁶ *Catálogo...*1890, Madrid, 1890.

¹⁰⁵⁷ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 13 de mayo de 1890.

¹⁰⁵⁸ *Distribución...*27 de Septiembre de 1808, Madrid, 1832.

¹⁰⁵⁹ *Distribución...*27 de Marzo de 1832, Madrid, 1832.

Posiblemente haya que relacionar con el concurso anterior un cuadro de Luis Ferranz, *El descubrimiento del Mar del Sur por Hernando de Magallanes*, que figura en el inventario de las pinturas propiedad del infante Sebastián Gabriel de Borbón hecho en 1835 con motivo de la incautación de sus bienes, si suponemos que el título está cambiado. En todo caso, entraría dentro del mismo grupo.

Después hay que esperar hasta la Nacional de 1878 para encontrarnos con un cuadro sobre la expansión americana en tiempos de Carlos V, no referido a la conquista de Méjico, se trata de *Muerte de Pizarro, conquistador del Perú* de Ramírez Ibáñez, que tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase¹⁰⁶⁰, compra por el Estado¹⁰⁶¹ y envió a la Exposición Universal de París de 1878-. Con este cuadro la Restauración parece iniciar una especie de miniciclo pizarrista que, en ningún caso, llegará a adquirir la fuerza del dedicado a Cortés¹⁰⁶². Angel Lizcano expone en la Nacional de 1881 *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro*¹⁰⁶³, que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, fue profusamente repetido en grabado por las revista de la época: *La Ilustración Española y Americana*, esta en dos ocasiones¹⁰⁶⁴, *Ilustración Artística*¹⁰⁶⁵ e *La Ilustración Ibérica*¹⁰⁶⁶. José Laguna Pérez en la de 1887 *Pizarro muerto por sus compañeros*¹⁰⁶⁷. Trinidad Solano, también en esta misma Nacional de 1887, *Atabalipa meditabundo*¹⁰⁶⁸. Y Vicente Campesino Mingo, que cierra el ciclo, *Carlos V dando el título de gobernador de Perú a Francisco Pizarro*, en la de 1890¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁰ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹⁰⁶¹ En 1.750 pts., R.O. de 5 de mayo de 1879. Depositado en el Senado por R.O. de 3 de agosto de 1901. Desde 1941 en el Museo del Ejército de Madrid, depósito del Museo del Prado.

¹⁰⁶² Resulta llamativa esta menor presencia de Pizarro, siempre con respecto a Hernán Cortés, en la pintura de historia. Máximo si tenemos en cuenta que no ocurre lo mismo en los demás medios de expresión y comunicación, donde la figura de Pizarro es, al menos, tan habitual como la de Cortés: teatro -*Francisco Pizarro* de Ferrer del Río, estrenada en 1861-, novelas históricas -*Alonso y Cora* o *La abolición del culto del Sol, sacada de la historia de los Incas* de López de Letona, publicada en Valladolid en 1834; *Pizarro y el siglo XVI* de Alonso de Avecilla, publicada en Madrid en 1845-, libros de historia -*Los Incas, o la destrucción del Perú* de Marmontel, publicado en Barcelona en 1837; o *Historia de la conquista del Perú*, de Prescott, publicado en Madrid en 1853-, artículos en revistas -"Francisco de Pizarro", *Semanario Pintoresco Español*, 41, 1848, pp. 321-323; FERRER DEL RÍO, A., "Historia. Francisco Pizarro", *El Siglo Pintoresco*, I, 1845, pp. 75-79; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La conquista del Perú", *El Museo de las Familias*, II, 1844, p. 154; ANDUEZA, J.M. de, "Francisco de Pizarro", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 148-. Sería interesante ver hasta qué punto Méjico ha ocupado un lugar privilegiado en la imaginería imperial española.

¹⁰⁶³ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁰⁶⁴ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 105 y *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 40.

¹⁰⁶⁵ *Ilustración Artística*, 1885, p. 353.

¹⁰⁶⁶ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 52.

¹⁰⁶⁷ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁹ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

Los conflictos entre Carlos V y Francisco I de Francia, con episodios como el de la batalla de Pavía -a la que la participación personal del propio monarca dotaba de un aura caballeresca-, cuya importancia simbólica como recuerdo de una época en que las armas españolas habían enseñoreado Europa era evidente, o la prisión del monarca francés en Madrid, habían atraído la atención de los primeros escritores e historiadores románticos. Así el duque de Rivas no sólo dedica uno de sus *Romances históricos* a la batalla de Pavía, sino que escribe además *Solaces de un prisionero o Tres noches en Madrid*, sobre la forzada estancia de Francisco I en la torre de los Lujanes¹⁰⁷⁰; o, del lado de los historiadores, Mignet, quien publica *Rivalidades entre Francisco I y Carlos V*.

En pintura, su aparición es también relativamente temprana. En fecha indeterminada, pero en todo caso anterior a 1868, Giovanni Migliara pinta una *Prisión de Francisco I*, que sería adquirido por el Estado¹⁰⁷¹.

Mariano de la Roca y Delgado lleva a la Exposición de la Academia de 1850 *La batalla de Pavía*.

En 1853, por encargo de Isabel II, quien al parecer elige ella misma el tema, Antonio Gómez y Cros pinta *La batalla de Pavía*, expuesto posteriormente en la Nacional de 1856¹⁰⁷², y por el que la Corona pagó 40.000 reales. Representa:

el momento en que el soldado español Juan de Urbietta pone la espada al pecho al rey de Francia Francisco I¹⁰⁷³.

En la siguiente Nacional, la de 1858, se pudieron ver tres cuadros sobre este asunto: *La batalla de Pavía* de Paulino de la Linde¹⁰⁷⁴, éste un cuadro extraño ya que, en fechas tan tempranas como éstas -posteriormente este tipo de cuadros proliferarán mucho más- es una recreación paródica del episodio de la batalla, representa una matanza de pavos; *El canje de Francisco I por sus dos hijos* de Miguel Fluyxench¹⁰⁷⁵, reproducido en grabado por *El*

¹⁰⁷⁰ No fue el duque de Rivas el único escritor decimonónico en sentirse atraído por estos hechos históricos. Pérez Rioja publica en San Sebastián en 1863 *Joanes de Urbietta. Leyenda histórica*; López Borreguero en Madrid en 1864 *Elena de Montesaño o Episodios del sitio de Pavía. Novela histórica...*. El tema es también habitual en la prensa de la época: QUEVEDO, J., "Batalla de Pavía y prisión de Francisco I", *El Museo de las Familias*, IV, 1846, pp. 97, 121 y 151; "Glorias militares españolas. Batalla de Pavía", *El Siglo Pintoresco*, 1846, pp. 73-84; "La batalla de Pavía", *Semanario Pintoresco Español*, 42, 1848, pp. 329-332 (incluye grabados de la batalla y de Carlos V y Francisco I);...

¹⁰⁷¹ Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

¹⁰⁷² *Catálogo...* 1856, Madrid, 1856. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

¹⁰⁷³ EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 29 de mayo de 1856.

¹⁰⁷⁴ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*.

*Museo Universal*¹⁰⁷⁶; y *La visita del emperador Carlos V a Francisco I en su prisión* de Eduardo La Rochette¹⁰⁷⁷.

En la de 1866 dos: *Carlos V y la duquesa de Alenzón visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid* de Justo García Vilamala¹⁰⁷⁸; y *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria* de Gisbert¹⁰⁷⁹. Éste último, que valió a su autor la Encomienda de la Orden de Carlos III¹⁰⁸⁰ y que fue expuesto siendo ya propiedad del marqués de Salamanca¹⁰⁸¹, representa el encuentro en Illescas del rey francés y la hermana del emperador, entregada en matrimonio a aquél como garantía de los pactos firmados entre ambos monarcas,:

se encuentran los contrayentes en Illescas, viniendo de Toledo la infanta española, y de Madrid el rey francés, donde, hincándose aquella y pidiendo la mano a su esposo, este, con palabras corteses que le catálogo cita, "la levantó y besó.

A espaldas de Francisco I se agrupan los distraídos cortesanos, de que forma parte la dama rubia del brial celeste, y a la parte opuesta se ven la reina germana de Foix, el emperador con su lebril favorito, y más lejos un cardenal y un caballero armado¹⁰⁸².

Cuadro de temática un tanto extraña, sólo marginalmente relacionado con lo que aquí se está analizando, cuyo carácter anecdótico, centrado en los aspectos más puramente sentimentales, y tratamiento pictórico lo hacen más próximo a la pintura *troubadour* que a la gran pintura de historia; posiblemente este fuese el motivo de que no gozase de los favores de la crítica. Así para Cruzada Villamil:

falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte (...) el cuadro histórico, en su acepción altamente filosófica, no consiste en que en él figuren estos o los otros personajes, que registra la crónica de los pueblos, sino que en él se desarrolle un hecho que haya influido poderosamente para cambiar, modificar o imprimir nueva marcha a la vida de un pueblo (...). El espectador ni mira ni se acuerda del vencedor de Pavía, ni del vencido rey, ni de su prometida esposa, sino que sólo le importa y siente delante del lienzo la escena de galanteos que pasa entre damas y caballeros de la corte¹⁰⁸³.

Mientras que para Domenech:

El momento escogido por el artista es aquel en que besa a su prometida, tomado de estos dos renglones: "La reina se hincó de rodillas, y le pidió la mano. El Rey la dijo: "No os he de dar sino la boca"; e la levantó e besó". Atendida la gran misión del arte, su fin altamente moralizador y civilizador, quisiéramos se nos dijera si el asunto del Sr. Gisbert, en las dimensiones colosales que

¹⁰⁷⁶ *El Museo Universal*, 1857, p. 35.

¹⁰⁷⁷ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

¹⁰⁷⁸ *Catálogo...1866*, Madrid, 1866.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁰ R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁰⁸¹ El cuadro respondía a un encargo hecho por el político isabelino al pintor.

¹⁰⁸² GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Divagaciones", *La Época*, 28 de marzo de 1867.

¹⁰⁸³ CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Pintura", *El Arte en España*, 1867, p. 17.

aparece, tiene toda la importancia que requieren las bellas artes, porque en nuestro concepto, carece de la grandiosidad que exigen éstas (...) en el gran arte moderno, en el del Catolicismo, en el que nos dicta la estética, la idea debe ser primada de la forma, mientras en el cuadro del Sr. Gisbert nos parece encontrar la forma superior a la idea¹⁰⁸⁴.

Aunque la importancia histórica de los personajes representados podía paliar, en opinión de otros críticos, la intrascendencia del asunto:

Entrevío, no dudarle, al concebir tal pensamiento, las dos figuras más colosales de aquella época; el primer Rey diplomático y el último Rey caballero; dos figuras dignas de estudio y de atención¹⁰⁸⁵.

Juan García Martínez obtiene una condecoración¹⁰⁸⁶ en la Nacional de 1871 con *Rescate de Francisco I de Francia y entrega en rehenes de sus hijos*, adquirido años más tarde por el Estado¹⁰⁸⁷.

En la Nacional de 1884 se exponen otros dos: *Prisión del rey Francisco I de Francia en Madrid, durante su enfermedad, 19 de septiembre de 1525* de Vicente Campesino¹⁰⁸⁸; y *Francisco I en en la torre de los Lujanes* de Antonio Pérez Rubio, éste último, adquirido por el Estado¹⁰⁸⁹, representa la llegada del rey francés a la casa que hará las veces de prisión durante su estancia madrileña:

A la derecha un alcalde de casa y corte seguido de caballeros indica al rey que está en el centro la escalera que conduce a los aposentos que le han de servir de prisión. A la izquierda, caballeros, servidores del rey y guardias¹⁰⁹⁰.

En la de 1887 Manuel Arroyo y Lorenzo recibe medalla de tercera clase con *La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V*¹⁰⁹¹, también comprado por el Estado¹⁰⁹² y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*¹⁰⁹³ y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁴ DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

¹⁰⁸⁵ BENEDICTO, J., "La exposición Nacional de Bellas Artes en el año de 1867", *La España*, 12 de febrero de 1867.

¹⁰⁸⁶ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

¹⁰⁸⁷ R.O. de 14 de agosto de 1876.

¹⁰⁸⁸ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹⁰⁸⁹ En 1.500 pts, R.O. de 24 de julio de 1887. Depositado en el Museo de Palma de Mallorca, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de agosto de 1901. El pintor había pedido en las hojas de inscripción 2.000 pts., aunque pareció aceptar la cifra ofrecida sin problemas.

¹⁰⁹⁰ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

¹⁰⁹¹ Mayoría, faltaron siete votos, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁰⁹² En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Actualmente en el Instituto Zorrilla de Valladolid.

¹⁰⁹³ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 684.

¹⁰⁹⁴ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.

Por último, en la Exposición Internacional de 1892 Parladé y de Heredia recibirá una medalla de tercera clase con *Jornada de Pavía*¹⁰⁹⁵.

También, aunque de forma indirecta, podría incluirse en este grupo el cuadro de Francisco Jover Casanova, *Tratado de Cambray, entre Margarita de Austria y Luisa de Saboya*, expuesto en la Nacional de 1871¹⁰⁹⁶, que fue adquirido por el Estado en 1883¹⁰⁹⁷ y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁰⁹⁸.

El resto de la política de hegemonía imperial en Europa llevada a cabo por el primero de los Austrias, apenas si merece la atención de los pintores de historia, si se exceptúa un curioso cuadro de Francisco Javier Amérigo y Aparici, *El saqueo de Roma*, basado en la *Historia de España* de Rosew Saint Hilaire¹⁰⁹⁹, que tuvo un gran éxito en la Nacional de 1887 -medalla de primera clase¹¹⁰⁰, compra por el Estado¹¹⁰¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹⁰²- y que, más que la reivindicación de una tradición imperial, parece un intento de lavar a los españoles de su responsabilidad en el famoso saco, pues, como recuerda el *Catálogo*:

estas parodias burlescas eran ejecutadas por los luteranos de Frandberg¹¹⁰³,

obviamente no iban a ser los católicos españoles los responsables del saqueo de la capital de la cristiandad. Se volverá sobre este cuadro -que, para colmo de inoportunidad, fue expuesto al público en 1887, precisamente el año de los acuerdos entre el Vaticano y el Estado español, que ponían fin a muchos años de tirantez- más adelante.

El retiro y muerte del emperador en Yuste, con el folletinesco episodio de la presentación de su hijo don Juan de Austria, ocupa un lugar privilegiado en la iconografía carolina. La reiterada elección de un asunto tan aparentemente anodino, al margen de la fascinación por la muerte de la cultura romántica, habría que relacionarlo con el carácter nacionalizador que el retiro de Yuste adquiría, como muestra de nacionalización simbólica del primero de los Austrias. Un monarca extranjero que, como repiten una y otra vez las historias decimonónicas,

1095 R.O. de 2 de diciembre de 1892.

1096 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1097 R.O. de 4 de diciembre de 1883. Actualmente en la Universidad de Santiago de Compostela, depósito del Museo del Prado.

1098 *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 20.

1099 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

1100 Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

1101 R.O. de 19 de enero de 1887, en 8.000 pts. con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, actualmente en el Museo de Bellas Artes de San Pío V de Valencia, depósito del Museo del Prado.

1102 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 104-105.

1103 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887, p. 17.

llega a España ignorando la lengua de Castilla y rodeado de flamencos, podía difícilmente ser considerado como un monarca español. Salvo que pudiese mostrar, de alguna manera, su españolidad, su carácter de español de adopción. ¿Y qué mejor prueba de españolidad que el que, al final de su vida, quien había sido emperador del mundo se sienta tan español como para elegir, entre sus muchas posesiones, morir en un remoto rincón de la España más profunda?

El episodio resultaba lo suficientemente novelesco como para haber atraído sin más la atención de los artistas decimonónicos¹¹⁰⁴. Pero, prueba de que era considerado también un importante hecho histórico, lo hará también de los historiadores, mereciendo una monografía: *Carlos V, su abdicación, estancia y muerte en el Monasterio de Yuste* de Mignet.

Los pintores plasmarán en sus lienzos cada uno de los episodios del retiro imperial. La llegada del emperador a Yuste dará lugar a:

Entrada de Carlos V en el monasterio de Yuste de Angel Lasso de la Vega, expuesto en la Nacional de 1856¹¹⁰⁵.

Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste de Joaquín Agrasot y Juan - medalla de segunda clase en la Nacional de 1887¹¹⁰⁶, adquirido por el Estado¹¹⁰⁷ y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹¹⁰⁸, *La Ilustración Artística*¹¹⁰⁹, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹¹¹⁰ y *La Ilustración Católica*¹¹¹¹-. Muestra el momento en que el emperador, seguido de su séquito, hace entrada en el monasterio, caminando sobre las hojas muertas del pórtico, en el que le esperan los monjes, con el prior vestido de pontifical.

Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste con el que José Alarcón y Córcoles obtuvo una mención en esta misma Nacional de 1887¹¹¹². Éste, basandose en *Carlos V, su abdicación, estancia y muerte en el Monasterio de Yuste* de Mignet¹¹¹³, sitúa la escena en el

¹¹⁰⁴ Al margen de la pintura, inspirará una novela histórica, *El monasterio de Yuste. Leyenda tradicional del siglo XVI* de Herrero, publicacada en Sevilla en 1856. La prensa también se ocupará del asunto con cierta asiduidad, por ejemplo, MUÑOZ Y GAVIRIA, J., "Carlos V en Yuste", *El Museo de las Familias*, 1855, p. 193.

¹¹⁰⁵ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

¹¹⁰⁶ Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹¹⁰⁷ R.O. de 1 de diciembre de 1887. Propiedad del Museo del Prado, fue depositado en la Escuela de Bellas Artes de Oviedo donde, fue destruido en 1934.

¹¹⁰⁸ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 440-441.

¹¹⁰⁹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 231.

¹¹¹⁰ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 440.

¹¹¹¹ *La Ilustración Católica*, 1888, p. 414.

¹¹¹² R.O. de 22 de junio de 1887, por unanimidad.

¹¹¹³ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

exterior del monasterio, con un Carlos V renqueante, que, apoyándose en el conde de Oropesa, se dirige hacia el prior; al fondo, en medio de un numeroso séquito, aparece la carroza, todo ello en un melancólico paisaje invernal. Fue reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*¹¹¹⁴ y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹¹¹⁵.

Por último, Antonio Casanova y Estorach volverá nuevamente a la carga en la Nacional de 1890 con otra *Entrada de Carlos V en Yuste*¹¹¹⁶, con la que no obtuvo ningún éxito, ya se debían haber visto demasiadas, en el que el emperador, más decrepito que en el cuadro anterior, hace su entrada en litera:

El emperador viene en una litera traída a hombros por robustos alemanotes en cuyos coletes amarillos campea el águila de los Austrias. A la puerta del monasterio aparecen los frailes envueltos en hermosas capas de imaginiería o brocado, con cruz alzada y denotando en sus rostros grande alegría por la honra que reciben en albergar al soberano. La escena es al caer la tarde de un día sereno; un árbol seco, desnudo de hojas, indica que el siceso ocurre en pleno invierno. El vencedor de tantas batallas, el señor de tantas tierras, aparece hundido entre almohadones y cojines, con el rostro enfermizo, la color perdida y caua la barba; se asemeja a una hermosa ave de rapiña, ajadas las galas del plumaje y en los últimos momentos de su vida¹¹¹⁷.

La estancia en el monasterio, no ya la entrada, será el tema elegido por Marcelino de Unceta y López, *Carlos V en Yuste*, Nacional de 1866¹¹¹⁸; Manuel Garay Arévalo, *Carlos V en Yuste*, Nacional de 1871¹¹¹⁹; y Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, *Carlos V en Yuste*, éste -medalla de segunda clase en la Nacional de 1878¹¹²⁰, compra por el Estado¹¹²¹, envió a la Exposición Universal de París de 1878 y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹²² y *La Ilustración Católica*, ésta en dos ocasiones¹¹²³- representa al emperador sentado ante una mesa sobre la que se mueven unas figuras mecánicas construidas por Turriano, que aparece de pie a su izquierda, y rodeados ambos por otros monjes.

También relacionado con la estancia del emperador en Yuste, aunque en este caso con entidad propia, está el novelesco episodio del encuentro entre el emperador y su hijo bastardo don Juan de Austria -éste último un personaje que gozó de gran popularidad en la cultura

¹¹¹⁴ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600.

¹¹¹⁵ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453.

¹¹¹⁶ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹¹¹⁷ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 7 de mayo de 1890.

¹¹¹⁸ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹¹¹⁹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹¹²⁰ Por unanimidad., R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹¹²¹ En 2.500 pts., R.O. 26 de marzo de 1878. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881. Depositado en la Cámara de Comercio de Salamanca, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de septiembre de 1919.

¹¹²² *La Ilustración Española y Americana*, I, 1879, p. 49.

¹¹²³ *La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 223; y *La Ilustración Católica*, 1890, p. 30.

romántica, de lo que es una buena prueba su continua presencia en las revistas de la época¹¹²⁴, que será elegido por varios pintores como tema de sus cuadros.

En 1863 Adophe Aze pinta *El Emperador Carlos V y Felipe II recibiendo a Don Juan de Austria*, que será adquirido por Isabel II¹¹²⁵.

Benito Mercadé y Fábregas lleva a la Nacional de 1862 *Presentación de Don Juan de Austria al emperador Carlos V*, basado en la *Crónica de Carlos V* de Amedee Pichot¹¹²⁶, que, a pesar de no haber obtenido ningún premio, será adquirido por Isabel II al año siguiente en 20.000 reales¹¹²⁷. Representa a un Juan de Austria niño que, conducido por una dama, es llevado a la presencia del emperador, quien pone afectuosamente la mano sobre su hombro; cuadro de tipo doméstico, casi costumbrista.

Eduardo Rosales expone en la de 1871 *Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste*¹¹²⁸, una escena de carácter aún mas ceremonioso que la anterior. Carlos V, representado como un anciano, que, enfermo de gota y protegidas las piernas con gruesos ropajes, va desgranando los días desde el dintel de una ventana, se vuelve hacia el joven príncipe, quien, presentado por un personaje completamente vestido de negro, se adelanta ligeramente a sus acompañantes iniciando un gesto de reverencia hacia el anciano; todo ello en medio de una perspectiva escénica de gran efectismo, muy dependiente de la pintura francesa - particularmente *Muerte del duque de Guisa* de Delaroche¹¹²⁹ y *Luis XIV desayunando con Molière* de Gerome¹¹³⁰-. El cuadro de Rosales, aunque no premiado ni adquirido por el Estado¹¹³¹, tuvo un cierto éxito, siendo reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹³². Pero lo más interesante de este cuadro es su pequeño formato, que, desafiando las grandes máquinas compositivas de la época, se convierte en un

¹¹²⁴ RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L.M., "D. Juan de Austria", *Semanario Pintoresco Español*, 1849, pp. 26-29; "Don Juan de Austria o la batalla de Lepanto" *Semanario Pintoresco Español*, 1836; "Don Juan de Austria", *Semanario Pintoresco Español*, 1853, p. 361; SEPÚLVEDA, R., "El anillo de boda de D. Juan de Austria", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1877, p. 98; "Don Juan de Austria", *El Museo de Familias*, I, 1838, pp. 370-372; "Cuestión histórica sobre quién fue la madre de D. Juan de Austria", *La Ilustración*, 1852, p. 383; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "El vencedor de Lepanto", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 195;...

¹¹²⁵ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

¹¹²⁶ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹¹²⁷ Actualmente en el Palacio de Riofrío.

¹¹²⁸ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹¹²⁹ Museo de Chantilly, pintado en 1835.

¹¹³⁰ Public Library de Malden, pintado en 1863.

¹¹³¹ Aunque actualmente forme parte de las colecciones estatales -Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid- es gracias a la donación hecha al Museo del Prado en 1919 por la duquesa viuda de Bailén.

¹¹³² *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 88-89.

precedente precoz de la pintura de gabinete, con escenas de historia, que tanto éxito tendrá entre la burguesía española, y no española, de finales de siglo.

La visita de San Francisco de Borja, quien había tomado la decisión de retirarse a la vida monástica al contemplar el cadáver de la emperatriz, al emperador en Jarandilla es también llevada al lienzo en varias ocasiones. A la Nacional de 1862 concurren dos cuadros sobre el tema: uno de Carlos María Esquivel, que recibe mención especial¹¹³³, *Visita de San Francisco de Borja al emperador Carlos V*, basado en Sandoval¹¹³⁴; y otro de Joaquín María Herrero, quien recibirá idéntica recompensa por *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla*¹¹³⁵, éste adquirido por el Estado¹¹³⁶.

Pero el tema estrella de los cuadros sobre Yuste es la muerte del emperador, episodio que permitía unir en un mismo cuadro la relevancia del personaje con la fascinación por lo mortuario de la cultura decimonónica. Son múltiples los pintores que plasman los últimos momentos del emperador. En 1840 Domingo Gallego y Álvarez presenta en la Exposición de la Academia *La muerte del emperador Carlos V en Yuste*. Ya en época de las Nacionales, Joaquín Medina López de Haro expone en la de 1862 *Últimos momentos del emperador Carlos V*¹¹³⁷; también en esta misma de 1862, Antonio Pérez Rubio, *Últimos momentos de Carlos V en Yuste*¹¹³⁸; en la de 1864, Joaquín María Herrero, *Últimos días de Carlos V*¹¹³⁹, adquirido por la Corona¹¹⁴⁰; y en la de 1881, el mismo Joaquín Herrero vuelve a la carga con *Carlos V recibiendo el viático en el monasterio de Yuste*¹¹⁴¹, medalla de tercera clase¹¹⁴² y compra por el Estado¹¹⁴³.

La guerra de las Comunidades, de la que como ya se verá en su momento, se hace una interpretación claramente política -un episodio más de la larga lucha por la libertad y contra la arbitrariedad monárquica- no fue, a pesar de esto, y teniendo en cuenta la proliferación de cuadros sobre los Austrias en general y Carlos I en particular, un acontecimiento demasiado

¹¹³³ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹¹³⁴ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862. Actualmente en el Museo de la catedral de Segovia.

¹¹³⁵ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹¹³⁶ En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1880. Depositado en el Gobierno Civil de Albacete, donde sigue actualmente, el 20 de agosto de 1956.

¹¹³⁷ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹¹³⁸ *Ibidem*.

¹¹³⁹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹¹⁴⁰ Actualmente en el Cuartel del Ejército del Aire de Madrid.

¹¹⁴¹ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹¹⁴² Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹¹⁴³ En 5.000 pts., R.O. de 30 de enero de 1882. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de diciembre de 1884.

representado¹¹⁴⁴, en lo que debió de influir, sin ninguna duda, la interpretación partidista que el siglo XIX hace del suceso histórico. Su aparición en pintura es, de hecho, bastante tardía. Hay que esperar hasta la Nacional de 1860 -justo cuando comienzan a aparecer las primeras fisuras en el modelo ideológico puesto a punto por el moderantismo isabelino- para encontrarnos los primeros cuadros sobre el tema. Aunque su irrupción es con gran fuerza y por partida triple. Manuel Domínguez obtiene mención de medalla de segunda clase con *Doña María Pacheco logrando salir disfrazada de Toledo, merced a la generosidad de Gutierre López de Padilla*¹¹⁴⁵, un asunto pintoresco y sin demasiadas implicaciones políticas¹¹⁴⁶; lo mismo cabría decir del *Doña María Pacheco recibiendo la noticia de la muerte de su esposo, Juan de Padilla* de Gabriel Maureta, inspirado en la *Historia General de España* de Lafuente. Pero esta Nacional es, sobre todo, la del que pasaría a convertirse en el cuadro emblemático sobre los comuneros: *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* de Antonio Gisbert, basado también en la *Historia general de España* de Lafuente¹¹⁴⁷. Premiado con medalla primera clase¹¹⁴⁸, medalla que una parte del público consideró insuficiente, fue llevado a las Exposiciones Universales de Londres, 1862, y París, 1867¹¹⁴⁹, reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*¹¹⁵⁰, *La Ilustración de España*¹¹⁵¹, y *Pluma y Lápiz*¹¹⁵², y adquirido por el Congreso en 1861¹¹⁵³.

Con posterioridad a esta Exposición, nuevos cuadros sobre el tema se van a ir sucediendo en las Nacionales, sin lograr atraer la atención del público: *Doña María Pacheco en la*

¹¹⁴⁴ Algo que choca todavía más si consideramos su continua presencia en la prensa decimonónica: SAINZ MILANÉS, J., "Juan de Padilla", *El Museo de las Familias*, I, 1843, p. 223; "Bosquejo histórico de la guerra de las comunidades", *Album Pintoresco Universal*, 3, 1843, pp. 38, 44 y 51; "Padilla y los Comuneros", *La Crónica*, 1845, p. 209; PIRALA, A., "Villalar, 23 de abril de 1521", *La Semana*, I, 1849-1850, p. 388; FERRER DEL RIO, A., "Comunidades de Castilla", *El Museo de las Familias*, IX, 1851, p. 164; "Resumen histórico de las Hermandades de Castilla, desde su origen hasta la época en que se extinguieron" *El Museo Universal*, III, 1859, pp. 11-12 y 65-66; FERRER DEL RIO, A., "Villalar", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 18, 1860, p. 10; FERRER DEL RIO, A., "El último comunero", *El Museo de las Familias*, 1860, pp. 79, 111, 125, 148 y 171; PAZ, A., "Consideraciones sobre la revolución de las comunidades", *El Museo Universal*, 1864, p. 50; TORRE MUÑOZ, D., "El obispo comunero don Antonio de Acuña (apuntes sobre su familia)", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, p. 170; CASTRO, A. de, "El obispo Acuña y Martín Lutero", *La Ilustración Católica*, 1894, pp. 162 163 y 166;...

¹¹⁴⁵ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹¹⁴⁶ Las figura de Padilla y de su mujer, doña María, habían atraído desde muy pronto la atención de los escritores e historiadores románticos, con una clara preferencia sobre los otros héroes comuneros. Martínez de la Rosa había estrenado en Cádiz, en 1812, *La viuda de Padilla*; Quintana dedica una de sus odas patrióticas a Padilla; Vicente Barrantes escribe una novela histórica titulada *Juan de Padilla*...

¹¹⁴⁷ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹¹⁴⁸ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹¹⁴⁹ Se expuso una copia encargada por Olózaga, de menor tamaño que el original.

¹¹⁵⁰ *La Ilustració Catalana*, III, 1882, p.124.

¹¹⁵¹ *La Ilustración de España*, 1887, pp. 36-36.

¹¹⁵² *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 172-173.

¹¹⁵³ En 8.000 reales. Actualmente en el Palacio del Congreso, Madrid.

defensa de Toledo de Francisco Rica y Almarza, basado en *Decadencia de España. Historia del levantamiento de las comunidades de Castilla* de Ferrer del Río, expuesto en la Nacional de 1864¹¹⁵⁴; *Doña María Pacheco recibiendo la carta de despedida de su esposo Padilla, prisionero en Villalar* de Alberto Commelerán, Nacional de 1878¹¹⁵⁵; *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar* de Vicente Borrás y Mompó, Nacional de 1881¹¹⁵⁶, éste con gran éxito -medalla de segunda clase¹¹⁵⁷, compra por el Estado¹¹⁵⁸ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹⁵⁹; también en esta Nacional de 1881, aunque con peor suerte, *Padilla en la prisión* de José Mendiguchía¹¹⁶⁰; en la de 1887, *Villalar* de Manuel Picolo y López, medalla de tercera clase¹¹⁶¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹⁶²; y, cerrando el ciclo con una medalla de segunda clase, en esta misma exposición, *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla* de Juan Planella y Rodríguez, medalla de segunda clase¹¹⁶³ y compra por el Estado¹¹⁶⁴.

Merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que la revuelta de las Germanías, contemporánea de la de las Comunidades, pero de mucha más difícil inclusión en una tradición liberal-democrática, nunca llegaría a ser considerada como un episodio clave de la tradición nacional, ni un solo cuadro de la pintura de historia nacional llega a recoger el hecho.

La fascinación por lo macabro y el dramatismo exacerbado, en estado puro y sin ningún tipo de referencia política, explica el relativo éxito pictórico de la vida de San Francisco de Borja, marqués de Lombay y duque de Gandía, y más concretamente del episodio que le llevó a abandonar la vida cortesana y vestir el hábito monástico: aquél en que al hacer entrega, por encargo de Carlos V, al cabildo de Granada del cadáver de la mujer del rey, Isabel de Portugal, el marqués descubre horrorizado cómo el indisimulado objeto de su pasión amorosa, la jovencísima emperatriz, se ha convertido en una pestilente carroña, y se promete “nunca más servir a señor que se me pueda morir”. El asunto fue resumido así por el crítico de *La*

¹¹⁵⁴ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹¹⁵⁵ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

¹¹⁵⁶ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹¹⁵⁷ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹¹⁵⁸ En 4.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en la Facultad de Medicina, depósito del Museo del Prado.

¹¹⁵⁹ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 305.

¹¹⁶⁰ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹¹⁶¹ Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹¹⁶² *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 57.

¹¹⁶³ Por mayoría, dos votos en contra, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹¹⁶⁴ En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona.

República, con motivo de la exposición pública del que quizás sea el cuadro más famoso sobre el tema, *La conversión del Duque de Gandía* de José Moreno Carbonero.:

La malicia de algunos escritores insinúa que D. Francisco de Borja, marqués de Lombay, duque de Gandía, caballero mayor de la emperatriz, virrey de Cataluña, deudo de los tremendos Borgias de Italia, esforzado capitán en las campañas de Carlos V, sucesor después de Ignacio de Loyola en la Compañía de Jesús, y santo, por último, que la Iglesia venera en sus altares, alimentaba, aunque oculta culpable pasión amorosa por su señora y soberana Isabel de Portugal. Sea cierto o no, lo único averiguado es que, según refiere la historia, muerta la esposa del emperador a consecuencia de malparto, su cuerpo fue llevado con gran ponipa al panteón de Granada, acompañando el funeral el duque de Gandía y otros muchos hombres ilustres.

Al tiempo de hacer la entrega del cadáver, se abrió la caja de plomo en que iba, y pedido juramento a Borja, a quién se había entregado con toda solemnidad, respondió que de ningún modo podía asegurar, sin temor de faltar a la verdad, que aquel que miraba fuese el cuerpo de la emperatriz, pues le veía mudado de aquella grande hermosura y belleza que había tenido en vida. Atónito en gran manera con este espectáculo de la fragilidad y la miseria humana, hizo firme propósito de renunciar cuanto antes pudiese toda su grandeza y fausto, y dedicarse enteramente a Dios y a su servicio¹¹⁶⁵.

La macabra historia había sido ampliamente difundida por la literatura hagiográfica barroca, no en vano parecía una ilustración del los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, habiendo atraído la atención de los pintores y grabadores ya desde muy pronto, desde Rizzi a Goya.

En el siglo XIX, aunque por motivos diferentes, que tienen más que ver, como ya se ha dicho, con la fascinación por la muerte de la cultura romántica que con lo estrictamente religioso, va a seguir gozando de cierta popularidad: el duque de Rivas le dedica uno de sus *Romances*, el *Semanario Pintoresco Español* un artículo en fecha tan temprana como 1836¹¹⁶⁶... En pintura, a los cuadros ya reseñados sobre su entrevista con el emperador en Jarandilla, indirectamente relacionados con este tema, hay que añadir dos más que plasman justo el momento de la apertura del féretro: *Conversión del marqués de Lombay* de Lorenzo Vallés, Nacional de 1864¹¹⁶⁷, en el que:

Sumido en grave y dolorosa meditación el noble Lombay, contempla el féretro abierto sobre un amplio sillón. A la parte opuesta y en segundo término algunas damas y cortesanos de noble tipo muestran su asombro o se tapan las narices con los pañuelos (...); el féretro, puesto perpendicularmente al plano del lienzo, deja ver la parte superior (el coronal) del cráneo de la muerta, cuya limpia raya y luciente y sedosa cabellera tienen la apariencia de la vida aletargada o dormida, no la de aquel estado en que, próximos a desaparecer los últimos vestigios de la forma humana, al espanto causado por la muerte, se junta la repulsión física producida por la descomposición y las transformaciones de la materia¹¹⁶⁸.

¹¹⁶⁵ "La Exposición de Bellas Artes", *La República*, 31 de mayo de 1884.

¹¹⁶⁶ "El marqués de Lombay (duque de Gandía)", *Semanario Pintoresco Español*, 13, 1836.

¹¹⁶⁷ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹¹⁶⁸ GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 31 de enero de 1865.

y el ya citado *La conversión del Duque de Gandía* de José Moreno Carbonero, que representa exactamente el mismo momento que el anterior:

En primer término el féretro con el cadáver de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, cubierta por un velo finísimo y transparente que cae sobre un paño con las armas imperiales en el que descansa el féretro. Un caballero mantiene abierta la tapa con una mano y con la otra se lleva la gorra a la nariz, no pudiendo resistir el olor del cadáver en descomposición; en el centro, el duque de Gandía, que ha recibido terrible impresión al contemplar el cadáver descompuesto de la que fuera en vida hermosísima mujer, reposa medio desvanecido la cabeza sobre el hombro del un caballero revestido de rica armadura.

En el fondo frailes, damas y caballeros confundidos; hacia la izquierda, un obispo revestido de rica capa pluvial y recitando preces, próximo a una escalera por la que descende parte del acompañamiento del duque y a cuyo pie se ve una dama que cubre con la mano su rostro bañado en llanto. Junto a la dama un precioso pajeillo de expresivo semblante, contemplando aquella fúnebre escena que se representa en la cripta de un templo¹¹⁶⁹.

Cuadro éste último que sobrecogió al público en la Exposición del año 1884, en la que obtuvo un gran éxito -medalla de primera clase¹¹⁷⁰, compra por el Estado¹¹⁷¹, envió a las Exposiciones Internacionales de Munich, Viena, Vaticano, Chicago y París y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹⁷², *La Ilustración Ibérica*¹¹⁷³, *La Ilustración de España*¹¹⁷⁴, *La Ilustración Artística*¹¹⁷⁵ y *La Hormiga de Oro*¹¹⁷⁶-, pasando a convertirse en la imagen real del hecho histórico.

La proliferación de cuadros sobre la vida del emperador, con el consiguiente agotamiento de temas, llevará a los pintores a plasmar en sus cuadros otros muchos episodios de su vida. Unos de un cierto significado político, como es el caso de *Mensaje del rey Carlos I al Cardenal Cisneros* de Ricardo Villodas, que:

presenta aquel supremo instante en que al llegar a manos del prelado las reales misivas, le faltan las fuerzas para firmar la respuesta ya dictada y deja caer sobre el pecho la cabeza abatida a un tiempo por el dolor moral y el desfallecimiento físico, mientras el correo portador de los pliegos presencia impasible la escena y, sin tomar parte en ella¹¹⁷⁷.

¹¹⁶⁹ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

¹¹⁷⁰ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹¹⁷¹ En 9.000 pts., R.O. de 20 de junio de 1884. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada, donde sigue en la actualidad, por O.M. de 21 de mayo de 1957.

¹¹⁷² *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 169.

¹¹⁷³ *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 503-504.

¹¹⁷⁴ *La Ilustración de España*, 1886, p. 181.

¹¹⁷⁵ *La Ilustración Artística*, 1892, p. 592.

¹¹⁷⁶ *La Hormiga de Oro*, 1894, pp. 488-489.

¹¹⁷⁷ PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

Cuadro que obtuvo un cierto éxito -medalla de segunda clase en la Nacional de 1878¹¹⁷⁸, envió a la Exposición de París de ese mismo año y compra por el Estado¹¹⁷⁹- y en el que la crítica vio, por encima de cualquier otra consideración, un rechazo frontal a la figura de Carlos V y lo que éste representaba en la historia del país: el responsable de la muerte Cisneros y del fin de la política nacional y democrática que éste representaba:

en aquella estancia donde mueren con un solo hombre una política salvadora y un ideal grandioso¹¹⁸⁰.

Interpretación que produjo, al chocar de forma frontal con la imagen, mayoritariamente positiva, que del emperador daba la pintura de historia, algunas disensiones por parte de los que no consideraron legítimo, "aun siendo cierto", que el arte conmemorase la muerte de Cisneros por la ingratitud de Carlos V.

Otros completamente anecdóticos, como el *Tiziano retratando al emperador Carlos V*, expuesto por Eusebio Valdeperas en la Nacional de 1871¹¹⁸¹, interesante sólo en lo que tiene de incorporación del pintor italiano en una tradición cultural española.

Hay, por último, algunos otros que se refieren a personajes de la época pero sin ninguna relación directa con el emperador. Es el caso de *Visita del cardenal Tavera a Alonso Berruguete* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, Nacional de 1884¹¹⁸², adquirido por el Estado¹¹⁸³, uno de los escasos cuadros de historia en hacer referencia a una tradición cultural española anterior al siglo XVII, tema que será retomado por Eulogio Varela en la Nacional de 1890 con *Berruguete en su estudio*¹¹⁸⁴; de *Miguel Servet descubriendo la circulación de la sangre*, expuesto por Julián Tordesillas en esta misma Nacional de 1884¹¹⁸⁵, interesante en la medida en que significa un tímido intento de legitimación de una tradición cultural heterodoxa, en un doble sentido: heterodoxa en el plano religioso, y heterodoxa en lo que tenía de reivindicación de una tradición científica; o de dos cuadros inspirados en *El Lazarillo de Tormes*: *El lazarillo de Tormes* de Suárez Llanos, medalla de

¹¹⁷⁸ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹¹⁷⁹ En 3.500 pts., R.O. 26 de marzo de 1878. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1880. Depositado en el Ayuntamiento de Albacete, donde se encuentra actualmente, por O.M. de 20 de febrero de 1986.

¹¹⁸⁰ PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, 4 de febrero de 1878.

¹¹⁸¹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹¹⁸² *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹¹⁸³ En 2.000 pts., R.O. 12 de mayo de 1886, aunque el autor había pedido en las hojas de inscripción 4.500. Depositado en Palacio del Senado de Madrid, donde sigue actualmente, por R.O. 26 de diciembre de 1907.

¹¹⁸⁴ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹¹⁸⁵ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

tercera clase en la Nacional de 1858¹¹⁸⁶; y *El lazarillo de Tormes* de Luis Santamaría y Pizarro, Nacional de 1887¹¹⁸⁷, adquirido por el Estado¹¹⁸⁸. Cuadros ambos que remiten a una tradición cultural mucho más ortodoxa.

Por lo que se refiere a Felipe II, los cuadros sobre hechos de su reinado son significativamente menos que los de los referidos al reinado anterior (ver cuadro nº 14), aunque bastante numerosos¹¹⁸⁹. Además, y lo mismo que su padre, también tendrá su plaza en el cielo de la bóveda del hemiciclo de las Cortes, en este caso como autor de las *Leyes de Indias*, un ejemplar de las cuales lleva en su mano.

Lo mismo que en el caso de Carlos V, son muchos los cuadros en los que es el propio monarca el que aparece en la composición. Pero aquí acaban las coincidencias. Mientras la imagen del primero de los Austrias se configura como globalmente positiva, la culminación de una tradición imperial, la de Felipe II adquiere tintes más sombríos: no es ya el pasado imperial lo que interesa de su reinado, sino el símbolo de la intransigencia religiosa y de la arbitrariedad real, de una tradición nacional negativa y contra la que se debe luchar. Son los conflictos con Lanuza, Antonio Pérez o su propio hijo, el príncipe Carlos, los que definen la imagen del rey prudente; y no, como parecería lógico, los grandes hechos de su política exterior. Resulta llamativo que episodios como Lepanto, la Invencible o las guerras de Flandes queden oscurecidos por éstos otros que dibujan una lóbrega imagen de la época.

Aunque dentro de la época de Felipe II, pero completamente al margen de la figura del rey habría que situar a Santa Teresa de Jesús, de aparición frecuente en la pintura de historia y que parece configurarse como el primer gran escalón de una tradición cultural española.

El conflicto entre Felipe II y su secretario Antonio Pérez, con el epílogo del ajusticiamiento de Lanuza, es uno de los episodios históricos del reinado de Felipe II que más atrajo la atención del siglo XIX¹¹⁹⁰, tanto por parte de la historiografía erudita -Bermúdez de Castro publica en

¹¹⁸⁶ R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹¹⁸⁷ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

¹¹⁸⁸ En 750 pts., R.O. de 1 de octubre de 1887. Depositado en el Instituto de Almería por R.O. de 12 de diciembre de 1887. Actualmente en el Museo de Almería, depósito del Museo del Prado.

¹¹⁸⁹ Esto se corresponde bien con la también habitual presencia del reinado de este monarca en libros de historia (SAN MIGUEL, E., *Historia de Felipe II, Rey de España*, Madrid, 1844-1847;...), prensa (BORREGO, A., "Estudio sobre el reinado de Felipe II y la decadencia del poderío español", *La América. Crónica hispano-Americana*, I, 1884, pp. 102-106; LLANOS, A., "Cosas de Felipe II", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, pp. 367 y 386; GÓMEZ, V., "Felipe II y el Escorial", *La Ilustración Católica*, 1880, p. 315;...) y literatura (ESCOSURA, P. de la, *Ni rey ni roque*, Madrid, 1835; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Martín Gil (Memorias de tiempo de Felipe II)*, Madrid, 1854; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El pastelero de Madrigal. Memorias del tiempo de Felipe II*, Madrid, 1862;...) de la época.

¹¹⁹⁰ Y desde fechas muy tempranas: el *Lanuza* del duque de Rivas es de 1822.

1841 Antonio Pérez, *secretario de Estado del rey Felipe II*¹¹⁹¹; Mignet, en 1845, *Antonio Pérez y Felipe II*¹¹⁹²...- como, a nivel más popular, de la prensa, en cuyas páginas la presencia del tema es prácticamente habitual¹¹⁹³, y la literatura¹¹⁹⁴; en ambos casos con un claro matiz de crítica a la actitud real. En pintura será también uno de los temas recurrentes de la iconografía filipina.

En la Nacional de 1858 Carlos Larraz recibe mención de primera medalla por *Prisión de Lanuza*¹¹⁹⁵, adquirido por el Estado¹¹⁹⁶.

En la de 1862 Víctor Manzano obtiene medalla de segunda clase con *El presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, visitando en la cárcel a la familia de Antonio Pérez*¹¹⁹⁷, adquirido por el infante Sebastián Gabriel en 40.000 reales y reproducido en grabado por *El Museo Universal*¹¹⁹⁸, *El Arte en España*¹¹⁹⁹ y *La Ilustración de España*¹²⁰⁰. Ilustra, basándose en *Epistolario español: fragmentos de una carta de Antonio Pérez*¹²⁰¹, un hecho truculento, y particularmente reprobable, ya que afecta a unos niños, del enfrentamiento entre Felipe II y Antonio Pérez: aquél en que el presidente del Consejo de Castilla, Rodrigo Vázquez, se ensaña con la mujer del secretario del rey, Juana Coello, y sus hijos torturándolos a base de hambre y frío mientras que se regodea en su sufrimiento. Suceso que el lienzo muestra con una cierta sobriedad, aunque obviamente contribuye a la imagen negativa del reinado del segundo de los Austrias:

representa la puerta de la prisión de doña Juana y la escalera de frente a la misma, por donde se dispone a bajar el presidente, apoyado en un personaje que parece su secretario. En el dintel del calabozo están implorando la piedad del duro Vázquez doña Juana y sus hijos (...). De pie junto a la puerta, hallase el carcelero¹²⁰².

¹¹⁹¹ BERMÚDEZ DE CASTRO, *Antonio Pérez, secretario de Estado del rey Felipe II*, Madrid, 1841.

¹¹⁹² MIGNET, M., *Antonio Pérez y Felipe II*, Barcelona, 1845.

¹¹⁹³ "Antonio Pérez", *Semanario Pintoresco Español*, 97, 1837; PIZARROSO, C., "Biografía de Antonio Pérez", *La lectura para todos*, I, 1859, pp. 487-488; NARD, "Causa contra Antonio Pérez, ministro de Felipe II", *La Semana*, I, 1849-1850, pp. 77, 86, 102 y 118;...

¹¹⁹⁴ ESCAMILLA, P., *La hija de Antonio Pérez*, Madrid, 1859.

¹¹⁹⁵ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

¹¹⁹⁶ En 14.000 reales., R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹¹⁹⁷ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹¹⁹⁸ *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 60.

¹¹⁹⁹ *El Arte en España*, VI, 1867, p. 9.

¹²⁰⁰ *La Ilustración de España*, 1887, p. 56.

¹²⁰¹ *Catálogo... 1862*, Madrid, 1862.

¹²⁰² VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 25 de octubre de 1862.

Marcelino de Unceta y López expuso en esta misma Nacional *Don Juan de Lanuza auxiliado en la capilla por los frailes agustinos y los padres de la Compañía de Jesús*¹²⁰³, llevado posteriormente a la Exposición Aragonesa de 1868.

Manuel Ferrán obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1864 con *Antonio Pérez libertado de la cárcel de los Manifestados, por el pueblo de Zaragoza en 1591*¹²⁰⁴, adquirido por el Estado¹²⁰⁵.

En la Nacional de 1871 se exponen dos obras sobre Lanuza: *Don Juan de Lanuza, en el momento de partir para el cadalso, protesta ante el gobernador de Zaragoza contra el calificativo de traidor* de Ramón Elorriaga¹²⁰⁶; y *La sentencia de Lanuza*, de Nicasio Serret y Comín¹²⁰⁷.

Una en la 1876, *Suplicio del Justicia de Aragón don Juan de Lanuza* de Vicente Barneto, basado en las *Relaciones* de Antonio Pérez¹²⁰⁸.

En la Nacional de 1884 Vicente Borrás y Mompó recibe una condecoración¹²⁰⁹ por *Antonio Pérez recibiendo a su familia después del tormento*, basado en la *Historia General de España* de Lafuente¹²¹⁰, adquirido por el Estado¹²¹¹ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹²¹² y *La Ilustración Ibérica*¹²¹³.

Finalmente, José Bermudo Mateos lleva a la Exposición de 1892 *Los hijos de Antonio Pérez ante el magistrado Rodrigo Vázquez*¹²¹⁴, que, aunque no premiado, será adquirido por el Estado en 1893¹²¹⁵.

¹²⁰³ *Catálogo...*1862, Madrid, 1862. Actualmente en el Ayuntamiento de Zaragoza.

¹²⁰⁴ R.O. de 13 de enero de 1865.

¹²⁰⁵ En 12.000 reales, R.O. de 24 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de noviembre de 1866. Actualmente en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

¹²⁰⁶ *Catálogo...*1871, Madrid, 1871.

¹²⁰⁷ *Ibidem*.

¹²⁰⁸ *Catálogo...*1876, Madrid, 1876.

¹²⁰⁹ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹²¹⁰ *Catálogo...*1884, Madrid, 1884.

¹²¹¹ En 4.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Valladolid, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 8 de noviembre de 1884.

¹²¹² *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 41.

¹²¹³ *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 487-488.

¹²¹⁴ *Catálogo...*1892, Madrid, 1892.

¹²¹⁵ R.O. de 14 de diciembre de 1893. Actualmente en la Escuela de Bellas Artes de la Coruña, depósito del Museo del Prado.

La trágica relación entre Felipe II y su hijo el príncipe Carlos, que culminará con la muerte de éste último, con sus claras connotaciones, como veremos en su momento, de crítica de la arbitrariedad real, ocupa un lugar importante en la imagen que de la historia del país se hace el siglo XIX. Ya en una fecha tan crítica como 1837 Eugenio Ochoa había publicado su *Auto de fe*, novela histórica sobre el príncipe Carlos en la que se hace una despiadada crítica de Felipe II, convertido en ejemplo prototípico del tirano. A esta primera y temprana creación literaria seguirán otras -*El príncipe don Carlos, leyenda histórica en verso* de Francisco Díaz, *El haz de leña* de Manuel Tamayo...-, todas ellas con una imagen negativa del monarca; la misma que propagan los frecuentes artículos aparecidos en las revistas de la época sobre el tema¹²¹⁶.

En pintura su aparición es más tardía. Hay que esperar hasta la Nacional de 1858, en la que Antonio Gisbert -y no es casual que sea justamente él, el pintor de los liberales, el primero en atreverse con un argumento de estas características- obtiene un gran éxito -medalla de primera clase¹²¹⁷, compra, extrañamente dado el tema, por la Corona¹²¹⁸ y reproducción en grabado por *El Museo Pintoresco*¹²¹⁹ y *La Ilustración de España*¹²²⁰- con *Últimos momentos del Príncipe don Carlos*; representa:

el príncipe tendido en su lecho, atiende las exhortaciones que le dirige su confesor Fray Diego de Chaves, en tanto que su padre, por entre el príncipe de Eboli y el Prior, extiende la mano para bendecirle, teniendo la otra colocada sobre el corazón como denotando la sinceridad de su perdón a su hijo, de un genio tan turbulento y que tantos pesares le había ocasionado; al lado del enfermo está el Doctor, colocando sobre una mesa un frasco con hikor¹²²¹.

Una imagen, a pesar de todo, bastante benévola del monarca, empeñado en dar la última bendición a su hijo, lo que explicaría el que un crítico como Murguía sólo vea en el cuadro una mera recreación de un drama shakespeariano, sin ningún otro tipo de connotaciones:

el hijo de un rey de los más grandes de la tierra, cuyo poderoso imperio debería heredar más tarde, muriendo por haber querido ambicionar una corona antes de tiempo¹²²².

La Nacional de 1871, única de las celebradas en el periodo que va de la Gloriosa a la Restauración -lo que probaría el inequívoco carácter de denuncia liberal que la historia tenía-, se

¹²¹⁶ "Carlos de Austria, príncipe de Asturias", *Semanario Pintoresco Español*, 11, 1836; N.S., "Relación histórica de la prisión y muerte del príncipe D. Carlos, hijo del rey Felipe II y nieto de Carlos V", *Revista de Madrid*, 1841, pp. 286-292; NARD, F., "Proceso contra don Carlos de Austria, hijo de Felipe II", *La Semana*, I, 1849-1850, p. 54; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "El príncipe Carlos. Hijo de Felipe II", *El Museo de las Familias*, III, 1845, p. 129; SUERO, J., "El príncipe Don Carlos de Austria", *El Museo Pintoresco*, 1859, pp. 319 y 324;...

¹²¹⁷ R. O. 18 de septiembre de 1858. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

¹²¹⁸ Isabel II. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

¹²¹⁹ *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 21.

¹²²⁰ *La Ilustración de España*, 1887, p. 61.

¹²²¹ IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", art. cit., p. 19.

¹²²² MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 2 de noviembre de 1858.

podieron ver tres cuadros sobre este asunto: *Primer auto de fe del reinado de Felipe II en Valladolid* de Rogelio Egusquiza¹²²³, plasmación pictórica del que había tenido lugar el 21 de mayo de 1559 y en el que el príncipe don Carlos y la infanta doña Juana juraron defender la fe católica; *Felipe II y los monjes de san Diego de Alcalá en la enfermedad del príncipe don Carlos*, de Antonio Pérez Rubio¹²²⁴; y *Felipe II presenciando un Auto de Fe* de Domingo Valdivieso Henarejos¹²²⁵. Éste último, por el que su autor obtuvo una condecoración¹²²⁶, además de la correspondiente compra por el Estado¹²²⁷, representa:

En un balcón o galería de elegante arquitectura del renacimiento, está sentado el temido rey; austera y mezquina corte le acompaña, un cardenal, un fraile dominico y un caballero. Entre los balaustres y columnas de la galería se descubre el fondo, cielo azulado y triste, edificios de una plaza donde se verifica el auto, de cuyo trágico aparato se ven únicamente algunas llamaradas y las nubes de humo que surgen y se ensanchan oscureciendo el ambiente (...) un niño, adolescente apenas, que con más gentileza que respeto se apoya en el sillón del rey, y por encima de su hombro, mira, sin pestañear, como vulgarmente decimos, esto es, sin perder ripio, lo que pasa en la plaza¹²²⁸.

También relacionado con el conflicto entre Felipe II y su hijo, aunque de forma menos directa, está *Visita del cardenal Espinosa a Isabel de Valois*, expuesto por Vicente Campesino en la Nacional de 1881¹²²⁹. En esta misma Nacional, José Uría y Uría obtiene medalla de tercera clase con *El príncipe don Carlos y el duque de Alba*¹²³⁰, adquirido por el Estado¹²³¹.

Enrique Oñate Ariño cierra el ciclo sobre el príncipe Carlos con *Prisión del príncipe don Carlos de Austria*, expuesto en la Nacional de 1890¹²³².

El propio rey gozará también de las preferencias de los pintores de historia. Además de los cuadros en los que aparece interviniendo en hechos importantes ocurridos durante su reinado, son también muchos en los que es su propia vida privada la que se convierte en argumento principal, casi siempre asociada al Escorial, la obra filipina por excelencia en la imaginería popular española: *Últimos momentos de Felipe II en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial* de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase en la Nacional de

¹²²³ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹²²⁴ *Ibidem*.

¹²²⁵ *Ibidem*.

¹²²⁶ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

¹²²⁷ En 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

¹²²⁸ GARCÍA, J., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 30 de diciembre de 1871.

¹²²⁹ *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

¹²³⁰ Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹²³¹ En 1.625 pts., R.O. de 16 de junio de 1887. Actualmente en la Universidad Complutense de Madrid, depósito del Museo del Prado.

¹²³² *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

1858¹²³³ y compra por el Estado al año siguiente en 12.000 reales¹²³⁴. *Felipe II en sus últimos días* de Víctor Manzano y Mejorada, Nacional de 1860¹²³⁵, que nos muestra a un Felipe II, ya viejo y achacoso, asistiendo a los oficios divinos desde su alcoba. *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad* de Alfredo Perea y Rojas, mención de medalla de segunda clase en esta misma Nacional de 1860¹²³⁶ y reproducción en grabado por *El Museo Universal*¹²³⁷; representa:

a Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad, después de haber celebrado junta de teólogos, a la cual consulta las pretensiones de los Países Bajos sobre la libertad de conciencia¹²³⁸.

Últimos momentos de Felipe II de Francisco Jover Casanova, medalla de tercera clase en la Nacional de 1864¹²³⁹, compra por el Estado¹²⁴⁰ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹²⁴¹. Representa el momento de la muerte del monarca en El Escorial:

Postrado en el lecho, teniendo a la vista el ataúd para no apartar de sí ni un momento la idea de la muerte, aparece Felipe II, sostenido el brazo derecho por un prelado, al alargar la mano al príncipe don Felipe que, hincada en tierra una rodilla, la besa en postrera despedida. Más abajo, casi al pie del lecho, la infanta Doña Isabel Clara Eugenia, la hija querida del rey, lleva el pañuelo a los ojos para enjugar el llanto.

Al otro lado del lecho un caballero, apoyada la barba en la mano, medita tristemente. Acaso uno de los médicos que le han asistido en la enfermedad.

A la derecha e izquierda, grupos de caballeros, frailes y prelados. D. Cristóbal Mora y D. Fernando de Toledo, privados del rey, el arzobispo de Toledo Loaysa, su confesor Fray Diego de Yepes, el prior del Escorial, los confesores del príncipe don Felipe y de la infanta doña Clara y otros personajes. Dando frente al rey y algo a la derecha, un secretario escribe palabras que le dicta y que ha sorprendido para despedirse de sus hijos.

En el fondo una ventana a través de la cual Felipe II contempla desde su lecho la iglesia del Escorial¹²⁴².

Felipe II en Hampton Court, cuadro de tema un tanto extraño llevado por Ignacio León y Escosura a la Nacional de 1878¹²⁴³ y que figuró también en la Exposición Universal de París de 1878, uno de los pocos sobre la vida del rey no ambientado en el Escorial. *La silla de Felipe II en el Escorial*, llevado por Antonio Pérez Rubio a la Nacional de 1881¹²⁴⁴.

¹²³³ R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹²³⁴ R.O. 10 de febrero de 1959. Depositado en la Universidad de Oviedo por R.O. de 22 de octubre de 1879. Fue destruido en el incendio de 1834.

¹²³⁵ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹²³⁶ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹²³⁷ *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 392.

¹²³⁸ "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

¹²³⁹ R.O. de 13 de enero de 1865.

¹²⁴⁰ En 8.000 reales, R.O. de 20 de marzo de 1865. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

¹²⁴¹ *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 21.

¹²⁴² "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

¹²⁴³ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

¹²⁴⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en el monasterio del Escorial de Santiago Arcos, medalla de tercera clase en esta misma Nacional de 1881¹²⁴⁵. *Últimos momentos de Felipe II* de Antonio Casanova y Estorach, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884¹²⁴⁶, fue propuesto por el jurado para adquisición por el Estado, pero la tasación, 3.000 pts., no fue aceptada por el autor. Y *La silla de Felipe II en el Escorial*, centrado en la imagen del rey como constructor de Escorial:

aparece el fundador de la octava maravilla ocupando el asiento que mandó labrar en lo alto de una de las rocas que domina el Monasterio, para inspeccionar de una mirada el estado de las obras. Uno de sus secretarios da lectura del contenido de un pliego, y el Rey parece preocupado, fijando en el suelo su mirada distraída. A pocos pasos está un noble que expresa con su grave actitud el respeto que el Rey imponía aun a los más elevados; en primer término la silla de manos y los lacayos y al fondo, envueltas en las vagas tintas del amanecer, la silueta del magnífico edificio en cuya construcción empleó el Monarca sus afanes¹²⁴⁷.

con el que Luis Álvarez Catalá obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1890 -medalla de primera clase¹²⁴⁸, repitiendo el premio obtenido una año antes en la Exposición de París, compra por el emperador de Alemania para el Museo de Munich y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹²⁴⁹ y *Pluma y Lápiz*¹²⁵⁰.

La victoria sobre los turcos en Lepanto, a pesar de su carácter grandilocuente y emblemático y haber sido uno de los temas propuestos para la decoración del Congreso -el último episodio anterior al siglo XIX y único del reinado de Felipe II de los propuestos por Madrazo- sólo dará origen a tres cuadros de historia, lo que probaría, aparentemente, el carácter marginal atribuido al enfrentamiento con los turcos en la construcción de una identidad nacional. Algo difícil de entender, tanto si tenemos en cuenta la habitual presencia del tema en la historiografía decimonónica¹²⁵¹; como lo escrito por algunos autores de este siglo a propósito de este hecho histórico¹²⁵². Quizás la explicación habría que buscarla en esa especie de fascinación por la derrota, por la autoflagelación colectiva, que puede rastrearse en gran parte de

¹²⁴⁵ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹²⁴⁶ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884. Actualmente en el Museo de Tortosa.

¹²⁴⁷ CALVO, L., "Exposición de Bellas Artes", art. cit., p. 178.

¹²⁴⁸ Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

¹²⁴⁹ *La Ilustración Artística*, 1893, p. 96.

¹²⁵⁰ *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 203-204.

¹²⁵¹ FERNÁNDEZ DE LA PUENTE Y ACEVEDO, *Memoria histórico-crítica del combate naval y victorioso de Lepanto*, Madrid, 1853; ROSELL, C., *Historia del combate naval de Lepanto, y juicio de la importancia y consecuencias de aquel suceso*, Madrid, 1853;...

¹²⁵² Véase sino, como ejemplo, lo escrito por un crítico de arte con motivo de la exposición en la Nacional de 1862 del cuadro de Sans *Episodio de Trafalgar*: "Trafalgar y Lepanto son dos nombres que incluyen como en un paréntesis todos los brillantes hechos de la marina española. Un triunfo, el más grande, el más glorioso que ha visto la cristiandad, y una derrota más gloriosa aún que el mismo triunfo. He aquí los dos puntos culminantes de la historia de nuestro temido poder naval: Lepanto, el Himno, Trafalgar, la Elegía" ("La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 19 de octubre de 1862).

la pintura de historia decimonónica española y que podría tener mayor importancia ideológica que la que aparenta. Estaríamos ante una especie de constante, común tanto a la religión¹²⁵³ como al nacionalismo, fruto de la necesidad que toda ideología totalitaria parece tener de mitos de sacrificio colectivo, de formas de recreación sacrificial capaces de soldar la solidaridad entre los miembros del grupo. En este sentido las victorias, y Lepanto sería un buen ejemplo, tienen mucha menos utilidad que las derrotas. Es este un aspecto sobre el que se volverá más adelante.

En todo caso, y como ya se dijo, la batalla de Lepanto sólo llegará a ser tomada como tema pictórico en tres ocasiones. Antonio Brugada expone en la Nacional de 1856, en la que obtuvo mención por el conjunto de las obras presentadas¹²⁵⁴, *Episodio del combate naval de Lepanto*, adquirido ese mismo año por el Estado¹²⁵⁵, más un pretexto para una marina que un cuadro de historia en sentido estricto, y así lo entendió la crítica¹²⁵⁶. Después habrá que esperar hasta bien entrada la Restauración para encontrarnos, en la Nacional de 1887, con *La batalla de Lepanto* de Luna Novicio¹²⁵⁷, un encargo del Senado para hacer pareja con *La rendición de Granada*¹²⁵⁸. Finalmente, Justo Ruiz Luna cerrará el ciclo con *Lepanto*, expuesto en la Nacional de 1895¹²⁵⁹.

No referido a la batalla de Lepanto, pero con el trasfondo común de la lucha de españoles y turcos por el dominio del Mediterráneo, estarían dos cuadros del mismo título, *Toma de una galeota de turcos por el pueblo de Cádiz*, uno de Ricardo Balaca y otro de Alejandro Ferrant y Fischermans, expuestos ambos en la Nacional de 1866¹²⁶⁰ -el de Fischermans premiado con medalla de segunda clase¹²⁶¹ y, según alega el pintor¹²⁶², no adquirido por el Estado por ser ya propiedad del Ayuntamiento de Cádiz en el momento de su exposición- e inspirados ambos en una relación anónima del hecho conservada en el archivo municipal de Cádiz¹²⁶³. Un asunto de importancia estrictamente local -de hecho el cuadro nace

¹²⁵³ No deja de ser llamativo a este respecto la mucho mayor presencia en la iconografía cristiana del momento de la crucifixión y no de la resurrección.

¹²⁵⁴ R.O. de 7 de agosto de 1856.

¹²⁵⁵ R.O. de 7 de agosto de 1856, en 10.000 reales. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Museo Marítimo de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

¹²⁵⁶ El crítico de *La Época*, por ejemplo, incluye el cuadro directamente en el apartado de marinas (EL DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 6 de junio de 1856).

¹²⁵⁷ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

¹²⁵⁸ El precio final pagado por el Senado en 1888 fue de 30.000 pts.

¹²⁵⁹ *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

¹²⁶⁰ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867. El de Alejandro Ferrant y Fischermans se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

¹²⁶¹ R. O. de 15 de febrero de 1867.

¹²⁶² En los méritos para el concurso de pensionado de mérito en la Academia de Roma del año 1873.

¹²⁶³ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

como respuesta a un concurso convocado sobre el tema por la Academia de Bellas Artes de Cádiz- pero al que la presencia en una Nacional hace trascender de su carácter localista.

El otro gran episodio bélico del reinado de Felipe II, la desgraciada expedición naval contra Inglaterra, figurará sólo dos veces en la pintura de historia. Escasa presencia que hay que atribuir al carácter luctuoso que el hecho tenía para la conciencia nacional española. La derrota había sido demasiado estrepitosa careciendo además de ese carácter heroico y ejemplar de otras derrotas, la de Trafalgar por poner el ejemplo de otro desastre naval. Y es que como escribirá un crítico, justamente a propósito de la elección de la batalla de Trafalgar por Ruiz Luna como tema de un cuadro.:

Pudo pensar también en el naufragio de la armada "Invencible"; pero este infortunio nacional es para llorarlo, no para conmemorarlo por el arte, y así no puede ni debe tener mas conmemoración que el epitafio que le puso Felipe II: "Yo envié mi armada a combatir contra los hombres, no contra los elementos"¹²⁶⁴.

Los dos cuadros, ambos ya de fecha muy tardía, son: *La Invencible*, llevado, con gran éxito -medalla de segunda clase¹²⁶⁵, compra por el Estado¹²⁶⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹²⁶⁷, *La Ilustración Ibérica*¹²⁶⁸ y *Blanco y Negro*¹²⁶⁹- por José Gärtner de la Peña a la Exposición de 1892; que representa

los restos de la célebre armada de 150 buques, que Felipe II confió a don Álvaro de Bazán primero, y luego al duque de Medina Sidonia por muerte del marqués de Santa Cruz del Marcenado: restos de nuestro poderío naval, que después de una lucha titánica con los desencadenados elementos, fueron a estrellarse en las costas de Inglaterra, a donde debieron llegar en son de guerra y retornar victoriosos¹²⁷⁰.

Y Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible de Elena Brockmann, Exposición Nacional de 1895¹²⁷¹.

Las relaciones del rey con el duque de Alba son llevadas al lienzo también en dos ocasiones: *Arresto del duque de Alba*, expuesto por Eduardo Carceller en la Nacional de 1864¹²⁷²; y *El duque de Alba recibiendo la orden del rey don Felipe II de ir*

¹²⁶⁴ ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 18 de mayo de 1890.

¹²⁶⁵ Por unanimidad, en el apartado de marinas, paisajes y flores, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

¹²⁶⁶ En 320 pts. -el bajo precio hay que ponerlo en relación con el liecho de que no fue considerado como un cuadro de historia- R.O. de 1 de diciembre de 1893. Depositado en Málaga el 28 de enero de 1933.

¹²⁶⁷ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 433.

¹²⁶⁸ *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 39.

¹²⁶⁹ *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 550 (fotografía).

¹²⁷⁰ PUIG, S., "En la Exposición de Bellas Artes. Impresiones de un aficionado", *La Iberia*, 6 de noviembre de 1892.

¹²⁷¹ *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

¹²⁷² *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

desde su prisión a la conquista de Portugal de Antonio Sánchez Narváez, Nacional de 1867¹²⁷³.

Las tampoco demasiado fáciles con un personaje que gozó de las simpatías de la historiografía romántica¹²⁷⁴, su hermano bastardo, Don Juan de Austria, en una sola ocasión: *Don Juan de Austria (un episodio de su vida)*, expuesto por Antonio María Jaspe Moscoso en la Nacional de 1881¹²⁷⁵, que recoge el enfrentamiento entre Juan de Austria y Felipe II narrado por Lafuente en su *Historia General de España*.

Dentro del reinado de Felipe II, pero sin relación con el monarca, están los cuadros sobre Santa Teresa de Jesús, figura en la que convergían, a un tiempo, la triple condición de santa, escritora y personaje de uno de los momentos más brillantes de la tradición nacional, lo que la convertía, como se verá en su momento, en una figura especialmente simbólica¹²⁷⁶. Limitándonos por el momento al número de veces que episodios de su vida fueron llevados al lienzo, su primera aparición se remonta a la Exposición de la Academia de 1852 en la que Luis de Madrazo y Kuntz expuso un cuadro titulado *Primer milagro de Santa Teresa de Jesús*, posteriormente adquirido por el Estado¹²⁷⁷. Víctor Manzano y Mejorada obtiene medalla de tercera clase en la Nacional de 1858 con *Santa Teresa en Pastrana*¹²⁷⁸. Ricardo Balaca expone en la de 1862 *Episodio de la vida de Santa Teresa de Jesús*¹²⁷⁹.

Benito Mercadé y Fábregas recibe una condecoración¹²⁸⁰ en la Nacional de 1871 con *Santa Teresa de Jesús dando sus descargos ante el Provincial de su Orden, a quien acompañan varias religiosas*¹²⁸¹, adquirido por el Estado¹²⁸² y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*¹²⁸³; representa:

¹²⁷³ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹²⁷⁴ Todas las historias generales describen pormenorizadamente cada uno de los episodios de su vida: desde su educación separado de la corte, hasta su gran éxito en Lepanto, pasando por el novelesco episodio de la visita a su padre en Yuste. Los artículos sobre episodios de su vida son también frecuentes en las revistas de la época.

¹²⁷⁵ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹²⁷⁶ De hecho, su presencia en las revistas del XIX es constante: "Santa Teresa de Jesús", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 37; "Santa Teresa", *El Laberinto*, 1843-1844, pp. 317 y 323; CORONADO, C., "Los genios gemelos. Safo y Santa Teresa de Jesús", *Semanario Pintoresco Español*, 1850, pp. 89-94; FABRAQUER, conde de, "Estudios histórico religiosos. Santa Teresa de Jesús", *El Museo de las Familias*, 1863, p. 52; ANTEQUERA, J.M., "Santa Teresa de Jesús", *La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 124; LASSO DE LA VEGA, A., "Santa Teresa de Jesús en la literatura patria", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, p. 210;...

¹²⁷⁷ Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

¹²⁷⁸ R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹²⁷⁹ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹²⁸⁰ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

¹²⁸¹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

a la santa de pie en medio de una sala, alrededor de la cual están sentadas las monjas, sus hermanas, presididas por un prelado¹²⁸⁴.

Pablo Pardo expone en la Nacional de 1876 *Viático de Santa Teresa*, basado en la *Vida de la Santa* del Padre Rivera¹²⁸⁵, también adquirido por el Estado¹²⁸⁶.

En la Nacional de 1884 figuraron dos cuadros sobre la vida de Teresa de Cepeda: *Éxtasis de Santa Teresa* de José Alcázar Tejedor¹²⁸⁷ y *Uno de los éxtasis de Santa Teresa* de José María Domenech¹²⁸⁸; cuadros ambos más de pintura religiosa, casi devocional, que histórica. De los dos fue el de Alcázar Tejedor, una imagen recogida y monacal de la santa de Ávila:

Dejando caer lánguidamente los brazos a lo largo del cuerpo y apoyando la cabeza en el muro está sentada la figura en el banco semicircular del coro de un templo, junto a la silla principal, realizada por dos o tres escalones. Viste la Santa hábito pardo con manto y toca blanca, y en la mano derecha sostiene la cruz del rosario que ha resbalado por los paños casi hasta tocar el pavimento; delante de ella hay colocado un elegante soporte que sostiene un gran tomo, acaso de cantos religiosos; en primer término, tirado en el suelo, se ve un *in folio*, y en el fondo, luminoso sin ser brillante, se dibuja la curva de un hemicíclo decorado con pinturas murales de colores pálidos¹²⁸⁹.

el único que tuvo algún éxito -fue reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana*¹²⁹⁰, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹²⁹¹ y *La Ilustración Católica*¹²⁹².

Uno en la de 1890, *Santa Teresa* de Herreros de Tejada¹²⁹³, que cierra el ciclo teresiano en la pintura de historia española del siglo XIX.

Como muy cercanos por temática a los cuadros sobre Santa Teresa se podría incluir dentro de este grupo *Viaje de San Juan de la Cruz a Madrid*, expuesto por Carlos Giner en la Nacional de 1864¹²⁹⁴.

¹²⁸² En 6.000 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 5 de enero de 1877.

¹²⁸³ *La Horniga de Oro*, 1886, pp. 664-665.

¹²⁸⁴ R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 3 de noviembre de 1871.

¹²⁸⁵ *Catálogo...* 1876, Madrid, 1876.

¹²⁸⁶ En 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 23 de diciembre de 1897.

¹²⁸⁷ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

¹²⁸⁸ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

¹²⁸⁹ PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 30 de mayo de 1884.

¹²⁹⁰ *La Ilustració Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 169.

¹²⁹¹ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 533.

¹²⁹² *La Ilustración Católica*, 1889, p. 342.

¹²⁹³ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

¹²⁹⁴ *Catálogo...* 1864, Madrid, 1864.

Otros santos de la época de los Austrias figurarán también en esta genealogía imaginaria de la nación, aunque sólo en su vertiente de santos españoles. Es el caso de San José de Calasanz, *Viático de San José de Calasanz*, expuesto por José María Domenech en la Nacional de 1871¹²⁹⁵ y que, a pesar de sus antecedentes dentro de la pintura religiosa, cabe considerar como un cuadro de historia; y de San Juan de Dios, *San Juan de Dios, salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada* de Gómez Moreno, éste sí una característico cuadro de historia, que obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1881¹²⁹⁶ y que sería reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹²⁹⁷, *La Ilustración Católica*¹²⁹⁸, *La Hormiga de Oro*¹²⁹⁹, *La Ilustració Catalana*¹³⁰⁰ y *La Ilustración Católica*¹³⁰¹.

La época de los Austrias menores, vista como un tiempo de crisis y decadencia, tiene curiosamente una presencia importante en la pintura de historia (ver cuadro nº 14), pero centrada casi exclusivamente, no en hechos políticos, sino en la configuración de una imagen de la cultura nacional. Son las grandes figuras literarias y artísticas del siglo XVII las que aparecen una y otra vez en los cuadros de historia sobre este periodo, contribuyendo, junto con los estudios históricos y de historia literaria llevados a cabo a lo largo del siglo XIX, a la configuración del mito del siglo XVII como siglo de oro de la cultura española, lo que, al margen de valoraciones estéticas, supone la elección de un modelo de cultura frente a otros posibles.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Época Carlos V	29	34	29	33	29	26	39
(1)Carlos V	11	11	12	0	9	13	19
(1)Conquista de América	8	9	5	0	5	9	6
(2)Conquista de Méjico	5	6	4	0	5	9	3
(1)Estancia en Yuste	7	8	10	0	9	4	13
(1)CarlosV-Francisco I	5	6	5	0	0	9	6

¹²⁹⁵ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹²⁹⁶ Po unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹²⁹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 405.

¹²⁹⁸ *La Ilustración Católica*, 1886, p. 79.

¹²⁹⁹ *La Hormiga de Oro*, 1888, p.108.

¹³⁰⁰ *La Ilustració Catalana*, X, 1889, p. 12.

¹³⁰¹ *La Ilustración Católica*, 1890, p. 235.

Época Felipe II	19	21	25	33	24	22	23
(3) Felipe II	6	6	10	33	5	9	10
Austrias Menores	43	35	37	17	33	30	32
(4) Cervantes	27	28	22	0	19	21	23
(5) Episodios del <i>Quijote</i>	22	19	12	0	9	12	13

Cuadro n° 14. Importancia relativa de los diferentes ciclos de la época de los Austrias. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de la época de los Austrias. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

- (1) Los cuadros de estos apartados están incluidos en el de Época Carlos V, el apartado de Carlos V se refiere a aquellos cuadros en los que figura el emperador.
- (2) Los cuadros de este apartado están incluidos en el de Conquista de América.
- (3) Los cuadros de estos apartados están incluidos en el de Época Felipe II, el apartado de Felipe II se refiere a aquellos cuadros en los que figura el rey.
- (4) Los cuadros de este apartado están incluidos también en el de Austrias Menores. Se incluyen todos aquellos cuadros que hacen referencia tanto al propio Cervantes como a personajes de sus obras.
- (5) Los cuadros de este apartado están también incluidos en el de Cervantes.

El gran mito cultural de la España del siglo de oro, muy por encima de cualquier otro escritor y, por supuesto, de cualquier otra manifestación cultural, es *El Quijote* de Cervantes. Los cuadros sobre pasajes del *Quijote* u otras obras cervantinas suponen de hecho la mayor parte de todos los referidos al periodo de los Austrias menores¹³⁰²; generalmente, y a diferencia de los grandes cuadros de historia, en pequeño formato, en la mayoría de los casos casi cuadrillos de género, dirigidos a los compradores particulares, con un mercado más amplio, que explica el menor peso de las compras estatales (véase cuadro n° 14), y muestra a la vez su aceptación social. Fenómeno éste del pequeño formato que afecta especialmente a los cuadros sobre *El Quijote*.

En los cuadros de temática cervantina se incluyen tanto escenas de su vida como otras sacadas de sus obras literarias, *El Quijote* en primer lugar, pero no exclusivamente. Por lo que se refiere a su vida, de presencia habitual en la vida intelectual del siglo XIX -especialmente en la prensa¹³⁰³, pero no sólo¹³⁰⁴-, la mayoría de los cuadros se centran en episodios

¹³⁰² Se incluye a Cervantes aquí, porque, a pesar de que su vida se desarrolla a caballo entre los dos siglos, en la mitología nacional su figura queda irrevocablemente unida a la época barroca, al siglo de oro español y a la época de decadencia.

¹³⁰³ Las referencias a Cervantes son continuas en las revistas del XIX: "Miguel de Cervantes Saavedra", *El Museo de familias*, II, 1839, pp. 30-32; LÓPEZ, J. M., "Pintura de las inmediaciones y pueblo de Esquivias, donde escribió Cervantes una parte del Quijote: reseña de esta obra inmortal", *Revista de Europa*, I, 1846, p.

relacionados con la creación del *Quijote* y composiciones de tipo más o menos alegórico de exaltación del genio cervantino, aunque a veces puedan figurar también otros como su muerte - todo personaje de cierta entidad tiene que tener su correspondiente muerte o muertes en la pintura de historia- o prisión en Argel.

En la Nacional de 1858 pudieron verse, *Cervantes escribiendo el Quijote y hollando con sus pies los libros de caballería* de Antonio Gómez y Cros¹³⁰⁵; *Últimos momentos de Cervantes* de Víctor Manzano Mejorada, adquirido por el Estado¹³⁰⁶; y *Cervantes preso, imaginando el Quijote* de Mariano de la Roca, medalla de tercera clase¹³⁰⁷ y compra por el Estado¹³⁰⁸. Éste último representa a Cervantes:

en la prisión de Argamasilla de Alba, imaginando *El Quijote*: Cervantes está sentado en una piedra, con las piernas tendidas y cruzadas, una mano en la mejilla y la izquierda apoyada en la cintura; en el fondo oscuro se ve alegóricamente a Don Quijote apoyado en la lanza y a Sancho con su rucio¹³⁰⁹.

En la de 1860, *Lectura, por su autor, de la primera parte del Quijote* de Manuel Cabral¹³¹⁰; y *La recomendación del alma de Cervantes* de José Maria Doménech¹³¹¹.

129; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Miguel de Cervantes Saavedra", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 3; PALACIO, J., "Miguel de Cervantes", *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 234; TUBINO, F., "Cervantes revolucionario" *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 163-166; CASENAVE, J.M., "Miguel de Cervantes Saavedra", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 266-267; CASTRO, A. de, "Cervantes y el conde de Lemos", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1875, pp. 251-254; ASENSI, J.M., "El conde de Lemos, protector de Cervantes", *La Ilustración Católica*, 1880, pp. 11 y 22; MERCADER, L., "Cervantes", *La Ilustración Catalana*, 1880-1881, p. 235; NIN MANÉ, L. M., "Miguel de Cervantes Saavedra", *La Ilustración Ibérica*, 17, 1883, pp. 6-7; PRÍNCIPE, M., "Homero y Cervantes", *La Ilustración*, III, 1882-1883, p. 238; LASSO DE LA VEGA, A., "Cervantes, autor dramático", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1883, p. 250; SEPULVEDA, E., "La hija de Cervantes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1883, p. 191, 219, 234 y 247; BARADO, F., "Cervantes soldado", *La Ilustración Artística*, 1895, p. 16;...

¹³⁰⁴ También la literatura se ocupó de su vida, por ejemplo *Cervantes. Novela histórica* de Ortega y Frías, publicada en Madrid en 1859.

¹³⁰⁵ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

¹³⁰⁶ En 5.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo Provincial de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de octubre de 1905.

¹³⁰⁷ R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹³⁰⁸ En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1880. Depositado en Ciudad Real por R.O. de 24 de octubre de 1923. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

¹³⁰⁹ IRURETAGOYENA, G.M., "Exposición de Bellas Artes de 1858", art. cit., p. 9.

¹³¹⁰ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹³¹¹ *Ibidem*.

En la de 1864, *Rescate de Cervantes* de Federico Catalá¹³¹²; y *Últimos momentos de Cervantes* de Eduardo Zamacois¹³¹³.

En la de 1866, *Cervantes en la cárcel de Argamasilla, escribiendo el Quijote* de Eduardo Carceller¹³¹⁴; *Últimas palabras de Cervantes en el Quijote* de José Fernández Olmos¹³¹⁵; *Apoteosis de Cervantes* de Manuel Ferrán, consideración de medalla de segunda clase¹³¹⁶ y compra por el Estado¹³¹⁷; y *Cervantes leyendo el Quijote a varios amigos en la prisión* de Plácido Francés, mención honorífica de segunda clase¹³¹⁸.

En la de 1876, *Cervantes en el momento de empezar a escribir el Quijote* de Pedro Sánchez Acuña¹³¹⁹.

En la de 1878, *La dedicatoria del Quijote* de Rafael Montes¹³²⁰.

En la de 1884 *Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos* de Eugenio Oliva y Rodrigo, medalla de segunda clase¹³²¹, compra por el Estado¹³²² y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹³²³, *La Ilustración de España*¹³²⁴ y *La Ilustración Ibérica*¹³²⁵. Representa un Cervantes decrepito, ya cercano a su fin:

Cervantes enfermo, escribe sobre un libro que le sostiene un sacerdote, la dedicatoria de la segunda parte del Quijote al conde de Lemos. Su hermana sigue con mirada ansiosa lo que escribe. A la derecha un fraile y un licenciado¹³²⁶.

¹³¹² *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹³¹³ *Ibídem*.

¹³¹⁴ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹³¹⁵ *Ibídem*.

¹³¹⁶ R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹³¹⁷ En 1.200 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Fue propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias. Depositado en el Museo Provincial de Valencia por R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 2 de abril de 1924. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

¹³¹⁸ R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹³¹⁹ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹³²⁰ *Ibídem*.

¹³²¹ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹³²² En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de noviembre de 1931.

¹³²³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1883, p. 284.

¹³²⁴ *La Ilustración de España*, 1887, p. 124.

¹³²⁵ *La Ilustración Ibérica*, 1889, pp. 104-105.

¹³²⁶ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

En la de 1887: *Apoteosis de don Miguel de Cervantes Saavedra* de Juan García Martínez¹³²⁷, propuesto para ampliación de medalla por el jurado, ampliación que no fue aceptada; y *Cervantes y sus personajes*, de Angel Lizcano, medalla de segunda clase¹³²⁸, compra por el Estado¹³²⁹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹³³⁰, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹³³¹ y *La Ilustración Católica*¹³³².

El grupo más numeroso es, con todo, el de cuadros sacados de pasajes del *Quijote*. José Ribelles y Helip lleva a la Exposición de la Academia de 1835 *Don Quijote en el acto de ser armado caballero y Mantecamiento de Sancho*.

En la Nacional de 1858 pudieron verse *Sancho Panza revelando a la Princesa el secreto del encanto de Dulcinea* de Víctor Manzano Mejorada¹³³³; y *El donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Mercadé y Fábregas¹³³⁴.

En la de 1860, *Don Quijote mirando el mantecamiento de Sancho* de Ventura Miera¹³³⁵; *Como D. Quijote se hizo armar caballero por el ventero* de Miguel María Ocal¹³³⁶; y *El Quijote preguntando a la cabeza encantada si fue verdad o sueño lo de la cueva de Montesinos*, también de Ocal¹³³⁷.

En la de 1862 *Entierro del pastor Grisóstomo* de Manuel García Hispaletto, medalla de tercera clase¹³³⁸ y compra por el Estado¹³³⁹; y *Don Quijote escribiendo a Dulcinea desde Sierra Morena* de Manuel Rodríguez de Guzmán¹³⁴⁰.

¹³²⁷ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹³²⁸ Por mayoría, dos votos en contra, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹³²⁹ En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de noviembre de 1897. Actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, depósito del Museo del Prado.

¹³³⁰ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 41.

¹³³¹ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 473.

¹³³² *La Ilustración Católica*, 1888, p. 421.

¹³³³ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

¹³³⁴ *Ibidem*.

¹³³⁵ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹³³⁶ *Ibidem*.

¹³³⁷ *Ibidem*.

¹³³⁸ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹³³⁹ En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 5 de enero de 1877. Depositado en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Villafranca de los Barros por O.M. de 5 de enero de 1933. Actualmente en la Diputación Provincial de Badajoz, depósito del Museo del Prado.

¹³⁴⁰ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

En la 1864 *Don Quijote leyendo libros de caballería* de Manzano y Mejorada¹³⁴¹.

En la de 1866, con una auténtica invasión de asuntos cervantinos, *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques* de Rogelio Egusquiza, adquirido por el Estado¹³⁴²; *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Manuel Ferrán¹³⁴³; *Sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos* de José María López y Pascual; y, por último, *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros* -consideración de medalla de tercera clase¹³⁴⁴ y compra por el Estado¹³⁴⁵-, *Entierro del pastor Grisóstomo* -éste propiedad ya de la Corona, infante Sebastián Gabriel de Borbón, cuando fue expuesto- y *Don Quijote en el carro saliendo de la venta* -también adquirido por el Estado¹³⁴⁶-, obra los tres de Antonio Pérez Rubio, pintor especializado en esta pintura de pequeño tamaño, a medio camino entre el género histórico y el de costumbres¹³⁴⁷.

En la de 1871, *Hidalgo en casa de los duques* de Antonio Gisbert¹³⁴⁸, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹³⁴⁹ y *La Hormiga de Oro*¹³⁵⁰.

En la de 1876: “Y vieron un molino de viento que en aquel campo había” de Luis Muriel López¹³⁵¹; *Despedida de Sancho Panza para ir a su gobierno de la Ínsula Barataria*, y *Escena del Quijote: sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, D. Fernando, el cura y demás concurrentes*, estos dos últimos del prolífico Antonio Pérez Rubio¹³⁵².

En la de 1878: *Señor Quijada ¿quién ha puesto a vuestra merced de esta suerte?* de Arturo Montero y Calvo¹³⁵³; y *Una aventura del Quijote* de José Moreno

¹³⁴¹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹³⁴² En 2.000 pts., R.O. de 14 de agosto de 1895. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de junio de 1896. Actualmente desaparecido.

¹³⁴³ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹³⁴⁴ Por unanimidad. R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹³⁴⁵ En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Palma de Mallorca por R.O. de 5 de enero de 1887.

¹³⁴⁶ En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

¹³⁴⁷ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹³⁴⁸ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹³⁴⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 585.

¹³⁵⁰ *La Hormiga de Oro*, 1893, p. 455.

¹³⁵¹ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹³⁵² *Ibidem*.

¹³⁵³ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

Carbonero, ésta última, medalla de segunda clase¹³⁵⁴, reproducción en grabado por *La Ilustración Española Americana*¹³⁵⁵ y envió a la Exposición Universal de París de 1878.

En 1880 el Estado adquiere *Una escena del Quijote* de Jadraque y Sánchez Ocaña¹³⁵⁶, cuadro que, cosa extraña, pasó directamente a las colecciones del Estado sin ser previamente expuesto en una Nacional.

En la Nacional de 1881 se expusieron: *Don Quijote; una escena del retablo de Maese Pedro* de José Alarcón Suárez¹³⁵⁷; *Casamiento de Quitero y Basilia* de Manuel García Hispaleto¹³⁵⁸; *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de Pedro González Bolívar¹³⁵⁹, medalla de tercera clase¹³⁶⁰ y compra por el Estado¹³⁶¹; *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, adquirido por el Estado¹³⁶², y *Las vindicaciones de la pastora Marcela*, también adquirido por el Estado¹³⁶³ ambos de Antonio Pérez Rubio¹³⁶⁴; y *Don Quijote en casa de los duques* de Enrique Recio Gil, medalla de tercera clase¹³⁶⁵, compra por el Estado¹³⁶⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹³⁶⁷ y *La Ilustración de España*¹³⁶⁸.

¹³⁵⁴ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹³⁵⁵ *La Ilustración Española Americana*, I, 1878, p. 308.

¹³⁵⁶ En 2.450 pts., R.O. de 22 de abril de 1880. Depositado en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela por R.O. de 19 de julio de 1886. Depositado en el Museo de Balazoz, donde sigue actualmente, por O. M. de 26 de febrero de 1932.

¹³⁵⁷ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹³⁵⁸ *Ibidem*.

¹³⁵⁹ *Ibidem*.

¹³⁶⁰ Extrareglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹³⁶¹ En 2.000 pts., R.O. de 7 de julio de 1882. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca por R.O. de 23 de noviembre de 1896. Depositado en la Diputación Provincial de Alicante, donde sigue actualmente, por O.M. de 12 de enero de 1932.

¹³⁶² En 1.500 pts., R.O. de 30 de enero de 1882. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 12 de mayo de 1903. Depositado en la Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 18 de agosto de 1913. Depositado Escuela Superior de Canto de Madrid, donde sigue actualmente, por O.M. de 21 de junio de 1971.

¹³⁶³ En 1.250 pts., R.O. de 20 de junio de 1885. Depositado en el Ministerio de Fomento de Madrid, actualmente desaparecido.

¹³⁶⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹³⁶⁵ Extrareglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹³⁶⁶ En 2.000 pts., R.O. de 3 de enero de 1887. Depositado en la Diputación de Cáceres, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de febrero de 1887.

¹³⁶⁷ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 156.

¹³⁶⁸ *La Ilustración de España*, 1886, p. 13.

En 1882 el Estado adquiere, con destino al Museo del Prado, *Una escena del Quijote (Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta)*¹³⁶⁹ de Sánchez Pescador, cuadro no expuesto en ninguna Nacional.

En la Nacional de 1884 pudieron verse: *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras* de Manuel García Hispaleta¹³⁷⁰, no premiado, aunque había sido propuesto por el jurado para condecoración, pero sí adquirido por el Estado¹³⁷¹; y *Sancho se despide de los duques y de don Quijote para ir a tomar posesión de gobierno de la Ínsula Barataria* de Manuel Suárez Espada¹³⁷².

En la de 1887: *Aventura de los cueros de vino* de Barruso y Ciria¹³⁷³; *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra¹³⁷⁴; *La aventura de los mercaderes* de Jorge de la Guardia¹³⁷⁵; *El mensaje de Sancho a su mujer* de José Haza y Astier¹³⁷⁶; y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva* de Antonio Pérez Rubio, adquirido por el Estado¹³⁷⁷.

En la de 1892: *El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (Don Quijote)* de Hernández Amores¹³⁷⁸; *Don Quijote antes de su primera salida* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña¹³⁷⁹; *La aventura de los mercaderes y Escena del Quijote*, estos dos últimos de José Moreno Carbonero¹³⁸⁰.

El mismo Moreno Carbonero cierra la serie con *El encuentro del rucio*, Nacional de 1895¹³⁸¹, reproducido en fotografía por *Blanco y Negro*¹³⁸².

¹³⁶⁹ R.O. de 2 de diciembre de 1882. Depositado en el Instituto Maestro Juan de Ávila por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

¹³⁷⁰ *Catálogo...*1884, Madrid, 1884.

¹³⁷¹ En 2.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde sigue actualmente, por R.O. 20 de octubre de 1884.

¹³⁷² *Catálogo...*1884, Madrid, 1884.

¹³⁷³ *Catálogo...*1887, Madrid, 1887.

¹³⁷⁴ *Ibidem*.

¹³⁷⁵ *Ibidem*.

¹³⁷⁶ *Ibidem*.

¹³⁷⁷ En 750 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en la Academia Militar de Palma de Mallorca, depósito del Museo del Prado.

¹³⁷⁸ *Catálogo...*1892, Madrid, 1892.

¹³⁷⁹ *Ibidem*.

¹³⁸⁰ *Ibidem*.

¹³⁸¹ *Catálogo...*1895, Madrid, 1895. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, depósito del Centro de Arte Reina Sofía.

¹³⁸² *Blanco y Negro*, 215, 1895, s. pag.

Aunque en mucha menor medida que *El Quijote*, las escenas sacadas de las *Novelas ejemplares* son también tema frecuente en la pintura de historia. El primero en plasmar un episodio de las *Novelas Ejemplares* en el lienzo fue Rodríguez de Guzmán quien en la Nacional de 1858 expuso, con un cierto éxito -mención de medalla de primera clase¹³⁸³ y compra por el Estado¹³⁸⁴- un cuadro titulado *Rinconete y Cortadillo*. Ignacio Suárez Llanos lleva a la Exposición Nacional de 1860 *Una escena de La tía fingida*, inspirado también en las *Novelas Ejemplares*, que será premiado con medalla de tercera clase¹³⁸⁵ y adquirido por la Corona¹³⁸⁶. Después hay que esperar hasta la Nacional de 1881, ya en plena Restauración, para encontrarnos nuevamente asuntos sacados de las *Novelas Ejemplares*:: *La presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio* de Juan Giménez Martín, medalla de tercera clase¹³⁸⁷; y *Rinconete y Cortadillo* de Arturo Montero, medalla de tercera clase¹³⁸⁸, compra por el Estado¹³⁸⁹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹³⁹⁰.

Fernando Tirado expone en la de 1884 un nuevo *Rinconete y Cortadillo*¹³⁹¹, que cierra el ciclo sobre la obra cervantina.

Tras Cervantes, y a gran distancia del autor del *Quijote*, Quevedo es el escritor del siglo de Oro de presencia más habitual en la pintura de historia. Hace su aparición en la Nacional de 1858, y por partida doble, *Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo* de Sans y Cabot, medalla de segunda clase¹³⁹² y compra por el Estado¹³⁹³, ilustra un pasaje de un capítulo de *Los Sueños*, el titulado "Las zahúrdas de Plutón"¹³⁹⁴; y *Quevedo leyendo una de sus producciones* de Rafael García Hispaleto¹³⁹⁵.

En la siguiente Nacional, la de 1860, fueron también dos los cuadros de tema quevediano, *Quevedo de sobremesa* de Paulino de la Linde¹³⁹⁶ y *Don Francisco de*

¹³⁸³ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

¹³⁸⁴ En 6.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación Provincial de Cáceres por R.O. de 3 de febrero de 1887. Devuelto al Museo del Prado por O.M. de 7 de junio de 1993.

¹³⁸⁵ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹³⁸⁶ Infante Sebastián Gabriel de Borbón.

¹³⁸⁷ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹³⁸⁸ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹³⁸⁹ En 2.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en el Instituto General y Técnico de Canarias Cabrera Pinto, La Laguna, donde sigue actualmente, por R.O. de 22 de diciembre de 1910.

¹³⁹⁰ *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 323.

¹³⁹¹ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹³⁹² R. O. de 18 de septiembre de 1858.

¹³⁹³ En 12.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859. Depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 10 de abril de 1886.

¹³⁹⁴ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

¹³⁹⁵ *Ibidem*.

¹³⁹⁶ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

Quevedo en San Marcos de León de Mariano de la Roca y Delgado¹³⁹⁷; éste último claramente en esa línea de imagen negativa de la monarquía de los Austrias que persigue y encarcela a sus mejores hombres: representa a Quevedo,

en San Marcos de León, encerrado en un aposento, cauterizándose las llagas de las piernas causadas por los grillos, revela en su semblante todo lo triste y afligida que era su situación. Un velón en el suelo proyecta su sombra en la pared¹³⁹⁸.

Otros dos en la 1876: *La vida del Gran Tacaño*, sacado de un pasaje de la *Vida del Buscón llamado Pablos*, de Juan García Martínez¹³⁹⁹; e *Intriga contra Quevedo en los jardines del Buen Retiro* de Antonio Pérez Rubio¹⁴⁰⁰, éste adquirido por el Estado¹⁴⁰¹.

José Gallegos cierra el ciclo quevediano con *El loco de los ángeles*, inspirado también en el *Buscón*, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881¹⁴⁰².

De los grandes dramaturgos del siglo XVII es Lope de Vega el de aparición más frecuente en la pintura de historia. Ignacio Suárez Llanos obtiene medalla de primera clase en la Nacional de 1862 con *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*¹⁴⁰³, adquirido por el Estado¹⁴⁰⁴ y reproducido en grabado por *El Museo Universal*¹⁴⁰⁵, *La Ilustración de España*¹⁴⁰⁶ y *Blanco y Negro*¹⁴⁰⁷; representa el paso del féretro del escritor frente al convento de las Trinitarias:

En primer término, a la derecha del cuadro, vense algunos señores de la corte de Felipe IV, que parecen ser poetas y caballeros amigos del finado. En igual término, a la izquierda, gente del pueblo representada por una mujer, una niña y una anciana (...). Detrás de estos personajes aparecen los sacerdotes naturales de Madrid, los caballeros de la orden de San Juan y frailes mercedarios que llevan hachas verdes; Lope de Vega era familiar del Santo Oficio. Cuatro capellanes con bonete y sobrepelliz conducen sobre unas andas la caja que encierra los restos del poeta, que se descubre con las vestiduras sagradas y el cáliz de oro entre las manos cruzadas. Desde el féretro hasta la cohorte de caballeros que le sigue hay el suficiente espacio para que se vea en el segundo término el atrio de las Trinitarias, donde está la comunidad acompañando a sor Marcela, tristemente apoyada en la alta verja que cierra el convento. Por delante del ataúd y siguiendo a la izquierda, hacia donde se supone

1397 *Ibidem*.

1398 "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

1399 *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

1400 *Ibidem*.

1401 En 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado Instituto General Técnico de Logroño por R.O. de 18 de diciembre de 1908. Actualmente en el Museo de La Rioja, Logroño, depósito del Museo del Prado.

1402 Por unanimidad, extrareglamentaria, R.O. de 14 de abril de 1881.

1403 R.O. de 29 de noviembre de 1862.

1404 En 24.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881. Depositado en el Museo Municipal de Madrid, donde actualmente se encuentra, en 1927.

1405 *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 20.

1406 *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

1407 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 245.

que marcha el cortejo, una multitud de cabezas, entre las que se descubren las rapadas de los frailes, completan el cuadro¹⁴⁰⁸.

Antonio Pérez Rubio expone en la Nacional de 1871 *Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el viático*¹⁴⁰⁹.

Enrique Recio, en la de 1884, *Últimos momentos de Lope de Vega*¹⁴¹⁰. Y, también en esta misma Nacional de 1884, José Uría y Uría recibe medalla de tercera clase con *Lope de Vega en el cementerio*¹⁴¹¹, adquirido por el Estado¹⁴¹².

Los demás dramaturgos del Siglo de Oro tienen una presencia mucho más episódica. En dos ocasiones es llevado al lienzo Calderón de la Barca, personaje sin embargo habitual en la prensa decimonónica¹⁴¹³ -y al que la revista *La Ilustración Española y Americana* rindió homenaje, con motivo del segundo centenario de su muerte en 1881, convocando un concurso de pintura en el que fueron premiados cuadros de Serra, Domingo Muñoz, Morera, Checa, etc.-: *La hija del aire* de Puebla, expuesto en la Nacional de 1881¹⁴¹⁴, y *Calderón* -a pesar del título representa una escena de *El Alcalde de Zalamea*- expuesto por Carlos López en la Nacional de 1887¹⁴¹⁵. En una sola ocasión lo será Tirso de Molina, *Fray Gabriel Téllez*, expuesto por Juan Vancells en la Nacional de 1881¹⁴¹⁶, no premiado pero adquirido por el Estado.

Entre los pintores, los más numerosos son los cuadros referidos a Velázquez. Eusebio Valldeperas lleva a la Nacional de 1856 *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez*¹⁴¹⁷. Benito Mercadé y Fábregas a la de 1860 *Velázquez premiado por Felipe IV*¹⁴¹⁸, una recreación del legendario episodio en que el monarca pinta, con su propia mano, sobre el autorretrato del pintor en *Las Meninas* la cruz de caballero de la Orden de Santiago:

¹⁴⁰⁸ VII.LALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 29 de octubre de 1862.

¹⁴⁰⁹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁴¹⁰ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹⁴¹¹ R.O. de 12 de junio de 1884.

¹⁴¹² En 2.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

¹⁴¹³ BURGOS, J. de, "Biografía. Don Pedro Calderón de la Barca", *El Panorama*, IV, 1840, pp. 305-308; ROSSELL, C., "Don Pedro Calderón de la Barca", *Almanaque de la Ilustración*, 1879, p. 15; LASSO DE LA VEGA, A., "Caracteres generales y distintivos de las obras de Calderón", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1880, pp. 317, 334 y 387;...

¹⁴¹⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁴¹⁵ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁴¹⁶ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁴¹⁷ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

¹⁴¹⁸ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

Trabajando Velázquez en Palacio en su admirable cuadro de las *Meninas*, conocido también por la *Teología de la pintura* (...) en el que se retrató así mismo con la paleta en la mano, Felipe IV, el rey amigo de los poetas y de los artistas, en un momento de admiración por su pintor de cámara, le condecora con el hábito de caballero de Santiago, pintando con su propia mano en el retrato del príncipe de nuestros pintores, la cruz roja de la Orden.

El rey conserva en la mano el pincel con el que acaba de trazar aquella en el cuadro, y Velázquez, sorprendido por la honra que merece al soberano, se inclina hacia éste, en actitud de respetuoso agradecimiento; la reina, la infanta Margarita y los enanos, Mari Borbola y Nicolasio Pertusato, completan la escena¹⁴¹⁹.

Antonio Pérez Rubio obtiene medalla de tercera clase en la de 1862 con *Meninas y pajes de Felipe IV*¹⁴²⁰, cuadro, a pesar de no figurar el pintor, de claras resonancias velazqueñas. Manuel Garay expone en la de 1866 *Presentación de Alonso Cano, hecha por Velázquez, al conde duque de Olivares*¹⁴²¹, mención de medalla de tercera clase¹⁴²². Pérez Rubio, en la de 1876, *Presentación de Rubens, como embajador, hecha por Velázquez a Felipe IV*. Y, por último, una vez más Pérez Rubio, basándose ahora en la *Biografía de Velázquez* de Palomino, el reconocimiento real hacia el artista, *Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)*, expuesto en la Nacional de 1881¹⁴²³.

Murillo es, prácticamente al mismo nivel que Velázquez, el otro gran pintor del siglo de oro, según la pintura de historia decimonónica¹⁴²⁴. Alejandro Ferrant y Fischermans expone en la Nacional de 1864 *Murillo, caído del andamio en que pintaba, es socorrido*¹⁴²⁵, reproducido en grabado por *Blanco y Negro*¹⁴²⁶, un boceto del cuadro con el que el pintor había ganado el concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz tres años antes y que, según el mismo pintor¹⁴²⁷, no fue adquirido por el Estado por ser ya propiedad del Ayuntamiento de Cádiz cuando vino a la Exposición; Vicente Izquierdo, en la misma Nacional, *Murillo pintando la Concepción*¹⁴²⁸; Manuel Ussel en la de 1866 *Murillo en los*

¹⁴¹⁹ "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860.

¹⁴²⁰ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹⁴²¹ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹⁴²² R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁴²³ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁴²⁴ Y no sólo según la pintura, tal como muestra su continua presencia en las revistas de la época: SERINGAPATAN, "Bartolomé Esteban Murillo", *El Panorama*, II, 1838, pp. 15-16; "Murillo", *El Museo de familias*, II, 1839, pp. 117-118; AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Murillo y la escuela sevillana", *El Siglo Pintoresco*, 1845, pp. 241-246; MUÑOZ Y GAVIRIA, J., "Bartolomé Esteban Murillo", *El Museo de las Familias*, 1859, p. 67; CRUZADA VILLAAMIL, G., "Nuevas noticias de la vida y obras de Murillo", *El Arte en España*, VI, 1867, pp. 5-8; MADRAZO, P. de, "Bartolomé Esteban Murillo", *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 41; BARADO, F., "Murillo", *La Ilustración Catalana*, III, 1882, p. 118...

¹⁴²⁵ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹⁴²⁶ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 207.

¹⁴²⁷ Lo alega como mérito en el concurso para pensionados de mérito de la Academia de Roma del año 1872.

¹⁴²⁸ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

*capuchinos, pintando la virgen de la servilleta*¹⁴²⁹; José Muriel en la de 1878, *Sueño de Bartolomé Esteban Murillo*¹⁴³⁰; e Ignacio León y Escosura en la de 1884, *Murillo en el convento*¹⁴³¹, éste representa, en una escena más bien de género,:

Dos frailes característicos, tomando chocolate uno y rapé el otro, hablan con el pintor o miran a la modelo que está en el fondo¹⁴³².

Velázquez y Murillo configuran por sí solos, en la versión de la pintura de historia decimonónica, la escuela de pintura española. Los demás pintores sencillamente no existen. Únicamente Valdés Leal llega a figurar en dos cuadros de historia: *D. Juan Valdés Leal, inspirándose en un panteón para pintar el cuadro que se conserva en la iglesia de la Caridad de Sevilla* de Rodríguez Losada, Nacional de 1858¹⁴³³, que previamente había obtenido una medalla de oro en la Exposición de Cádiz de 1854; y *Valdés Leal inspirándose para pintar el cuadro de la Caridad de Sevilla*, llevado por José Arpa y Perea a la Exposición de 1892, donde obtuvo mención¹⁴³⁴. A destacar que en ambos casos lo que parece interesar es más la truculencia de los asuntos llevados por el pintor sevillano a sus lienzos que el pintor en sí.

Por lo que se refiere a los propios monarcas, la aparición de los tres últimos Austrias, excepción hecha de los cuadros en que Felipe IV figura en relación con Velázquez o Felipe III con Lope de Vega, es muy escasa.

Felipe III lo hace en una sola ocasión, en un curioso cuadro expuesto por José María Avrial en la Nacional de 1862, *Vista del Panteón de los Reyes de León en la iglesia colegiata de San Isidoro (fundada por Alfonso V) en el acto de ser visitada por el rey don Felipe en agosto de 1600*¹⁴³⁵, que habría que relacionar más con la reproducción de monumentos históricos, un género con gran auge en la pintura decimonónica, que con la propia pintura de historia.

Felipe IV figura en varios cuadros, en los que, generalmente, se muestra el patronazgo sobre Velázquez. Es, muy por encima de cualquier otro concepto, el rey protector del artista. Las pocas ocasiones en que se sale de esta iconografía son: *Isabel de Borbón reprochando*

¹⁴²⁹ *Catálogo...*1866, Madrid, 1867.

¹⁴³⁰ *Catálogo...*1878, Madrid, 1878.

¹⁴³¹ *Catálogo...*1884, Madrid, 1884.

¹⁴³² "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

¹⁴³³ *Catálogo...*1858, Madrid, 1858.

¹⁴³⁴ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

¹⁴³⁵ *Catálogo...*1862, Madrid, 1862. Actualmente en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado.

a *Felipe IV el favor inmerecido que concede al conde duque de Olivares*, basado en la *Historia de España* de Antonio Caballero y Zamora, expuesto en la Nacional de 1881 por José Bru¹⁴³⁶, sobre las relaciones con el valido real, el conde-duque de Olivares, cuadro mal acogido por la crítica:

la explicación o leyenda de este cuadro (...) llena casi dos páginas en el catálogo de la Exposición; el lienzo tiene 3,37 metros de alto por 5,47 de anchura. ¡Lástima de papel y de lienzo!¹⁴³⁷

y *El rey don Felipe IV en Navalcarnero*, expuesto por Antonio Pérez Rubio en la Nacional de 1884¹⁴³⁸, un asunto completamente anecdótico, el único motivo de la elección de este tema podría ser el que Navalcarnero era la patria chica del pintor, a pesar de lo cual, y que aunque no premiado, bien es cierto que fue propuesto por el jurado para condecoración, será adquirido por el Estado¹⁴³⁹.

Carlos II aparece en varios cuadros, todos ellos de tipo anecdótico, que difunden la imagen de una corte llena de intrigas, presidida por un rey débil y enfermizo. Antonio Pérez Rubio expone en la Nacional de 1862 *La menor edad de don Carlos II*¹⁴⁴⁰; Juan García Martínez en la de 1876 *Carlos II el Hechizado, asistido por Froilán Díaz*, basado en la *Historia de España* de Lafuente¹⁴⁴¹. El pintoresco asunto de los hechizos y contrahechizos del rey será retomado nuevamente por Antonio Pérez Rubio en la Nacional de 1881 con *El capuchino fray Mauro Tenda exorcizando a Carlos II*, inspirado también en Lafuente¹⁴⁴². Finalmente, Ángel Lizcano cierra el ciclo con la exposición en esta misma Nacional de 1881 de *Carlos II visitando el monasterio de Cardeña*, premiado con una medalla de segunda clase¹⁴⁴³ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁴⁴⁴; cuadro que, a medio camino entre la pintura de historia y la de copia de monumentos, representa a Carlos II, en el centro de la composición, con su fisonomía característica, pero a una escala muy reducida, lo que resalta aún más, la sobria grandeza de las sepulturas que le rodean, en primer término la del Cid.

¹⁴³⁶ Catálogo...1881, Madrid, 1881.

¹⁴³⁷ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 4 de junio de 1881.

¹⁴³⁸ Catálogo...1884, Madrid, 1884.

¹⁴³⁹ En 759 pts., R.O. de 19 de junio de 1884, Pérez Rubio había pedido 5.000. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 20 de octubre de 1884.

¹⁴⁴⁰ Catálogo...1862, Madrid, 1862.

¹⁴⁴¹ Catálogo...1876, Madrid, 1876.

¹⁴⁴² Catálogo...1881, Madrid, 1881.

¹⁴⁴³ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹⁴⁴⁴ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 172.

Otros hechos históricos del siglo XVII, de relevancia escasa, hacen también su aparición en la pintura de historia de forma más esporádica, aunque contribuyendo a esa omnipresencia de la época de los Austrias en la imagen que de su pasado se hacen los españoles.

El ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, decapitado en la Plaza Mayor de Madrid el 21 de octubre de 1621, visto como un suceso a medio camino entre la denuncia de la arbitrariedad real y la exaltación del valor y el orgullo como esencia del ser español -la valerosa actitud de Rodrigo Calderón al subir al patíbulo se había convertido en proverbial- que dará lugar a dos cuadros de historia. Uno de Carlos Luis de Ribera, *Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio*, que pudo verse en la Exposición de la Academia de 1839, en la de París de ese mismo año y, de forma póstuma, en la Nacional de 1892¹⁴⁴⁵, y que será adquirido por la Corona¹⁴⁴⁶; y otro de José Rodríguez Losada, *Don Rodrigo Calderón en el patíbulo*, llevado también a esta misma Exposición de 1892¹⁴⁴⁷.

La expulsión de los moriscos será llevada al lienzo en tres ocasiones: *Los moriscos valencianos demandando protección al beato Juan de Rivera*, con el que Francisco Domingo Marqués obtuvo un mención en la Nacional de 1864¹⁴⁴⁸; *Expulsión de los moriscos en las playas de Valencia* de Vicente Nicolau Cutanda, también expuesto en la Nacional de 1864¹⁴⁴⁹; y de otro cuadro con el mismo título expuesto por Cutanda en la de 1881¹⁴⁵⁰.

Las intrigas cortesanas en la época del último de los Austrias, que sirven para reafirmar la imagen de decadencia de este periodo, inspirarán: *Privanza de don Juan de Austria* de Antonio Pérez Rubio, Nacional de 1862¹⁴⁵¹; *Don Antonio de Toledo y duque de Medina Sidonia en búsqueda del favorito Valenzuela*, del mismo autor y en la misma Nacional; y *Prisión de don Fernando de Valenzuela*, de Manuel Castellano, medalla de tercera clase en la de 1866¹⁴⁵² y compra por el Estado¹⁴⁵³, fue también llevado a la Exposición de París de 1867. Estos dos últimos cuadros pueden transcender su mero carácter anecdótico,

¹⁴⁴⁵ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

¹⁴⁴⁶ En 30.000 reales. R.O. de 20 de diciembre de 1846.

¹⁴⁴⁷ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

¹⁴⁴⁸ Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Fue premiado en el grupo de género histórico.

¹⁴⁴⁹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹⁴⁵⁰ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁴⁵¹ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹⁴⁵² R. O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁴⁵³ En 1.000 escudos. R.O. de 3 de mayo de 1867. Propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias, fue depositado en Museo de Bellas Artes de Valencia por R.O. de 30 de julio de 1867.

en la medida en que el siglo XIX parece otorgar a Fernando de Valenzuela un peso político que va más allá del de cortesano intrigante.

Trasunto, para la historiografía decimonónica, del conde de Villamediana -de hecho, Lafuente en su *Historia General de España* establece un claro paralelismo entre ambos-, igual que aquél poeta, aficionado a los toros y a los galanteos reales, y, sobre todo, también como aquél, protagonista, en la mitología popular, de un pintoresco episodio de cañas y toros, también con la reina de protagonista -según la leyenda habría asistido a una fiesta de toros y cañas, vestido de negro y plata, obvia alusión a la viudez de doña Mariana de Austria, y luciendo sobre su pecho una banda de seda negra bordada en oro, con las empresas de un águila mirando perpendicularmente al sol, o con un rayo en las manos, y los lemas “A mi sólo es permitido” o “Yo sólo tengo licencia”¹⁴⁵⁴-, el valido de doña Mariana de Austria, que había sucedido al padre Nithard en el favor real, representaba la vuelta a una tradición nacional y castiza. En la favorable imagen que de Valenzuela se hace el siglo XIX pesan tanto su madrileñismo -fue el principal impulsor de la reconstrucción de la plaza Mayor tras su incendio- como su defensa de las tradiciones populares -una de sus primeras medidas política fue levantar la prohibición de las corridas de toros hecha por el padre Nithard-. aspectos ambos que nos remitirían al complejo problema del casticismo, ya analizado con mayor detenimiento en el capítulo anterior, y que explicaría la atracción por el personaje de un pintor como Manuel Castellano, con una clara veta casticista. En todo caso un asunto con más implicaciones ideológicas de las que a primera vista aparenta.

Las campañas militares en Flandes, durante la época de Felipe IV, un reflejo del carácter imperial de la nación española en la época de los Austrias, que a veces parece extenderse incluso a los Austrias menores, serán el motivo elegido por Antonio de Brugada en *El almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses*, Nacional de 1860¹⁴⁵⁵.

El asesinato del conde de Villamediana, inspirará a Manuel Castellano un cuadro de gran éxito, *Muerte del Conde de Villamediana* -medalla de segunda clase en la Nacional de 1871¹⁴⁵⁶ y compra por el Estado para el Museo de Arte Moderno¹⁴⁵⁷-, cuyo exacto significado resulta más complicado de lo que a primera vista aparenta. El hecho histórico que inspira el

¹⁴⁵⁴ Compárese este episodio con el del conde de Villamediana, que tiene también por protagonista a la reina -en este caso Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV-, narrado más adelante, en el capítulo sobre el antiabsolutismo: son tantas las semejanzas que más cabría hablar de arquetipo literario que de hecho histórico.

¹⁴⁵⁵ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹⁴⁵⁶ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁴⁵⁷ R.O. de 24 de junio de 1873 en 2.500 pts. Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

cuadro tuvo ya una enorme resonancia en su época -baste reseñar para hacerse una idea que la muerte del de Villamediana dio lugar a una serie de letrillas o poemas firmados por lo más granado de la literatura del barroco español (Lope de Vega, Antonio de Mendoza, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua...)¹⁴⁵⁸-, resonancia que, al margen de la propia relevancia del personaje, una especie de aventurero con ínfulas literarias -en muchos casos con mayúsculas ya que algunos de sus poemas soportan sin ningún desdoro la comparación con lo mejor de la producción literaria del siglo XVII- y exquisito gusto artístico¹⁴⁵⁹, está directamente relacionada con el posible origen real de la conjura que acabó con su vida, lo que, para la cultura política del XIX, le convertía inmediatamente en un mártir más de la arbitrariedad real. Aunque Castellano, desdeñando los aspectos más ideológicos, opta por una composición casi de género histórico, una especie de retrato del turbulento y literario Madrid de la época de los Austrias, centrado en los aspectos más pintorescos y anecdóticos:

En primer término, y dentro del portal de su propia casa -hoy de los condes de Onate- yace el cadáver del conde de Villamediana, rodeado de un tropel de curiosos y gente de justicia; un médico le pulsa el yerto corazón, y un sacerdote parece acompañar con mentales preces el tránsito del alma pecadora, anticipado a la aplicación del Sacramento extremo. Por la puerta abierta se descubre el fondo, las gradas de San Felipe el Real, uno de los mentideros de Madrid -había dos especialmente renombrados, este y el crucero del León y el Prado, antonomasia que puede significar que todo Madrid era un mentidero-, oficina de embustes y ordinaria estación de curiosos y desocupados. A su ocio y curiosidad ha traído oportuna distracción y cebo el suceso acaecido, y discurren apresurados y se cruzan en sentidos opuestos, a informarse unos mejor, a dar cuenta otros de lo que han aprendido¹⁴⁶⁰.

La conjura de Venecia, un asunto relativamente menor, pero declamatorio y grandilocuente, que mostraba tanto la tradición imperial como el orgullo y el arrojo español, tiene una presencia bastante habitual en la cultura decimonónica -*La Conjuración de Venecia*, drama histórico de Martínez de la Rosa estrenado en 1834; *La conjura di Venecia*, ópera de Ventura Sánchez Lamadrid, estrenada en el teatro de la Cruz en 1841...-. En pintura sólo será llevada al lienzo en una ocasión, aunque con bastante éxito: *El marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia* de Ricardo Navarrete, medalla de segunda clase en la Nacional de 1871¹⁴⁶¹ y propuesta del Jurado para que fuese adquirido por el Estado¹⁴⁶².

¹⁴⁵⁸ Una selección de las poesías y epitafios escritos en Madrid con motivo de su muerte en COTARELO Y MORI, E., *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico, con varias poesías inéditas*, Madrid, 1886, pp. 143 y ss.

¹⁴⁵⁹ Su colección de pinturas debió de ser una de las mejores del siglo XVII español. Para algunas noticias sobre ella, al margen de la temprana referencia de Palomino en sus *Dialogos de la Pintura*, donde nos cuenta como todavía el príncipe de Gales a su llegada a Madrid pudo comprar algunos de los cuadros provenientes de la subasta hecha inmediatamente después de su muerte, véase CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, p. 328, n. 231.

¹⁴⁶⁰ GARCÍA, J., "En la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 28 de enero de 1872.

¹⁴⁶¹ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

¹⁴⁶² Adquisición que no se llevó a cabo al llegar el pintor a un acuerdo mediante el cual el adquirido fue otro de sus cuadros, *El Dux Francesco Foscari*.

En otras ocasiones los hechos llevados al lienzo son completamente anodinos y sin ningún tipo de relevancia ideológica. Es el caso de *El príncipe de Gales festejado por Felipe IV en la corte del Buen Retiro*, llevado por Antonio Pérez Rubio a la Nacional de 1871¹⁴⁶³, y que, a pesar de no merecer la atención del jurado, fue bien acogido por la crítica:

bien imaginado, bien compuesto y muy bien caracterizado¹⁴⁶⁴;

de *El aguacil de corte, Vergel, encuentra a su mujer junto a poderosos galanteadores*, del mismo Pérez Rubio, especializado en cuadros de pequeño formato y tema anecdótico, expuesto en la Nacional de 1878¹⁴⁶⁵; de dos cuadros sobre la vida del caballero sevillano Miguel Mañara, supuesto modelo del Don Juan de Tirso, *Don Miguel de Mañara amparando a un desvalido*, expuesto por Narciso Senterach en la Nacional de 1887¹⁴⁶⁶, y *Exposición del cadáver de don Miguel de Mañara en la caridad de Sevilla* de José Arpa y Perea, mención en la Exposición Internacional de 1892¹⁴⁶⁷; o de *¡A las armas!*, una especie de cuadro de género histórico, tiene por protagonistas a un grupo de soldados de los tercios¹⁴⁶⁸, con el que Peyró Urrea obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1878 -medalla de segunda clase¹⁴⁶⁹, compra por el Estado¹⁴⁷⁰, reproducción en graba por *La ilustración Española y Americana*¹⁴⁷¹ y envió a la Exposición Universal de París de ese mismo año-.

3.6. SIGLO XVIII.

Es el siglo ignorado de la pintura de historia decimonónica, el que da los índices de correlación más bajos (ver cuadro nº 1), prueba de hasta qué punto en la mitología nacional decimonónica se configura como un siglo esencialmente no español, ajeno al auténtico ser nacional. Por lo que respecta a la distribución temporal, su presencia es todavía significativa en el primer tercio de siglo, época fernandina, en que la monarquía absolutista de éste parece verse

¹⁴⁶³ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁴⁶⁴ CAÑETE, L. "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, p. 70.

¹⁴⁶⁵ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

¹⁴⁶⁶ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁴⁶⁷ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

¹⁴⁶⁸ En un artículo aparecido en la *Revista de Valencia* se identifica este cuadro con un episodio de las Germanías (VALENTINO, *art. cit.*, p. 239).

¹⁴⁶⁹ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹⁴⁷⁰ En 2.000 pts., R.O. 26 de febrero de 1880. Depositado en el Museo Provincial de Málaga, donde sigue actualmente, por R.O. de 27 de octubre de 1931.

¹⁴⁷¹ *La ilustración Española y Americana*, 1878, II, p. 283.

a sí misma como una mera continuación de los Borbones del XVIII, para caer posteriormente hasta cifras prácticamente despreciables.

	Total	Adquiri- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	1	2	3	0	0	0	1
1808-1833	7	8					
1834-1854	0	0					
1855-1867	1	2	2	0	0	0	0
1868-1874	2	0	0	0	0	0	0
1875-1895	1	2	1	4	0	0	1

Cuadro nº 15. Cuadros sobre el siglo XVIII. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada grupo y apartado cronológico.

El primer cuadro sobre el siglo XVIII es *Rescate de Cautivos durante el reinado de Carlos III*¹⁴⁷², pintado en Roma por José Aparicio e Inglada en 1813¹⁴⁷³, expuesto en la Academia en 1815 y adquirido por la Corona. Representa el rescate de cautivos cristianos llevado a cabo en Argel en 1768 por religiosos trinitarios y mercedarios descalzos con la ayuda de Carlos III. Tanto desde el punto de vista estético como ideológico es una mera continuación de los cuadros de historia dieciochescos.

Después habrá que esperar hasta 1862 para volvernos a encontrar con la representación pictórica de un hecho del siglo XVIII, se trata de *Batalla de Almansa* de Ricardo Balaca, con la que éste obtuvo una mención honorífica en la Nacional de ese año¹⁴⁷⁴, además de su adquisición por el Estado¹⁴⁷⁵; cuadro curioso en la medida en que muestra la influencia de las pinturas antiguas sobre las imágenes que sobre las épocas pasadas se hacen los pintores del siglo XIX: la batalla está tratada como un cuadro de batallas dieciochesco.

¹⁴⁷² Este monarca figura también, junto a Felipe V y Fernando VI (éstos dos últimos en medallas, aquél entre los legisladores) en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso.

¹⁴⁷³ Estuvo primero en el Museo del Prado de donde pasó al Museo de Arte Moderno en 1896, figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899. Actualmente desaparecido, se conserva un grabado en el Museo Municipal de Madrid, obra de Bartolomeo Finelli.

¹⁴⁷⁴ R.O. de 29 de noviembre de 1862, en el apartado de cuadro de costumbres, tuvo votos para medalla.

¹⁴⁷⁵ En 2.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.

Incluso el motín de Esquilache, un episodio histórico cuya posible interpretación como episodio nacionalista y popular frente a las influencias foráneas debería haberle convertido en uno de esos hechos que mostraban el espíritu de la nación -máxime si tenemos en cuenta, como ya se verá en su momento, que la exaltación del amor a la independencia como rasgo identificador de España y lo español es uno de los mitos más queridos de la imaginaria nacional española decimonónica-, se vio lastrado por esta especie de mancha antinacional que parece perseguir a todo el siglo XVIII. Un solo cuadro trata el tema, *El motín de Esquilache* de José Martí y Monsó, mención especial en la Nacional de 1864¹⁴⁷⁶ y compra por el Estado para el Museo Nacional¹⁴⁷⁷.

En la mayoría de los casos, además de ser poco numerosos, los cuadros sobre esta época tienen un carácter claramente anecdótico, más de cuadro de costumbres que de historia en sentido estricto. Aquí entrarían cuadros como *Farinelli aliviando con su canto las dolencias de Felipe V*, expuesto por José Martí y Monsó en la Nacional de 1864¹⁴⁷⁸; *Moratín y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio, Nacional de 1871¹⁴⁷⁹, a medio camino, en este caso, entre el siglo XVIII y XIX y favorecido, sin ninguna duda, por la importancia de Goya y Moratín en la configuración de una cultura nacional española; *Don Leandro Fernández de Moratín leyendo una de sus producciones a varios amigos en el café (1790)*, expuesto por Manuel Amell y Jordá en la Nacional de 1876¹⁴⁸⁰, del que cabría decir lo mismo que del anterior; *Decadencia de la Inquisición, en el siglo XVIII* de Domingo García Díez, Nacional de 1878¹⁴⁸¹; *La capa de don Ramón de la Cruz*, llevado por Antonio Pérez Rubio a la Nacional de 1881¹⁴⁸²; *La bendición de los campos en 1800* de Salvador Viniegra -un cuadro en principio de género pero cuyo tratamiento pictórico es estrictamente el de un cuadro de historia-, medalla de primera clase en la Nacional de 1887¹⁴⁸³, compra por el Estado¹⁴⁸⁴ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁴⁸⁵, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁴⁸⁶ y *La Hormiga de Oro*¹⁴⁸⁷; o *La casa de Tócame-Roque* de García Hispaleta, aunque inspirado en la obra

¹⁴⁷⁶ Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.

¹⁴⁷⁷ En 2.500 reales, R.O. de 20 de marzo de 1866. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

¹⁴⁷⁸ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹⁴⁷⁹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁴⁸⁰ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹⁴⁸¹ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

¹⁴⁸² *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁴⁸³ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁴⁸⁴ En 8.000 pts., R.O. 9 de julio de 1887.

¹⁴⁸⁵ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 333.

¹⁴⁸⁶ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 680.

¹⁴⁸⁷ *La Hormiga de Oro*, 1888, p. 12.

homónima de Ramón de la Cruz, mera disculpa para un cuadro de género madrileño, un poco a la manera del costumbrismo romántico sevillano que, obviamente, debía de conocer muy bien el pintor sevillano -éste último cuadro, aunque no presente en ninguna Nacional, fue adquirido por el Estado en 1886¹⁴⁸⁸, motivo por el que es incluido aquí-.

A estos cuadros sobre figuras y hechos del siglo XVIII habría que añadir aquellos personajes que obtuvieron el honor de figurar en la decoración ideada por Carlos Luis de Ribera para el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso: bien entre las medallas que simbolizan las virtudes de los españoles: Luis de Velasco, Gobernador del castillo del Morro en 1763, y marqués de la Ensenada; bien entre los que, en representación de las ciencias, las artes y las letras, rodean el trono de Isabel II en el centro de la composición: Campomanes y Jovellanos. Y, aunque con una importancia menor, los representados por Juan Antonio de Ribera en su *Parnaso de españoles célebres*: Juan de Villanueva, Ventura Rodríguez y Francisco Bayeu.

3.7. EL SIGLO XIX.

Es, después de los Reyes Católicos, aunque prácticamente al mismo nivel, el periodo histórico que da tasas de correlación más altas (véase cuadro nº 1). Varios factores determinan esta preferencia, factores de los que habría que destacar básicamente tres: la mayor cercanía histórica, la historia del siglo XIX era historia vivida, real; la existencia, no por larvada menos evidente, de una idea de nación de tipo político, la nación como proyecto de futuro y no sólo de pasado; y, por último y no menos importante, el sentimiento, ampliamente compartido, de que el siglo XIX era el de la resurrección nacional, aquél en que, tras siglos de decadencia, la nación española volvía a ocupar su lugar en el mundo.

El primero de estos aspectos es bastante obvio. La capacidad para conmover los sentimientos del espectador es necesariamente mayor cuanto menor sean las generaciones que le separan del suceso histórico. La mayor cercanía a los hechos hace más fácil la implicación afectiva del público, objetivo central de la pintura de historia. Como recuerda Tubino:

No puede afectarnos en igual grado el heroísmo de Numancia que el de Zaragoza, ni el triunfo de San Quintín, comparado con la batalla de Bailén ó de Wad Ras¹⁴⁸⁹.

¹⁴⁸⁸ En 2.250 pts., R.O. de 15 de abril de 1886. Depositado en el Museo Balaguer de Vilanova y Geltrú por R.O. de 7 de mayo de 1886. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 3 de febrero de 1981.

¹⁴⁸⁹ TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*. Madrid, 1871, p. 75.

El segundo aspecto es más problemático y complejo, pero, en todo caso, no debe desdeñarse lo que esta preferencia de la pintura de historia por el siglo XIX tiene de intento de generar una identidad nacional como proyecto de futuro. Una identidad de carácter fundacional y revolucionario que, aunque en menor medida que la histórica, es también fácilmente perceptible en el desarrollo del nacionalismo español. Desde esta perspectiva el acto fundacional de la nación sería la Guerra de la Independencia -no en vano asunto favorito de la pintura de historia- entendida como una revolución, que echa las bases del Estado y la sociedad moderna española, y no como una mera oposición a un invasor extranjero. Todo el siglo XIX se convierte así en el largo camino de articulación de una identidad nacional forjada sobre las cenizas de una guerra, las hogueras de varias revoluciones y el sacrificio de los que supieron morir por el progreso de la humanidad. Al trasladar a sus lienzos hechos de la historia contemporánea los pintores estarían dando respuesta a las exhortaciones de Pi y Margall en 1851:

Artistas que amáis de corazón el arte, cerrad ante vosotros las puertas de lo pasado, vivid y pensad en medio de los pueblos que rugen a vuestro alrededor como las olas del Océano. La humanidad sufre y está en perpetua lucha; en lugar de inmortalizar a los héroes que sucumbieron en la guerra, immortalizad con vuestros pinceles los mártires de nuestras sangrientas revoluciones. Pintad, medio tendida en el sepulcro, a esa misma humanidad; pintadla cubierta aún con los viejos harapos de la aristocracia y la monarquía; pintadla cayendo de nuevo en su ensangrentado ataúd, a impulso de las lanzas de la barbarie; pintadla agonizando, lleno de podre el corazón, de úlceras el cuerpo, de tinieblas el alma; pintadla muerta ya, hasta que animada otra vez del espíritu del que volvió la vida a Lázaro, rompa sus ataduras y renazca al mundo rejuvenecida por el amor y la ciencia. Sed constantemente los cantores de vuestro siglo; sed, si es que sois artistas, sus profetas (...). Si sólo pintáis lo presente, reconocerán eternamente en vosotros a los artistas del siglo XIX; si llegáis, además, a encerrar lo futuro en el círculo de vuestras producciones, seréis tenidos eternamente como artistas y como precursores¹⁴⁹⁰.

Y, por último, el sentimiento de resurrección nacional que tienen los españoles del siglo XIX con respecto a su propia época. Es éste un aspecto que, acostumbrados a una imagen negativa y esperpéntica -valleinclanesca- del siglo pasado -imagen que, aunque puesta cada vez más en cuestión por la historiografía reciente, sigue siendo operativa, tópicos y estereotipos tienen la piel dura- nos resulta difícil de entender, pero sobre la que no cabe la menor duda. Cuando uno se asoma a lo que escribían y opinaban los hombres del diecinueve español, una de las cosas que más llama la atención es esa fe monolítica en la mejora del país, en que la nación ha vuelto a encontrar el buen camino, en que, tras varios siglos de decadencia, se está a punto de volver a figurar entre las grandes naciones del mundo. Una fe que comparten los hombres de la época isabelina con los del sexenio revolucionario, y los del sexenio revolucionario con los de la restauración; una fe que resiste incólume todos los embates del siglo, hasta el punto que sólo la derrota de 1898 fue capaz de hacer mella en este sentimiento de resurrección nacional, lo

¹⁴⁹⁰ PI Y MARGALL, F., *Historia de la Pintura en España*, o. cit., p. 15.

que de paso explica la profunda repercusión que ésta tuvo en la conciencia de las clases dirigentes españolas: fue como el amargo despertar del sueño de un siglo que todavía seis años antes había celebrado, pleno de pompa y retórica imperialista, el IV centenario del descubrimiento de América. Celebración que venía a significar la reivindicación, en pleno auge del imperialismo, de la primacía de la nación española entre las naciones imperiales del mundo.

Este sentimiento de resurrección nacional, que explicaría la preferencia por los hechos y sucesos del siglo XIX en la pintura de historia, es omnipresente, comenzando por la propia pintura y la idea, enunciada de forma reiterativa por todos los críticos a partir de la década de los cincuenta, de la resurrección de la antigua escuela española de pintura. Citemos, sólo por poner un ejemplo -son múltiples los que se podrían traer a colación, y a lo largo de este estudio se hará referencia a otros-, el siguiente párrafo de un artículo aparecido en el periódico *La Época* el 22 de octubre de 1860:

España regenerada empieza a moverse, y aspira a reconquistar en política, en industria, en comercio, en artes, en todas las esferas del poder, del valor moral y de la inteligencia el puesto que tuvo un día en el mundo y que nunca debió perder. El camino está emprendido y se andará todo. El año de 1860 es un elocuente testimonio de la vitalidad y del progreso del país. A la sombra de un trono querido y de un gobierno paternal y justo, España se cruza de caminos de hierro y de alambres eléctricos, Madrid se embellece, Barcelona levanta, como por encanto, en breves días, el palacio de su industria¹⁴⁹¹.

Por lo que se respecta a la evolución cronológica de la presencia del siglo XIX en la pintura de historia se dan una serie de rasgos particularmente llamativos. En primer lugar la hegemonía de los temas decimonónicos en el primer tercio del siglo XIX, en este caso, reflejo, sin duda, de un intento, a la sombra de la Guerra de la Independencia, de construcción de una identidad nacional de tipo político, la surgida de las Cortes de Cádiz, basada en un proyecto de futuro. Esta hegemonía se fundamenta casi exclusivamente en los cuadros pintados en y sobre la Guerra de la Independencia, lo que muestra hasta que punto ésta tuvo el carácter de una auténtica ruptura con el pasado, frustrada por los sucesos posteriores.

Proyecto de integración que pierde peso en el periodo posterior, regencia/época isabelina, en que la legitimación historicista, la identificación nacional basada en un pasado común y no en un proyecto de futuro en común, se vuelve claramente hegemónica. Posteriormente, el sexenio revolucionario retomará este carácter de la nación como proyecto de futuro, que, con algunas matizaciones -es muy llamativo ver como la política adquisitiva del Estado y las decisiones de los jurados parecen oponerse a esta tendencia, algo que había ocurrido también en el sexenio revolucionario- se mantendrá durante la Restauración (véase cuadro nº 16).

¹⁴⁹¹ "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 22 de octubre de 1860.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	22	21	17	8	19	19	20
1808-1833	43	46					
1834-1854	13	18					
1855-1867	16	18	12	7	10	19	16
1868-1874	30	23	20	33	0	0	15
1875-1895	26	22	20	4	23	19	21

Cuadro nº 16. Cuadros de historia con temas sacados del siglo XIX. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada grupo y apartado cronológico.

3.7.1. EL SIGLO DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA.

Lo mismo que en los demás periodos históricos la historia del siglo XIX queda reducida para la pintura de historia a unos pocos ciclos que se repetirán una y otra vez por los diferentes pintores, principalmente la Guerra de la Independencia, a la que le corresponde, sin ninguna duda, un lugar estelar en esta representación de los hechos significativos de la historia nacional, (véase cuadro nº 17). Guerra de Independencia, convertida, no sólo en una de las gestas emblemáticas de la nación española, sino también, y quizás sobre todo, en símbolo de uno de los rasgos definitorios para la mitología nacionalista del ser español: el amor a la independencia. Será en este contexto en el que serán analizados en su momento cada uno de estos cuadros, limitándome aquí a una mera enumeración.

Antes de seguir adelante, sin embargo, es necesario hacer una pequeña precisión sobre el significado real de la Guerra de la Independencia, máxime cuando todos los medios de formación de opinión decimonónicos, y no sólo, ni principalmente, la pintura, consiguen configurar una imagen monolítica del conflicto bélico contra los franceses hasta lograr su definición exclusiva como una guerra nacional: la guerra de independencia por antonomasia. Se obvia, deliberadamente y de forma absoluta, otros aspectos no menos significativos, como pueden ser el carácter exclusivamente religioso que toma en algunos momentos y por parte de determinados sectores, de revolución burguesa en otros e, incluso, de auténtica guerra civil. El éxito de esta genuina campaña propagandística llevada a cabo por el Estado decimonónico se mide en que, como ya se ha dicho más arriba, la guerra acabe configurándose en la ideología

popular exclusivamente como una guerra contra el invasor, una guerra de independencia nacional, y ello prácticamente hasta nuestros días.

Aunque esta simbología de lucha por la independencia es claramente preponderante, la percepción de la Guerra de la Independencia por el siglo XIX es enormemente compleja, incluyendo otros muchos aspectos más sutiles y más difíciles de analizar. En muchos casos la guerra es vista como un despertar nacional, como la gran empresa que sacó a la nación española del marasmo en que había vegetado desde la época de los Austrias. La demostración al mundo, y a sí misma de que:

aquí había un pueblo, aquí en España, y se mostró muy pronto. Desamparados de sus reyes, pusieron nuestros padres al frente de la guerra la patria individual e indivisible, la nación eterna¹⁴⁹².

Así como una muestra de cómo, a pesar de los avatares históricos, la esencia nacional permanecía incólume al paso del tiempo.

Habría que ver hasta qué punto la guerra no supuso también la culminación de un proceso de definición por oposición: el español como lo opuesto o lo contrario al francés. Una forma de identificación colectiva por oposición al otro, un poco el mismo fenómeno perceptible en el caso de Portugal frente a lo español. La guerra venía a culminar todo un proceso intelectual, gestado al menos desde el siglo XVI, en que españoles y franceses aparecían como dos pueblos antitéticos e incapaces de convivir en paz¹⁴⁹³. La guerra era, desde este punto de vista, la culminación militar de un enfrentamiento larvado a lo largo de los siglos, con el aditamento de representar la victoria de un país marginado, de segunda, en el contexto europeo, sobre una de las grandes potencias de la época. Es curioso a este respecto que se hable siempre de los franceses y no de las tropas napoleónicas.

Dentro de la propia Guerra de Independencia la polarización es también muy grande, de forma que el dos de mayo madrileño y los sitios de Zaragoza se convierten en la imagen por excelencia del conflicto (véase cuadro nº 17). Posiblemente porque ambos hechos representaban mejor que ningún otro el carácter popular y nacional de la contienda.

¹⁴⁹² CASTELAR, E., "Discurso dicho por Don Emilio Castelar en los juegos florales de Vigo, consagrados a conmemorar nuestra guerra de la Independencia", *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 230.

¹⁴⁹³ El número de panfletos, libros... que, a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, hacen referencia a este enfrentamiento es interminable: *Antipatía de los franceses y los españoles*, Carlos García, 1627; *Antipatía entre españoles y franceses, con la indicación de su remedio*, Madrid, 1838; también el padre Feijoo echó su cuarto a espadas sobre el tema, *Antipatía de franceses y españoles...*. Para un estudio más detenido de este tipo de literatura, véase TEMPRANO, E., *La caverna racial europea*, Madrid, 1990, en especial capítulo III.

Los sucesos del dos de mayo en Madrid, con su carácter de revuelta popular que mostraba el patriotismo de las clases bajas madrileñas y su unión con el ejército en la defensa de la patria en peligro, son un tema recurrente en la vida pública española durante todo el siglo XIX: artículos de revistas¹⁴⁹⁴, obras de teatro¹⁴⁹⁵, libros de historia¹⁴⁹⁶, novelas¹⁴⁹⁷,...

En pintura los dos primeros cuadros sobre el tema, los de Goya -ambos encargo del Consejo de Regencia, lo que se suele olvidar en detrimento de su carácter netamente propagandístico-, son prácticamente coetáneos de los hechos, de 1814: *El dos de Mayo de 1808 en Madrid: La lucha con los mamelucos*¹⁴⁹⁸ y *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*¹⁴⁹⁹. Un poco más tardío y de significado más ambiguo es *El hambre de Madrid*, pintado por José Aparicio e Inglada en antes de 1818¹⁵⁰⁰, adquirido por la corona¹⁵⁰¹ y que, ya a finales de siglo, será reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*¹⁵⁰².

Fuera de estos tres primeros cuadros, casi de crónica periodística, los hechos del dos de mayo serán llevados nuevamente al lienzo en varias ocasiones.

El primero en hacerlo, después de Goya y Aparicio, será Leonardo Alenza quien lleva a la Exposición de la Academia de 1836 su *Muerte de Daoíz en el Parque de Artillería*¹⁵⁰³.

Manuel Castellano recibe medalla de tercera clase en la Nacional de 1862 con *Muerte de Daoíz y Velarde*¹⁵⁰⁴, basado en la obra de Emilio Tamarit, *Memoria histórica de los*

¹⁴⁹⁴ "El dos de mayo", *Semanario Pintoresco Español*, 57, 1837; "Dos mayo", *El Laberinto*, 1843-1844, p. 176; "El dos de mayo. Elegía", *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1847, pp. 137-138; *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1848, número dedicado por completo al dos de mayo, incluye grabados de Castaños, Palafox, Napoleón, Wellington y diferentes batallas; CAMPILLO, N., "Dos de mayo 1808", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1871, pp. 222-223; BENAVIDES, A., "Dos de mayo", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 22, 1861, p. 2; LÓPEZ GARCÍA, B., "El dos de mayo", *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 280;...

¹⁴⁹⁵ Por ejemplo, *El dos de mayo* de Montemar, Santana y Bravo, es renada en 1847.

¹⁴⁹⁶ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J., *Elogio fúnebre de las víctimas del Dos de Mayo de 1808*, Madrid, 1820;...

¹⁴⁹⁷ ARIZA, J., *El Dos de Mayo*, Madrid, 1845;...

¹⁴⁹⁸ Museo del Prado, Madrid.

¹⁴⁹⁹ Museo del Prado, Madrid.

¹⁵⁰⁰ Ese año fue expuesto en la Academia de Bellas Artes de Madrid.

¹⁵⁰¹ Pasó después al Museo del Prado, figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899. Actualmente en el Museo Municipal de Madrid, depósito del Museo del Prado.

¹⁵⁰² *La Ilustración Católica*, 1891, p. 61.

¹⁵⁰³ Museo Romántico, Madrid.

¹⁵⁰⁴ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

*principales acontecimientos de día dos de Mayo de 1808 en Madrid*¹⁵⁰⁵, muestra el momento más álgido de la batalla:

Daofz está con una rodilla en el suelo, herido en el muslo, según cuenta la historia, y defendiéndose aún. De Velarde nada sabemos; se nos figura que será otro oficial español, algo alejado de los primeros términos, que lucha con desesperación. El resto del cuadro compónelo hombres, mujeres, granaderos franceses y artilleros españoles, formando la más extraña confusión de tiros, sablazos, navajadas, culatazos y pedradas¹⁵⁰⁶.

El mismo Manuel Castellano prácticamente repite premio -obtuvo consideración de medalla de tercera clase¹⁵⁰⁷- y tema en la siguiente Nacional, la de 1864 con *Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808*, reproducido años más tarde en fotografía por la revista *Blanco y negro*¹⁵⁰⁸.

José Nin y Tudó auna el recuerdo de los dos héroes del parque de Monteón en *Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daofz y Velarde)*, inspirado en la obra de Gayosse *Independencia española*¹⁵⁰⁹, medalla de segunda clase en la Nacional de 1876¹⁵¹⁰ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹⁵¹¹ y *Blanco y Negro*¹⁵¹².

Joaquín Sorolla recibe medalla de segunda clase en la Nacional de 1884 con *Dos de Mayo*¹⁵¹³, adquirido ese mismo año por el Estado para el Museo de Arte Moderno¹⁵¹⁴ y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹⁵¹⁵ y *Blanco y Negro*¹⁵¹⁶.

Eugenio Álvarez Dumont de tercera clase en la de 1887 con *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo*¹⁵¹⁷, adquirido por el Estado¹⁵¹⁸ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁵¹⁹, *La Ilustración Ibérica* (en dos ocasiones)¹⁵²⁰, *La Ilustración*

¹⁵⁰⁵ Catálogo...1862, Madrid, 1862.

¹⁵⁰⁶ VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

¹⁵⁰⁷ R.O. de 13 de enero de 1865.

¹⁵⁰⁸ *Blanco y negro*, V, 209, 1895, s. pag.

¹⁵⁰⁹ Catálogo...1876, Madrid, 1876.

¹⁵¹⁰ Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

¹⁵¹¹ *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 828.

¹⁵¹² *Blanco y Negro*, V, 209, 1895, s. pag.

¹⁵¹³ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹⁵¹⁴ R.O. de 20 de junio de 1884 en 2.500 pts. Depositado en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú, donde sigue actualmente, por R.O. de 9 de marzo de 1886.

¹⁵¹⁵ *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 424-425.

¹⁵¹⁶ *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 257 (fotografía).

¹⁵¹⁷ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁵¹⁸ R.O. de 14 de noviembre de 1887, en 2.000 pts. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 18 de noviembre de 1887.

¹⁵¹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 5.

¹⁵²⁰ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 452; y X, 1892, p. 53.

*Artística*¹⁵²¹, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁵²², *Pluma y Lápiz*¹⁵²³ y *Blanco y Negro*¹⁵²⁴.

Manuel Pícolo lleva, sin ningún éxito, a la Nacional de 1890 *Por la patria*¹⁵²⁵, también inspirado en los sucesos del dos de mayo y en su carácter popular. Representa:

Un manolo del año 1808 en Madrid, erguido y sereno, y una maja, deshecha en llanto, y entre arrodillada y caída, comparecen ante un Consejo de Guerra de oficiales franceses. No hay duda; el ha sido capturado haciendo armas contra los soldados del emperador; ella -su hija tal vez, tal vez su amada- no ha querido abandonarlo y el sigue; entra con él en la estancia del fiero tribunal y comenta con sollozos la sentencia que el bravo patriota escucha impávido¹⁵²⁶.

Marinas cierra el ciclo de cuadros sobre el dos de mayo con un cuadro titulado precisamente así, *Dos de Mayo*, llevado a la Exposición de 1892¹⁵²⁷ y, a pesar de no recibir ningún premio, adquirido ese mismo año por el Estado.

Los fusilamientos del tres de mayo, tras su temprana plasmación por Goya, no volverán a figurar en un cuadro hasta 1866, en cuya Nacional José Marcelo Contreras obtiene consideración de medalla de segunda clase con *La madrugada del 3 de mayo de 1808*¹⁵²⁸.

En la de 1871 Vicente Palmaroli recibe medalla de primera clase con *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío*¹⁵²⁹, comprado ese mismo año, en 9.000 pts., por Amadeo de Saboya, quien lo regaló al Ayuntamiento de Madrid¹⁵³⁰, y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁵³¹, *La Ilustración Ibérica*¹⁵³² y *Blanco y Negro*¹⁵³³. Y José Nin y Tudó expuso *Independencia española*¹⁵³⁴, representa el velatorio de los cadáveres de Daoiz y Velarde.

¹⁵²¹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 225.

¹⁵²² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 601.

¹⁵²³ *Pluma y Lápiz*, 1893, p. 92.

¹⁵²⁴ *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 258 (fotografía).

¹⁵²⁵ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

¹⁵²⁶ ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 3 de junio de 1890.

¹⁵²⁷ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

¹⁵²⁸ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁵²⁹ Con 16 votos a favor, 2 contra y 2 abstenciones, R.O. de 28 de noviembre de 1871.

¹⁵³⁰ Actualmente en el Ayuntamiento de Madrid, depósito del Museo del Prado.

¹⁵³¹ *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 552-553.

¹⁵³² *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 275.

¹⁵³³ *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 259 (fotografía).

¹⁵³⁴ *Catálogo...* 1871.

Los Sitios de Zaragoza, prácticamente al mismo nivel que el dos de mayo madrileño, son también asunto habitual en la vida pública española del XIX. Lo mismo que ocurrió con éste, prensa¹⁵³⁵ y literatura¹⁵³⁶ se ocuparon profusamente de ellos hasta convertirlos en tema cotidiano para las clases cultivadas, y no tanto, del país.

En pintura su aparición es más tardía: el primer cuadro sobre la defensa de Zaragoza se remonta a la Exposición Nacional de 1858, en la que Juan José Martínez de Espinosa recibió una consideración de medalla de segunda clase con *El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen*¹⁵³⁷, adquirido al año siguiente por el Estado, con destino al Museo de la Trinidad, en 10.000 reales¹⁵³⁸. Con posterioridad a esta fecha los cuadros sobre el tema se suceden en las Nacionales con una cierta regularidad. Miguel Navarro expone en la de 1862 *La defensa de Zaragoza*¹⁵³⁹, una representación del célebre gesto de Agustina de Aragón:

Agustina de Aragón, primera figura del lienzo, da fuego a un cañón, abandonado por hallarse heridos cuantos le servían¹⁵⁴⁰.

Nicolás Ruiz de Valdivia obtiene mención de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 con *La Junta de Salvación nombrada el 24 de Junio de 1808 en Zaragoza, arengando a los defensores del reducto de la Puerta del Carmen*¹⁵⁴¹; Alejandro Ferrant y Fischermans cruz sencilla de María Victoria en la de 1871 con *Primer Sitio de Zaragoza*¹⁵⁴² -representa el momento en el que el brigadier Quadros, encargado la defensa de la Comandancia de Santa Engracia y que hallaría la muerte en esta acción, anima a sus diezmadas tropas en medio del desastre de un combate lleno de grandilocuencia y heroísmo-, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁵⁴³, *La Ilustración de Madrid*¹⁵⁴⁴, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁵⁴⁵ y *La Ilustración Católica*¹⁵⁴⁶;

¹⁵³⁵ NIEVA, R. de, "El cuatro de agosto de 1808 ¡Zaragoza! ¡Palafox!", *La Ilustración Artística*, 1889, pp. 418-419; ZAMORA Y CABALLERO, E., "Los soldados de la Independencia", *La Ilustración Artística*, 1895, p. 134 y 180; MELLADO, F. de P., "La defensa de Zaragoza", *El Museo de las Familias*, II, 1844, p. 26:...

¹⁵³⁶ VALVIDARES Y LONGO, R., *La Iberiada, poema épico a la gloriosa defensa de Zaragoza, bloqueada por los franceses*, Madrid, 1825; COBO, C., *La ilustre heroína de Zaragoza*, Madrid, 1829; PISADO, L., *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza*, Madrid, 1831-1832:...

¹⁵³⁷ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

¹⁵³⁸ R.O. de 10 de febrero 1859. Depositado en el Museo Provincial de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁵³⁹ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹⁵⁴⁰ VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

¹⁵⁴¹ R.O. de 15 de febrero de 1867. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

¹⁵⁴² R.O. de 28 de noviembre de 1871.

¹⁵⁴³ *La Ilustración Española y Americana*, 1872, p. 748.

¹⁵⁴⁴ *La Ilustración de Madrid*, 1872, p. 57.

¹⁵⁴⁵ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1886, p. 528.

¹⁵⁴⁶ *La Ilustración Católica*, 1889, p. 264.

también en la de 1871, Marcos Hiráldez Acosta otra cruz sencilla de Maria Victoria con *La heroína Agustina de Zaragoza*¹⁵⁴⁷, César Álvarez Dumont obtiene medalla de tercera clase en la de 1884 con *Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia*¹⁵⁴⁸, adquirido por el Estado¹⁵⁴⁹ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁵⁵⁰ y *La Hormiga de Oro*¹⁵⁵¹.

En la Nacional de 1887 se expusieron cinco cuadros sobre los sitios de Zaragoza, *Después del combate: Palafox pasando revista a los puntos de defensa* de Victoriano Balasanz y Sánchez¹⁵⁵², reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁵⁵³; *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)* de Federico Jiménez Nicanor¹⁵⁵⁴, adquirido por el Estado¹⁵⁵⁵ y reproducido en grabado por *La Ilustración de España*¹⁵⁵⁶, *La Hormiga de Oro*¹⁵⁵⁷, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁵⁵⁸, *La Ilustración Madrileña*¹⁵⁵⁹ y *La Ilustración Católica*¹⁵⁶⁰, había sido premiado anteriormente en la Exposición Aragonesa de 1885-86 con una primera medalla; *La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza* de César Álvarez Dumont, medalla de tercera clase¹⁵⁶¹, compra por el Estado¹⁵⁶² y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁵⁶³, *La Ilustración Ibérica*, en dos ocasiones¹⁵⁶⁴, *La Ilustración Artística*¹⁵⁶⁵ y *Pluma y Lápiz*¹⁵⁶⁶; *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Federico Jiménez

¹⁵⁴⁷ R.O. de 28 de noviembre de 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

¹⁵⁴⁸ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹⁵⁴⁹ En 1.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. 17 de diciembre de 1884. Actualmente en la Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, depósito del Museo del Prado.

¹⁵⁵⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 189.

¹⁵⁵¹ *La Hormiga de Oro*, 1894, p. 321.

¹⁵⁵² *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

¹⁵⁵³ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 689.

¹⁵⁵⁴ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

¹⁵⁵⁵ En 1.500 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

¹⁵⁵⁶ *La Ilustración de España*, 1886, p. 132.

¹⁵⁵⁷ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 601.

¹⁵⁵⁸ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532.

¹⁵⁵⁹ *La Ilustración Madrileña*, 1887, p. 52.

¹⁵⁶⁰ *La Ilustración Católica*, 1889, p. 157.

¹⁵⁶¹ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁵⁶² En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza por R.O. de 18 de noviembre de 1887. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, depósito del Museo del Prado.

¹⁵⁶³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 40.

¹⁵⁶⁴ *La Ilustración Ibérica*. V, 1887, p. 611; y *La Ilustración Ibérica* IX, 1891, pp. 792-793.

¹⁵⁶⁵ *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 168.

¹⁵⁶⁶ *Pluma y Lápiz*, 1893, p. 117.

Nicanor, basado en los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós¹⁵⁶⁷; y *Combate del 3 de Julio. ¡1808! Primer Sitio de Zaragoza* de Félix Pastor¹⁵⁶⁸.

Nicolás Mejía y Marqués recibe una medalla de segunda clase en la Nacional de 1890 con *Defensa de Zaragoza en 1809*¹⁵⁶⁹, adquirido por el Estado en 1898¹⁵⁷⁰. Representa el momento en que:

Paisanos y frailes de la inmortal Zaragoza se aprestan a la defensa detrás de una trinchera formada con colchones, muebles y toda clase de utensilios¹⁵⁷¹.

Domingo Muñoz cierra el ciclo con *Las últimas reservas de Zaragoza*, expuesto en la Nacional de 1895¹⁵⁷², la última de las aquí analizadas, y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*¹⁵⁷³.

Aunque no estrictamente dentro de la Guerra de la Independencia en un sentido cronológico, la destrucción de la armada española en Trafalgar puede ser vista como un prolegómeno de la guerra posterior, y así lo hará la ideología decimonónica, para la que además Trafalgar se convierte en símbolo, otro más, de ese morir con honor que tanto prolifera como rasgo característico de lo español.

Lo mismo que ocurre con otros episodios de la Guerra de la Independencia, la destrucción de la flota naval española en Trafalgar es asunto habitual en los libros de historia¹⁵⁷⁴ y revistas del siglo XIX¹⁵⁷⁵. En pintura su presencia es también bastante frecuente. Antonio Brugada expone en la Nacional de 1856 *El combate de Trafalgar*¹⁵⁷⁶, comprado por Isabel II en 1857 por 20.000 reales. El mismo Brugada pinta hacia 1858 *Combate del*

¹⁵⁶⁷ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Casino de Zaragoza.

¹⁵⁶⁸ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁵⁶⁹ Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

¹⁵⁷⁰ En 3.500 pts., R.O. de 7 de julio de 1898. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de diciembre de 1900.

¹⁵⁷¹ ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 9 de mayo de 1890.

¹⁵⁷² *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

¹⁵⁷³ *La Hormiga de Oro*, 1894, p. 209.

¹⁵⁷⁴ Entre otros, MARLIANI, M., *Combate de Trafalgar. Vindicación de la armada española contra las aseveraciones injuriosas vertidas por M. Thiers en su "Historia del consulado y el Imperio"*, Madrid, 1850.

¹⁵⁷⁵ FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La batalla de Trafalgar", *El Museo de las Familias*, VII, 1849, p. 267; ALCALÁ GALIANO, A., "Recuerdos de un anciano: Cádiz en los días del combate de Trafalgar", *La América. Crónica Hispano-americana*, 5, 1863, p. 5; VALCÁRCEL, F., "Combate naval de Trafalgar", *La Academia*, IV, 1878, p. 235; MENDOZA, C., "Trafalgar", *La Ilustración Ibérica*, III, 1885, pp. 628-682 (incluye varios grabados sobre la batalla y los héroes principales); MERCADER, L., "Lo combat de Trafalgar", *La Ilustració Catalana*, 1880-1881, p. 222;...

¹⁵⁷⁶ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

cabo de San Vicente, episodio considerado como un mero preámbulo de la batalla de Trafalgar, adquirido por el Estado, para el Museo Naval, en 1859.

Francisco Sans Cabot obtiene un gran éxito en la Nacional de 1862 con *Episodio de Trafalgar* -medalla de segunda clase¹⁵⁷⁷, compra por el Estado¹⁵⁷⁸, reproducción en grabado por *El Mundo Militar*¹⁵⁷⁹, *El Museo Universal*¹⁵⁸⁰, *La Ilustración de España*¹⁵⁸¹ y *La Ilustración Católica*¹⁵⁸² y envió a la Exposición Universal de París de 1867-. Representa¹⁵⁸³:

Desechos sobre los escollos de un mísero navío de la destrozada escuadra española, los restos de su tripulación, restos mutilados y gloriosos del naufragio, procuran su salvación en las peñas de la costa. Los más afortunados, en salvo ya, procuran ayudar a los que luchan todavía con las olas, arrojan cables a los más próximos, hacen señales a los más lejanos y los animan con el ademán; otros se esfuerzan en robar a las olas el exánime compañero; otros indiferentes a cuanto les rodea, descansan en la inacción y alzan al cielo miradas de angustia o de resignación suprema. En el centro un oficial, tal vez el comandante del buque, empuñando todavía la inútil y rota espada sostiene a un guardiamarina, un niño casi, próximo a desfallecer a la fatiga quizás, quizás a las heridas recibidas en la batalla. El noble rostro del primero mira ceñudo al horizonte, donde parece, no desafiar a la tempestad enviada por la providencia, sí al enemigo para provocarle de nuevo; al aliado infiel para retarle por cobarde (...) A los pies de este grupo yacen jarcias, poleas, trozos de mástiles y entre estos despojos el cadáver de un marinero¹⁵⁸⁴.

Emilio Millán expone en la Nacional de 1871 *Muerie de Churruca*¹⁵⁸⁵.

Justo Ruiz Luna obtiene una gran éxito -medalla de primera clase, compra por el Estado¹⁵⁸⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁵⁸⁷- en la Nacional de 1890 con *Combate Naval de Trafalgar*¹⁵⁸⁸. Éxito que se justifica en que el pintor logró plasmar en el cuadro la imagen simbólica de lo que la derrota de Trafalgar significaba en la conciencia colectiva de las clases dirigentes españolas:

¹⁵⁷⁷ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹⁵⁷⁸ En 26.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

¹⁵⁷⁹ *El Mundo Militar*, 1862, p. 388.

¹⁵⁸⁰ *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 4.

¹⁵⁸¹ *La Ilustración de España*, 1886, pp. 340-341.

¹⁵⁸² *La Ilustración Católica*, 1894, p. 7.

¹⁵⁸³ En su primera exposición en la Nacional de 1862 el cuadro se acompañaba de una cartela donde se explicaba la escena representada: "Cansado el comandante del navío *Neptuno* de la inacción en que se encontraba la batalla, y viendo en peligro al *Trinidad* y al *Bocentauro*, abandona de improviso la línea de combate, y se arroja en medio de cuatro navíos ingleses, con los que sostiene una sangrienta y desesperada lucha. Después de la refriega, en que encontró honrosa muerte la mayor parte de los que le montaban, víctima el *Neptuno* de la deshecha tempestad que sobrevino, se estrella contra las rocas del castillo de Santa Catalina, en el puerto de Santa María, donde el resto de la tripulación, que se libró de las balas halla salvación momentánea".

¹⁵⁸⁴ GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 10 de noviembre de 1862.

¹⁵⁸⁵ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁵⁸⁶ En 6.000 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Cádiz por R.O. de 12 de mayo de 1921. Actualmente en el Ayuntamiento de Cádiz, depósito del Museo del Prado.

¹⁵⁸⁷ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 33.

¹⁵⁸⁸ Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

El Trafalgar de Ruiz Luna no es, por tanto, la representación pictórica del combate naval de 21 de Octubre de 1805; es menos y más. Es menos, porque no ha podido ser, inútil es decirlo- trasunto del natural, ni siquiera reconstitución erudita y artística a la vez del suceso; es más, porque el cuadro no es el "desastre" glorioso de Trafalgar, sino el símbolo de aquel glorioso desastre. A la derecha y en el fondo, lejos, envueltos en nubes de humo, se vislumbran, más que se ven, poderosas naves de las tres naciones, destrozándose con el fuego de sus andanadas; en el centro, hasta el primer término, el escenario sublime de aquella tragedia: el mar; a la izquierda, lo más cerca, cual condensación soberana del poema, la popa desmantelada de un navío español (¿cuál? cualquiera, todos, ninguno; el del artista), con el aparejo deshecho, las bordas derruidas, maltrecha la cubierta, acribillado el casco; un tronco informe de bajel; un cuerpo de buque heroico, cuya vida se escapa por infinitas mordeduras de cañón.

En medio del velamen derribado, sobre el mutilado castillo de popa, en el entrepuente hecho pedazos, columbranse aquí y allá, envueltos en la insignia amarilla y roja, a guisa de sudario de la patria, los cadáveres de los defensores del navío. El navío no se ha rendido, ha muerto, pero mientras le quedó un soplo de vida combatió, y por ello, al ver cruzar a breve distancia una lancha inglesa, abajo, en la segunda batería, de entre el montón de muertos, se ha alzado uno, solamente moribundo, ha aplicado una mecha a un cañón y ha empleado el último disparo y el último aliento contra el enemigo... Y arriba, rompiendo bruscamente las líneas del cuadro, se alza, fatídico, cual cruz de aquel sepulcro flotante de madera, un mástil derrumbado sobre la borda, que dijérase que es la verdadera firma del pintor de "La marina del palo".

Aquel trozo de barco en ruínas, aquellos cadáveres amortajados con la bandera nacional, aquel cañonazo, estertor de la agonía de nuestro poder marítimo, aquello que en Trafalgar probablemente no pasaría, aquello es Trafalgar, y, sobre todo, el Trafalgar de España¹⁵⁸⁹.

Cierra el ciclo Eugenio Álvarez Dumont con *Muerte de Churruca en Trafalgar*, medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de 1892¹⁵⁹⁰ y adquirido por el Estado años más tarde, en 1889¹⁵⁹¹.

El sitio de Gerona por las tropas napoleónicas, a pesar de sus evidentes similitudes con los dos de Zaragoza, tuvo un eco mucho menor. Sólo cuatro cuadros hacen referencia a los sucesos de Gerona, y tres de ellos centrados además únicamente en la figura de Álvarez de Castro: *El defensor de Gerona, don Mariano Álvarez de Castro* de José María Fenollera, Nacional de 1878¹⁵⁹²; *El cadáver de Álvarez de Castro* de Tomás Muñoz Lucena, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887¹⁵⁹³, compra por el Estado¹⁵⁹⁴ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁵⁹⁵, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁵⁹⁶, *La Ilustración Ibérica*¹⁵⁹⁷ y *La Ilustración Artística*¹⁵⁹⁸, que representa al

¹⁵⁸⁹ ALFONSO, L., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, 18 de mayo de 1890.

¹⁵⁹⁰ Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892. Instituto Cabrera Pinto de San Cristóbal de la Laguna, Tenerife, depósito del Museo del Prado.

¹⁵⁹¹ En 6.000 pts., depositado en el Instituto Cabrera Pinto de San Cristóbal de la Laguna, donde sigue actualmente, por R.O. de 22 de diciembre de 1910.

¹⁵⁹² *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

¹⁵⁹³ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁵⁹⁴ En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo Arte Catalán de Barcelona por R.O. de 27 de agosto de 1889. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 15 de diciembre de 1986.

¹⁵⁹⁵ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 25.

¹⁵⁹⁶ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 696.

¹⁵⁹⁷ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 436.

el heroico defensor de Gerona, que ya vencido y preso en el castillo de Figueras, apareció una mañana estrangulado. Su cuerpo, abandonado en el campo, es contemplado por el pueblo. Un monje le administra los últimos auxilios de la religión. El cielo presenta las grises masas de nubes rizadas por un viento que trae tempestad¹⁵⁹⁹;

Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras de Vicente Nicolau Cutanda, mención en esta misma Nacional de 1887¹⁶⁰⁰ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹⁶⁰¹ y *La Ilustració Catalana*¹⁶⁰²; y **El gran día de Gerona** de César Álvarez Dumont, basado en *Dietario del sitio de Gerona en 1809. Manuscrito inédito de D. Juan Pérez, vocal de la junta gubernativa*¹⁶⁰³, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1890¹⁶⁰⁴, adquirido por el Estado¹⁶⁰⁵ y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹⁶⁰⁶ y *Pluma y Lápiz*¹⁶⁰⁷. Éste el único en representar un episodio de defensa de la ciudad en sentido estricto:

Los franceses han abierto brecha y dan el asalto, trepando como fieras por entre los escombros de un murallón deruido; la gente de Gerona resiste como quien es, con el tranquilo valor de la serenidad.

La pelea, casi envuelta en humo es horrible; más sin detalle que repugne. Hay un grupo que sintetiza bien el carácter de aquella horrible lucha con sólo dos figuras: la de un catalán que intenta pegar un culatazo a un granadero francés, y la de éste que procura parar el golpe: es decir no combaten un ejército contra otro ejército, sino un pueblo contra un conquistador. La bandera negra que flota a lo lejos y la serena actitud de D. Mariano Álvarez de Castro expresan que todo el mundo está dispuesto a morir. (...) la figura de Álvarez de Castro, claramente concebida, puesta con gran tino y además muy diferente de Palafox, no permite vacilación. Indudablemente se trata de Gerona; y tan revuelto es el combate que apenas hay figuras en actitud tranquila. No se ven sino vivos que atacan y se defienden a la desesperada y muertos caídos en posturas descompuestas¹⁶⁰⁸.

Otros hechos acaecidos durante el conflicto tendrán una aparición mucho más episódica. Las Cortes de Cádiz, que tan importante lugar podían haber tenido en la imaginación colectiva como símbolo y fundamento de una tradición representativa y democrática, y así fue entendido por muchos de los liberales españoles¹⁶⁰⁹, figurarán en la pintura de historia en sólo dos

¹⁵⁹⁸ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 229.

¹⁵⁹⁹ SILES, J. de, "Vida madrileña. La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 16 de abril de 1887.

¹⁶⁰⁰ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁶⁰¹ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 388.

¹⁶⁰² *La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 133.

¹⁶⁰³ *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

¹⁶⁰⁴ Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

¹⁶⁰⁵ En 2.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

¹⁶⁰⁶ *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 457.

¹⁶⁰⁷ *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 76-77.

¹⁶⁰⁸ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 6 de mayo de 1890.

¹⁶⁰⁹ Sobre el carácter simbólico de las Cortes de Cádiz en el imaginario liberal español, véase, a modo de ejemplo, lo escrito en el periódico *El Contemporáneo* con motivo de la exposición en la Nacional de 1862 de *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* de José Casado del Alisal: "La instalación y juramento de las Cortes de Cádiz, es una de las páginas más brillantes de nuestra historia moderna, puede

ocasiones -ausencia con importantes implicaciones en la concepción del ser nacional, que serán analizadas en su momento-: *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* de José Casado del Alisal¹⁶¹⁰, encargo del Congreso, que fue expuesto fuera de concurso en la Nacional de 1862 y reproducido en grabado por *El Museo Universal*¹⁶¹¹ y *La Ilustración de España*¹⁶¹²; y *Libertad e Independencia. Cádiz 1812* de Francisco Sans Cabot, medalla de segunda clase en la Nacional de 1860¹⁶¹³, envió a la Exposición Universal de Londres de 1862, reproducción en grabado por *El Museo Universal*¹⁶¹⁴ y *La Ilustración de España*¹⁶¹⁵ y compra por la Corona¹⁶¹⁶.

Aunque no directamente referido a las Cortes de Cádiz, pero si relacionado con ellas, se podría incluir aquí también *La Junta de Cádiz en febrero de 1810* de Ramón Rodríguez, primera medalla en la Exposición de París de 1867, expuesto posteriormente en la Nacional de 1871¹⁶¹⁷, a pesar de no recibir ningún premio, fue adquirido por el Ayuntamiento de Cádiz para su salón de sesiones. El éxito se completó con su reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁶¹⁸ y *Pluma y Lápiz*¹⁶¹⁹.

La batalla de Bailén, una de las escasas victorias militares en combate regular de los españoles sobre las tropas napoleónicas, era, en principio, un asunto que debería haber atraído la atención de la pintura de historia, ya que, tal como podemos leer en *La Época*:

En cuanto a la importancia del asunto, al interés que ha de despertar en el público, y a la correspondencia de simpatía que debe establecerse entre el observador y la época, pocos serán los que los aventajen.

Suceso de ayer que hemos oído contar a nuestros padres, suceso de cuyos actores aun sobreviven algunos, hecho transcendental de la historia contemporánea, no de la nuestra sola, sino de la europea, puesto que inicia la decadencia del poder imperial con la del prestigio de Napoleón y sus armas, acontecimiento que tanto lisonjea la gloria española, uno de los que con más justicia puede envanecerse la patria, que tanto enorgullece la común altivez nacional, y satisface y halaga aun a los espíritus más fríos y escépticos; reúne cuantas condiciones son precisas para ser desde luego

decirse que es el punto de donde arranca el movimiento innovador, cuyo impulso se siente aun, y nos empuja rápidamente por las sendas del progreso y los adelantos; políticamente considerado, tiene tal importancia, que a la ciudad en que se realizó la ha valido los sobrenombres gloriosos de cuna de la libertad y oriente del sol de la independencia" ("La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 25 de octubre de 1862).

¹⁶¹⁰ Actualmente en el Palacio del Congreso de Madrid.

¹⁶¹¹ *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 413.

¹⁶¹² *La Ilustración de España*, 1886, p. 333.

¹⁶¹³ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹⁶¹⁴ *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 53.

¹⁶¹⁵ *La Ilustración de España*, 1887, pp. 52-53.

¹⁶¹⁶ Isabel II en 60.000 reales.

¹⁶¹⁷ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁶¹⁸ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1871, p. 580.

¹⁶¹⁹ *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 52-53.

comprendido y aceptado por el público, para encender su amor de gloria, para herir las fibras íntimas del alma¹⁶²⁰.

No ocurrirá así, sin embargo, posiblemente, tanto debido a que ya el primer cuadro sobre el tema, *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal se convirtió en la imagen real del hecho histórico, como, sobre todo, a que al hecho en sí le faltaba esa aureola de levantamiento popular, de guerra nacional, que la ideología nacional española buscaba en la Guerra de la Independencia; había sido una batalla demasiado “fría”, el enfrentamiento de dos ejércitos profesionales, no el levantamiento pasional de un pueblo.

Sólo en dos ocasiones es elegida esta batalla como tema por los pintores de historia, las dos en la Nacional de 1864¹⁶²¹. José Casado del Alisal obtuvo medalla de primera clase con el ya citado *La rendición de Bailén*¹⁶²², adquirido por Isabel II ese mismo año con destino al Palacio Real de Madrid¹⁶²³, que se convertirá, casi de inmediato, en la imagen verdadera del hecho histórico, como confirma el hecho de que todavía a finales de siglo siga siendo reproducido en grabados por la prensa de la época, en 1893 por *La Gran Vía*¹⁶²⁴, en 1894 por *Blanco y Negro*¹⁶²⁵ y en 1895 por *La Ilustración Artística*¹⁶²⁶.

Menor éxito tuvo el cuadro de Ricardo Balaca, *Episodio de la batalla de Bailén*, aunque también premiado -mención especial¹⁶²⁷, dentro del grupo de pintura de género- y adquirido por el Estado¹⁶²⁸.

La llamada al levantamiento contra el invasor del alcalde de Móstoles, a pesar de su carácter anecdótico y casi localista, figurará por dos ocasiones en las Exposiciones Nacionales de pintura. La primera en la de 1881, *El alcalde de Móstoles* de Antonio Pérez Rubio, que se basa en la *Historia de España* de Toreno¹⁶²⁹, reproducido en grabado por *La Ilustración*

¹⁶²⁰ GARCÍA, J., “La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente”, *La Época*, 30 de diciembre de 1864.

¹⁶²¹ Ya ante, en 1824, el Ayuntamiento de Madrid había encargado a José Aparicio un cuadro sobre esta batalla, cuadro que no llegó a pintarse por oposición del monarca.

¹⁶²² R.O. de 13 de enero de 1865.

¹⁶²³ Pasó al Museo del Prado en 1921 por donación de Alfonso XII. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁶²⁴ *La Gran Vía*, 1893, p. 52.

¹⁶²⁵ *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 449 (fotografía).

¹⁶²⁶ *La Ilustración Artística*, 1895, p. 531.

¹⁶²⁷ R.O. de 13 de enero de 1865.

¹⁶²⁸ En 5.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ministerio de Justicia por R.O. de 26 de octubre de 1866.

¹⁶²⁹ *Catálogo...1881*. Madrid, 1881.

*Española y Americana*¹⁶³⁰; y la segunda en la de 1895, *Declaración de guerra a Napoleón, o el alcalde de Móstoles* de Cosme Algarra¹⁶³¹.

La batalla de San Marcial es llevada al lienzo en una sola ocasión, en fechas muy tempranas y con un tratamiento que recuerda más al de los antiguos cuadros de batallas que a un cuadro histórico en sentido estricto; se trata de *La batalla de San Marcial*¹⁶³², pintado por José Aparicio e Inglada hacia 1814 y comprado por la Corona.

También una sola vez son motivo de un cuadro de historia: las andanzas del marqués de la Romana quien, enrolado en el ejército napoleónico, al recibir noticias del levantamiento contra los franceses, consigue repatriar en barcos ingleses parte de sus hombres desde las playas de Dinamarca para unirse a los que luchan en la península contra Napoleón. Llevadas al lienzo por Manuel Castellano en *El juramento del Marqués de la Romana*¹⁶³³ -fue su cuadro de último año de pensionado en Roma y uno de los pocos de éstos no expuesto en ninguna nacional-, representa la promesa que éste y su ejército "hacen antes sus banderas de abandonar las playas del Norte y volar al socorro de la patria en 1808"; el episodio del tambor del Brusch, *Episodio del Brusch (6 de junio de 1808)*, expuesto por Antonio de Ferrer en la Nacional de 1881¹⁶³⁴ y reproducido en grabado por *La Ilustración*¹⁶³⁵; el levantamiento de Oviedo, *El campo de San Francisco, primer grito de independencia en Oviedo* de José Uría y Uría, Nacional de 1887¹⁶³⁶, adquirido por el Estado¹⁶³⁷; y la entrevista de Bayona, *La entrevista de Bayona* de Adolfo de Villapadierna, inspirado en *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* de Toreno, expuesto en la Nacional de 1890.

Otras veces la guerra es tomada de forma global como motivo pictórico, sin hacer referencia a ningún hecho concreto. Es el caso de *Episodio de la Guerra de Independencia* de Eduardo Zamacois, consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1867¹⁶³⁸, que representa:

unos tirando a un pozo el cadáver de un francés¹⁶³⁹;

¹⁶³⁰ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, p. 284.

¹⁶³¹ *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

¹⁶³² Propiedad del Museo del Prado, fue depositado en 1886 en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.

¹⁶³³ Actualmente en el Museo del Ejército, depósito del Museo del Prado.

¹⁶³⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁶³⁵ *La Ilustración*, III, 1882-1883, p. 300.

¹⁶³⁶ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁶³⁷ Depositado en la Diputación de Oviedo, donde sigue actualmente, por R.O. de 31 de julio de 1907.

¹⁶³⁸ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁶³⁹ DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

de *Huyendo de los invasores*, con el que Antonio Pérez Rubio obtuvo la Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878¹⁶⁴⁰; de *¡Salvemos el cadáver!*, expuesto por Eugenio Álvarez Dumont en la Nacional de 1884¹⁶⁴¹; de *Episodio de la Guerra de Independencia de 1808* de Ramón García Espínola, Nacional de 1890¹⁶⁴²; de *Episodio de la Guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Exposición de 1892¹⁶⁴³, compra por el Estado¹⁶⁴⁴ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁶⁴⁵ y *Blanco y Negro*¹⁶⁴⁶; o de *Un episodio de la Guerra de Independencia* de Enrique Gregorio Rocasolano, Nacional de 1895¹⁶⁴⁷.

3.7.2. LA RENUDACIÓN DE UNA POLÍTICA IMPERIALISTA.

La reanudación de una cierta tradición imperial, campañas militares de África y el Pacífico principalmente, será otro de los temas favoritos de la pintura de historia de tema decimonónico (ver cuadro nº 17), de forma que iconográficamente el siglo XIX parece verse reducido a una guerra por la independencia nacional y otras dos de recuperación del orgullo nacional tras la gloria perdida. Reflejo, sin duda, de una cierta idea de renacimiento de la nación española, claramente perceptible en torno a mediados de siglo, que hará que las campañas militares en África y el Pacífico aparezcan a los contemporáneos cargadas de un alto sentido simbólico, que va más allá de la mera expansión exterior: son la imagen del renacer de la nación:

Motivos para una declaración de guerra [se refiere a la de África] los había habido, no sólo en distintas ocasiones, sino aun en otros reinados. Y sin embargo, ninguno hasta ahora lo había realizado. Y es que desde los tiempos de Carlos III, nunca se había sentido España tan fuerte como al presente¹⁶⁴⁸.

La Guerra de África es vista como una auténtica resurrección del espíritu nacional, la prueba de que España volvía a ocupar el lugar que le correspondía en el concierto de las naciones:

Se ha necesitado que un sacudimiento tan eficaz y vigoroso como la guerra de África viniese a herir la cuerda del patriotismo, despertando y exaltando nuestro antiguo espíritu de hazañas, para que empezásemos a comprender los elementos de vida y fuerza que residen en la varonil gente española,

¹⁶⁴⁰ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹⁶⁴¹ *Catálogo...* 1884.

¹⁶⁴² *Catálogo...* 1890.

¹⁶⁴³ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

¹⁶⁴⁴ En 1899, por 6.000 pts., con destino al Museo Nacional. Depositado en el Museo de Arte de Canarias.

¹⁶⁴⁵ *La Ilustración Artística*, 1893, p. 177.

¹⁶⁴⁶ *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 413 (fotografía).

¹⁶⁴⁷ *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

¹⁶⁴⁸ ANGELON, M., Isabel II. *Historia de la reina de España*, Madrid, 1860, p. 512.

y nos persuadiésemos de que, gracias a Dios, estamos aún muy lejos de ser la última palabra del Credo. España vuelve a renacer como el Fénix¹⁶⁴⁹.

Reivindicaciones imperiales al margen, tenía además a su favor el aparecer en el imaginario español como la continuación natural de una guerra, ininterrumpida desde los tiempos medievales, entre dos mundos y dos civilizaciones, una guerra de raza y religión que mostraba el destino manifiesto de la nación española desde sus orígenes; nada más caro a todo nacionalismo que estas transposiciones que mostrarían la fidelidad de las naciones a sí mismas a lo largo del tiempo y de la historia. Esta interpretación de la guerra de África, y es sólo un ejemplo entre otros muchos, aparece muy bien reflejada en la portada de *El Mundo Pintoresco* del 23 de octubre de 1859, en la que aparece, a toda plana, un grabado de Prim enarbolando una bandera en la que se lee en grandes letras: “¡Santiago y cierra España!/Siete siglos de horrores nos contemplan/ ¡Al África! Nietos de Isabel la Católica./ acabad con los nietos de Boabdil”¹⁶⁵⁰.

Que esta idea de continuación histórica no es sólo fruto de la efervescencia nacionalista del momento lo muestra que todavía en 1884 Fernanflor considere que los cuadros de Fortuny sobre la guerra de África carecían de interés al no ser capaces de reflejar esta continuidad histórica:

¿Qué vendía Fortuny en sus cuadros? Luz africana, recogida por él cuando acompañó a las tropas españolas; fotografías de sitios y personas enriquecidas con colores vivísimos; reducciones maravillosas del natural. Nuestros soldados veían en los moros enemigos de raza y enemigos personales; Fortuny no veía esto¹⁶⁵¹.

Dentro de esta especie de reivindicación imperial, rezagada y a trasmano, las campañas de Prim en el norte de África, que como, se verá en su momento, se vieron rodeadas de una verdadera efervescencia nacionalista, van a ser las favoritas de los pintores de historia. Ya justo en el inicio de la guerra, Castelar pedirá a los artistas que se apresten a celebrar con sus pinceles la gloria de la patria:

Ahora ya no se debe preguntar si la guerra es oportuna o conveniente, ahora el soldado debe batirse, el artista apereibir su buril y su pincel para grabar en el espacio las glorias de la patria¹⁶⁵².

En la Nacional de 1860 se presentaron cinco cuadros sobre la Guerra de África, *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, basado en “Artículos de la

¹⁶⁴⁹ CANETE, M., “Doña María de Molina: Cuadro del Sr. Gisbert”, *La América. Crónica Hispano Americana*, 22, 1863, p. 12.

¹⁶⁵⁰ *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 337

¹⁶⁵¹ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), “Exposición de Bellas Artes”, art. cit., p. 6.

¹⁶⁵² Citado por Carlos Reyero (REYERO, C., “Castelar y la pintura de historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLXXXIII, 1986, p. 98).

guerra de Africa”¹⁶⁵³; *Episodio de la Guerra de África* de Rafael Benjumea¹⁶⁵⁴, cuadro tremebundo, representa:

el cadáver de un oficial que yace en tierra, despojado en parte de sus ropas y que es acometido por aves de rapiña, de las cuales le defiende su fiel perro que le custodia¹⁶⁵⁵;

El asistente de un oficial muerto en la guerra de África, entregando el equipaje de aquél a su madre y a su hermana de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase¹⁶⁵⁶ y compra por el Estado¹⁶⁵⁷; *Episodio de la Guerra de África* de Marcelino Unceta y López¹⁶⁵⁸; y *Una barca conduciendo heridos de la guerra de África*, de Ramón Rodríguez, consideración de primera medalla¹⁶⁵⁹ y compra por el Estado¹⁶⁶⁰. De los que, en opinión de Pi y Margall, ninguno representaba el auténtico espíritu de lo que había significado la contienda:

Ha habido ya entre los expositores artistas que han bajado a reproducir el sentimiento de nuestra nacionalidad en una de sus últimas manifestaciones; pero sólo incidentalmente y sin hacer brotar del fondo de sus cuadros, ni la idea que lo ha excitado, ni la objetivación misma del sentimiento. Nos referimos a la guerra de África, de que ha sido el Sr. Esquivel uno de sus intérpretes. La idea generalizadora de aquella guerra, el espíritu que ha conducido a nuestros soldados de victoria en victoria, no está reflejada en ninguna pintura¹⁶⁶¹.

Cinco se expusieron en la de 1864: *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca¹⁶⁶²; *Carga de los húsares en la batalla del 1º de enero de 1860* del mismo Ricardo Balaca¹⁶⁶³; *Parte de la Escuadra nacional a la altura de Salé* de Juan Font¹⁶⁶⁴; *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibirse la noticia de la toma de Tetuán* de Joaquín Sigüenza¹⁶⁶⁵, adquirido por la Corona; y *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán*, también de Joaquín Sigüenza¹⁶⁶⁶ y también adquirido por la Corona.

¹⁶⁵³ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹⁶⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵⁵ “Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 22 de octubre de 1860.

¹⁶⁵⁶ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹⁶⁵⁷ En 15.000 reales, R. O. de 29 de diciembre de 1860. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O. de 10 de abril de 1866. Actualmente desaparecido.

¹⁶⁵⁸ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹⁶⁵⁹ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹⁶⁶⁰ En 5.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886.

¹⁶⁶¹ PI Y MARGALL, F., “Exposición de Bellas Artes”, *La América. Crónica Hispano-Americana*, 19, 1860, p. 4.

¹⁶⁶² *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹⁶⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶⁶ *Ibidem*.

A éstos habría que añadir *La batalla de Tetuán* de Sans y Cabot, no llevado a ninguna Nacional, pero que fue expuesto al público en los locales del Ministerio de Fomento el verano de 1864¹⁶⁶⁷ y adquirido por el Ministerio de la Guerra¹⁶⁶⁸.

En la de 1866 Joaquín Sigüenza vuelve a probar suerte con *Entrada del ejército de África en Madrid el 11 de mayo de 1860*¹⁶⁶⁹, adquirido por la Corona¹⁶⁷⁰.

En la de 1871 el tema vuelve a estar nuevamente de moda, *Batalla de Wad-Ras* de Ángel María Cortellini y Sánchez¹⁶⁷¹; *Batalla de Tetuán*, un boceto de Alejandro Ferrant y Firschemans¹⁶⁷²; y *Batalla de Tetuán, 4 de febrero de 1860*, otra más, de Vicente Palmaroli¹⁶⁷³, éste adquirido por el Estado¹⁶⁷⁴.

Con la Restauración el tema de las campañas de África sufre un claro declive: un solo cuadro en la Nacional de 1878, *La paz (después de la batalla de Wad-Ras)* de Enrique Moreno Rubí¹⁶⁷⁵. Dos en la de 1884, *Relicario de la Guerra de África* de Lorenzo Fuentes¹⁶⁷⁶; y *Preliminares de la batalla del 23 de enero de 1860* de Marcelino de Unceta y López¹⁶⁷⁷. Y otros dos en la de 1887, que cierran el ciclo de cuadros sobre la guerra de África, *África: 1860* de Enrique Estevan¹⁶⁷⁸, que representa un episodio de la batalla de Tetuán; y *El cabo Mur en el combate de los Castillejos* de Vicente Silvestre¹⁶⁷⁹, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁶⁸⁰.

A los anteriores habría que añadir *La batalla de Wad-Ras (Episodio de la guerra de África)* de Fortuny, aunque no presente en ninguna Nacional, adquirido por el Estado en 1878¹⁶⁸¹.

¹⁶⁶⁷ A partir del 29 de julio. Sobre esta exposición pública del cuadro de Sans véase REYERO, C., "Los seguidores de Thomas Couture en España: Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 1210.

¹⁶⁶⁸ Actualmente en el Cuartel General del Ejército, Madrid.

¹⁶⁶⁹ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹⁶⁷⁰ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

¹⁶⁷¹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁶⁷² *Ibidem*.

¹⁶⁷³ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁶⁷⁴ Actualmente en el Museo del Ejército, Madrid.

¹⁶⁷⁵ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

¹⁶⁷⁶ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹⁶⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁷⁸ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁶⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁰ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.

¹⁶⁸¹ R.O. de 29 de junio de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

Las campañas de Méjico y el Pacífico, llevadas a cabo, lo mismo que las de Prim en África, durante el segundo periodo moderado, tienen una presencia en la pintura de historia mucho menor que aquéllas. La primera sólo llegará a figurar en las Exposiciones Nacionales en una ocasión, *Episodio de la Guerra de México (salida de la escuadra española de La Habana)* de Juan Font, Nacional de 1864¹⁶⁸². La segunda gozará de una mayor atención de los pintores¹⁶⁸³, *Bombardeo del Callao, el 2 de mayo de 1866* de Emilio Casals, Nacional de 1867¹⁶⁸⁴; *Combate del Callao por la escuadra española en 2 de mayo de 1866* de Leonardo Santiago, Nacional de 1867¹⁶⁸⁵; *Campaña del Pacífico. "Blanca" y "Numancia" en Chiloe* de Isidro Posadillo, Nacional de 1881¹⁶⁸⁶; *La "Navas de Tolosa" corriendo el huracán del 26 de octubre de 1882, en su viaje de misión amistosa a los puertos del Pacífico* de Angel María Cortellini y Sánchez, Nacional de 1887¹⁶⁸⁷; y, en esta misma Nacional de 1887 y del mismo Cortellini, *Combate de Abtao, en la guerra de España en el Pacífico*¹⁶⁸⁸.

Aunque con muchas matizaciones, también se podrían incluir en este grupo de cuadros que reivindican una imagen de potencia colonial algunos cuadros sobre la presencia española en Cuba, aunque en la mayoría de ellos parece más perceptible una cierta idea de crítica social que de exaltación colonial en sentido estricto. Es el caso de los dos cuadros expuestos por Alfonso Calderón y Roca en la Nacional de 1876: *Los voluntarios del segundo batallón de Barcelona, dando sepultura a sus compañeros coléricos en las inmediaciones de un campamento en Cuba*¹⁶⁸⁹ y *Familia insurrecta conducida ante el coronel López Cámara, en la isla de Cuba*¹⁶⁹⁰.

Carácter mucho más anecdótico, aunque con el mismo trasfondo de expansión colonial y tradición imperial, tiene el único cuadro sobre la presencia española en Filipinas, *Asalto y toma de Balaguinui en las Filipinas*, llevado por Antonio Brugada a la Exposición de la Academia de 1850 y adquirido ese mismo año por el Estado en 6.000 reales. Representa la

¹⁶⁸² *Catálogo...*1864, Madrid, 1864.

¹⁶⁸³ También de la prensa y la opinión pública. Algunos artículos sobre la campaña del Pacífico: FULGOSIO, F., "Últimas relaciones de España con la república de Chile" *Revista de España*, tomo XXIII, 1871; PALACIO, M. de, "De la guerra de España con los republicanos del Pacífico", *Revista de España*, tomo XIII, 1870;...

¹⁶⁸⁴ *Catálogo...*1866, Madrid, 1867.

¹⁶⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁶ *Catálogo...*1881, Madrid, 1881.

¹⁶⁸⁷ *Catálogo...*1887, Madrid, 1887.

¹⁶⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁹ *Catálogo...*1876, Madrid, 1876.

¹⁶⁹⁰ *Ibidem*.

expedición llevada a cabo por un destacamento español en 1848 contra la isla de Balaguin, nido de piratas de los mares de Filipinas.

3.7.3. LAS GUERRAS CIVILES.

La presencia de los conflictos civiles decimonónicos en la pintura de historia es constante. Aunque cabría esperar la minimización de estos enfrentamientos en aras de un interés nacional común, lo cierto es que no ocurre así, y la iconografía histórica se deleita en un pasado conflictivo, violento, que contribuye a la construcción de una imagen belicosa de la nación. Una nación cainita incapaz de resolver sus conflictos sin apelar al uso de las armas, la imagen de las dos Españas que tantas resonancias posteriores va a tener.

La preeminencia de esta imagen fratricida va a corresponder a las Guerras Carlistas, cuya presencia en las Exposiciones Nacionales es relativamente frecuente, muy por encima de cualquier otro conflicto civil. Llamar la atención sobre la casi nula presencia de elementos ideológicos en esta representación de las Guerras Carlistas -para la pintura de historia las campañas carlistas quedan reducidas al aspecto militar más estricto-, así como sobre su tardía aparición, pues hay que esperar hasta la Restauración, cuando el conflicto se puede considerar ya como resuelto para encontrarnos con los primeros cuadros sobre el tema¹⁶⁹¹.

En la Nacional de 1876 se expusieron tres cuadros sobre las Guerras Carlistas: *Episodio de la Guerra Civil* de Augusto Comby¹⁶⁹²; *Paso de la artillería por el barranco de Monlló (Expedición a Cantavieja)* de Juan Peyró Urrea, medalla de tercera clase¹⁶⁹³ y compra para el Museo Nacional¹⁶⁹⁴, más un paisaje que un cuadro de historia; y *Episodio de la guerra civil* de Fernando Rouzé¹⁶⁹⁵. En la de 1878 hace su aparición, por partida doble, uno de los episodios bélicos de las Guerras Carlistas más representados en la pintura de historia, la batalla de Treviño¹⁶⁹⁶; *Jornada de Treviño* de Pablo López¹⁶⁹⁷; y *El coronel*

¹⁶⁹¹ Existe el precedente, dentro del *corpus* aquí analizado, de *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* -representa una batalla que tuvo lugar en las cercanías de Madrid al presentarse los carlistas en el momento en que la reina gobernadora asistía a una revista militar con su hija-, pintado por Fortuny hacia 1868, pero que no será adquirido por el Estado hasta 1894 (R.O. de 22 de septiembre de 1894). Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁶⁹² *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹⁶⁹³ Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876.

¹⁶⁹⁴ En 1.500 pts., R.O. de 9 de agosto de 1876. Depositado en el Museo Provincial de San Sebastián.

¹⁶⁹⁵ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹⁶⁹⁶ Había tenido lugar el 7 de julio de 1875, siendo lo más destacable la carga del general Contreras al frente de 98 lanceros del Regimiento del Rey.

¹⁶⁹⁷ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

Contreras en Treviño de Francisco Oller¹⁶⁹⁸, reproducido en grabado por *Pluma y Lápiz*¹⁶⁹⁹. Otro dos en la de 1881: *Aduanero carlista registrando una diligencia* de Joaquín Araujo Ruano, cuadro más de costumbres que de historia, que obtuvo una medalla de tercera clase¹⁷⁰⁰, además de su adquisición por el Estado¹⁷⁰¹; y *Batalla de Treviño, librada el 7 de Julio de 1875* de Ricardo Balaca¹⁷⁰², éste un encargo del marqués de Miravalles. Dos en la de 1884, *La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874)* de Joaquín Agrasot y Juan¹⁷⁰³ -adquirido ese mismo año por el Senado en 7.000 pts.¹⁷⁰⁴ y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹⁷⁰⁵-, que representa el traslado del cadáver desde el campo de batalla:

Un oficial de húsares sostiene delante de su caballo el cadáver del general. Un oficial de infantería marcha a la derecha, sujetando una pierna del cadáver, y al otro lado, un criado, la otra. Siguen a derecha y a izquierda un sargento y un soldado de cazadores. Un corneta herido mira con angustia la marcha del fúnebre cortejo. En el fondo los accidentes de la batalla¹⁷⁰⁶;

y *Por la patria* de Benlliure y Gil -medalla de segunda clase¹⁷⁰⁷, compra para el Museo Nacional¹⁷⁰⁸ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁷⁰⁹-, que representa, en una escena casi de pintura de género pero plena de dramatismo historicista, a un militar llevando el escapulario de un compañero muerto a sus padres:

Un sargento de infantería de línea presenta a los ancianos padres el último recuerdo del hijo querido, muerto en combate: un escapulario ensangrentado. La triste escena está presentada en la cocina de un pueblo, no faltando en todo el cuadro pormenor alguno que concorra a la verdad. En el fondo el hogar; a la derecha el sargento, de militares facciones; sigue hacia el fondo la madre, y luego una niña, retratado el temblor en el semblante. A la izquierda el padre, sentado en una silla y apoyada la cabeza sobre la mano derecha. La capa se le desliza hasta el suelo¹⁷¹⁰.

Las dos últimas Exposiciones de las aquí analizadas, la de 1892 y la de 1895, supusieron una auténtica explosión de cuadros sobre las guerras carlistas, convertidas ya en un elemento casi pintoresco de la historia de la nación. Cuatro en la primera: *El segundo batallón de*

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹⁹ *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 196-197.

¹⁷⁰⁰ Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹⁷⁰¹ En 2.000 pts., R.O. de 7 de julio de 1882. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca por R.O. de 23 de septiembre de 1896.

¹⁷⁰² *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁷⁰³ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹⁷⁰⁴ Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.

¹⁷⁰⁵ *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 456-457.

¹⁷⁰⁶ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

¹⁷⁰⁷ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹⁷⁰⁸ En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Valencia, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de noviembre de 1935.

¹⁷⁰⁹ *La Ilustración Artística*, 1885, p. 216.

¹⁷¹⁰ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

infantería de marina en el ataque del 27 de marzo de 1874 de Eduardo Banda, premiado con una mención¹⁷¹¹; *Marcha de Baztán* de José Cusachs¹⁷¹², reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹⁷¹³ y *La Ilustración Española y Americana*¹⁷¹⁴; *Sitio de Seo de Urgel* del mismo José Cusachs¹⁷¹⁵, también reproducido en grabado, aunque en este caso sólo por *La Ilustración Ibérica*¹⁷¹⁶; y *Episodio de la guerra civil* de Víctor Morell¹⁷¹⁷. Y tres en la segunda: *Batalla de Treviño (Carga del regimiento de lanceros)* de Eduardo Banda, mención ordinaria¹⁷¹⁸; *Por el llano de Vitoria (recuerdos de la guerra civil)* de Manuel González Simancas, también mención ordinaria¹⁷¹⁹; y *El capitán Temprado en Castellfullit* de Víctor Morell, misma distinción¹⁷²⁰.

Fuera de las Guerras Carlistas, serán los enfrentamientos entre liberales y absolutistas durante el reinado fernandino los favoritos de los pintores de historia, hasta el punto de convertir esta época histórica en una de las de más frecuente aparición en la pintura de historia de tema decimonónico. Comienza la serie, todavía en pleno periodo fernandino. Aparicio e Inglada con *Desembarco de Fernando VII en el puerto de Santa María*¹⁷²¹, un cuadro claramente propagandístico, de celebración del fin del trienio liberal -encargado por el Ayuntamiento de Madrid, muestra el júbilo con que es recibido en la ciudad andaluza Fernando VII tras su liberación por el duque de Angulema de manos de los liberales, que le mantenían contra su voluntad en Cádiz-, que en su época gozó de gran fama¹⁷²². Ésta será la única excepción a una imagen claramente negativa en la que los héroes nacionales son las víctimas del absolutismo fernandino.

¹⁷¹¹ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

¹⁷¹² *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

¹⁷¹³ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 291.

¹⁷¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 247.

¹⁷¹⁵ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

¹⁷¹⁶ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 292.

¹⁷¹⁷ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

¹⁷¹⁸ R.O. de 17 de junio de 1895.

¹⁷¹⁹ R.O. de 17 de junio de 1895.

¹⁷²⁰ R.O. de 17 de junio de 1895.

¹⁷²¹ Comprado por la Corona, destruido en el incendio de las Salesas de 1915.

¹⁷²² Buena prueba de ello es el que a la muerte de Fernando VII fuese tasado en 180.000 reales. Para hacerse una idea de lo que esta cifra significa como valoración artística basta compararla con los 80.000 reales en que fue tasado, también con motivo de la muerte de Fernando VII, *La familia de Carlos IV* de Goya. En esta alta valoración económica debió de influir su alto coste, que hace de él uno de los cuadros más caros de toda la pintura española: comenzado en 1823 y acabado en 1827, su coste total fue de 187.416,17 reales, 8.000 pagados por el Ayuntamiento de Cádiz y el resto por el de Madrid, a los que habría que añadir lo pagado por la Corona; se incluyen 22.000 reales del marco y 6.000 reales de los retratos del duque de Angulema y varios de sus generales, así como un dibujo de los uniformes y entorchados de los franceses mandados hacer a París.

Como hecho curioso, y también de obvio significado ideológico, el trienio liberal, uno de los escasos momentos de monarquía representativa de toda la historia del siglo XIX español, prácticamente no existe desde la perspectiva de la pintura de historia. Son los “mártires” posteriores de la década ominosa los preferidos en este santoral laico de la pintura de historia. Prueba por una parte de la necesidad de un martirologio por parte de los liberales, y por otra de las contradicciones en las que se mueve el marco político decimonónico español. Ninguno de los grupos ideológicos dominantes se atreve a reivindicar este pasado, excesivamente liberal, como un pasado nacional. Sólo dos cuadros, y ambos de carácter bastante anecdótico, hacen referencia al trienio liberal: *La defensa de la Plaza Mayor en la noche del 7 de julio de 1822*, llevado por Julián Verdú a la Exposición de la Academia de 1842; y *Muerte del cura de Tamajón*, expuesto por José Parada y Santín en la Nacional de 1876, que sorprendentemente, representa a alguien muerto por los liberales¹⁷²³.

Más frecuente es la aparición de los grandes mártires de la libertad durante la década ominosa, el enfrentamiento civil visto mediante la exaltación de sus víctimas. A la cabeza de ellos la heroína romántica por excelencia, Mariana Pineda, que llegará a figurar en tres ocasiones en la pintura de historia de alcance nacional: *Doña Mariana Pineda en el momento de despedirse de las beatas de Santa María Egipcíaca, en cuyo beaterio estaba presa para ir a la capilla* de Isidoro Lozano, medalla de tercera clase en la Nacional de 1862¹⁷²⁴ y compra para el Museo Nacional¹⁷²⁵; *Doña Mariana Pineda en el momento de ir al patíbulo* de Juan Antonio Vera, mención ordinaria en la Nacional de 1862¹⁷²⁶ y compra para el Congreso de los Diputados, representa el momento en que la heroína liberal rechaza librarse del patíbulo a cambio de delatar a sus correligionarios:

Todo el mundo sabe que esta noble y heroica dama granadina rechazó el perdón que se la ofrecía en el momento de salir para el patíbulo si consentía en descubrir los nombres de los conspiradores para quienes bordaba la bandera constitucional, causa de su muerte, y éste es el instante que el artista retrata en al capilla¹⁷²⁷;

y *Lectura de la petición fiscal a doña Mariana Pineda* de José Ponce y Puente, medalla de tercera clase en la Nacional de 1892¹⁷²⁸, que representa el momento en que

¹⁷²³ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹⁷²⁴ Con 11 votos, R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹⁷²⁵ En 10.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Ayuntamiento de Granada por R.O. de 13 de junio de 1881. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada, depósito del Museo del Prado.

¹⁷²⁶ Con 8 votos, R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹⁷²⁷ VILLALBA, F., “Exposición de Bellas Artes”, *El Diario Español*, 28 de octubre de 1862.

¹⁷²⁸ Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

la reo del inmenso delito de haber bordado una bandera, escucha anodada su sentencia de muerte. Varias hermanas de la Caridad la sostienen en el amargo trance. En el fondo, y al pie de un Crucifijo, el lector de aquella iniquidad desempeña insensible su tremendo cometido¹⁷²⁹.

Peor suerte, pictórica, correrán otros mártires liberales, El Empecinado, Torrijos o el propio Riego. El Empecinado, una de las figuras claves en la oposición a Fernando VII durante la década ominosa, a pesar de su participación anterior en la gran lucha patria contra los franceses, no llegará a figurar más que en una sola ocasión en la pintura de historia, *El Empecinado sufriendo insultos y vejámenes*, expuesto por José Parada y Santín en la Nacional de 1876¹⁷³⁰, haciendo pareja con el de *Muerte del cura de Tamajón*, en una especie de intento de equilibrar el horror de unos con el de los otros. Lo mismo les ocurrirá a Riego -*Prisión de Riego* de Vicente Borrás y Mompó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1878¹⁷³¹ y compra para el Museo Nacional¹⁷³²- y Torrijos -*Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* de Gisbert¹⁷³³, encargado por el gobierno en 1886, siendo ministro de Fomento Montero Ríos¹⁷³⁴, cuadro al que le cupo la honor de convertirse en una de las obras emblemáticas del liberalismo español. Encargada a Gisbert, el pintor oficial de los liberales, después del éxito con *Los Comuneros*, se expuso en la Internacional de París de 1889 y su triunfo posterior fue apoteósico, siendo reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁷³⁵, *La Ilustración Artística*¹⁷³⁶, *La Ilustración Ibérica*¹⁷³⁷, *Blanco y Negro*¹⁷³⁸ y *Pluma y Lápiz*¹⁷³⁹.

Otros sucesos tuvieron una aparición más episódica. Es el caso de *El motín de palacio* de Antonio Gil Montejano¹⁷⁴⁰ y *El 17 de julio de 1834* de Ramón Pulido¹⁷⁴¹. Representa el primero, inspirándose en *Mis memorias íntimas* del general Córdova, el que tuvo lugar en la Granja el 12 de agosto de 1836, un asunto bastante banal y sin demasiada importancia. Mayor relevancia tiene el de Ramón Pulido¹⁷⁴², una sanguinolenta recreación de los asaltos de

1729 CÁNOVAS VALLEJO, A., "Exposición Internacional de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, 2 de noviembre de 1892.

1730 *Catálogo...* 1876, Madrid, 1876.

1731 Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

1732 En 4.000 pts., R.O. de 22 de junio de 1880. Depositado en el Palacio del Senado.

1733 Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

1734 R.D. de 21 de enero de 1886, fijándose un pago de 160.000 reales. Fue adquirido por el Estado por R.O. de 28 de julio de 1888 para el Museo de Arte Moderno. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

1735 *La Ilustración Española y Americana*, II, 1888, p. 121.

1736 *La Ilustración Artística*, 1889, p. 501.

1737 *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 8.

1738 *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 786.

1739 *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 140-141.

1740 *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

1741 *Ibidem*.

1742 *Ibidem*.

conventos que tuvieron lugar en la ola anticlerical de julio de 1834¹⁷⁴³, que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, será reproducido en grabado por *Blanco y Negro*¹⁷⁴⁴, mereciendo además la atención de la crítica, que, en general, se mostró bastante en desacuerdo con la elección del tema -representaba un hecho con el que difícilmente podía identificarse la nación, ni siquiera la nación más liberal-:

Hay páginas sangrientas en la historia de los pueblos que deshorran y vale más dejar en el olvido. El remover las cenizas de hecatombes hijas del furor de turbas desenfrenadas, ni es muy patriótico ni muy artístico¹⁷⁴⁵;

pero no así con su plasmación pictórica:

es la revelación de un gran artista. No he de alabar ciertamente el gusto en la elección de asunto que ha tenido este pintor de veintitún años, pero aun dada la antipatía que produce el recuerdo de unos asesinatos que se encubrieron cobardemente bajo la bandera de la libertad, fuerza es convenir que hay tal energía de expresión y tan gran vigor en la manera de componer, que plácemes y sólo plácemes merece¹⁷⁴⁶.

Un poco al margen de los cuadros anteriores, pero también dentro de una imagen negativa del absolutismo, está la *Entrada triunfal de Fernando VII en Utrera* de Adrián Méndez López, expuesto en la Nacional de 1887¹⁷⁴⁷, a medio camino entre la caricatura política y la pintura de historia:

El cuadro tiene expresión de caricatura política, dada con fina intención y encontrada con muchísima gracia¹⁷⁴⁸.

3.7.4. LA VIDA COTIDIANA DE LOS MONARCAS.

Los cuadros sobre la vida de los monarcas representando escenas de la vida cotidiana o su participación en ceremonias y actos públicos son relativamente frecuentes, hasta un 8% del total de los cuadros sobre el XIX (véase cuadro nº 17). Es un tipo de pintura de carácter intrascendente, muy cercana en su concepción a lo que hoy son las revistas del corazón, pero cuya función legitimadora, como elementos de una liturgia pública no debe ser desdeñada, sobre todo tras el, por otra parte discutido estudio, de Edward Shils y Michael Young sobre la coronación de la reina de Inglaterra en 1953, en el que, polémicas aparte, muestran la

¹⁷⁴³ Asunto que mereció también una novela: *La degollina de frailes* de Wenceslao Ayguale de Izco.

¹⁷⁴⁴ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 249.

¹⁷⁴⁵ ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

¹⁷⁴⁶ TINTORETTO, "La Exposición de Bellas Artes", *La Justicia*, 13 de mayo de 1890.

¹⁷⁴⁷ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁷⁴⁸ *Ibidem*.

importancia de este tipo de ceremonias rituales en la cohesión social. Lo que haría la pintura de historia en estos casos es fijar el elemento ritual sacramentalizándolo en una imagen atemporal.

Comienza la serie el propio Fernando VII, *La enfermedad del Rey* de Federico de Madrazo, expuesto durante quince días en el Museo del Prado en 1833 y que valió a su autor el título de Pintor Supernumerario de la Real Cámara¹⁷⁴⁹.

Sigue la reina María Cristina de Borbón, en su papel de reina regente, *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* de Fortuny, que, aunque pintado antes de 1868, no será adquirido por el Estado hasta 1894¹⁷⁵⁰

A continuación Isabel II, con una serie de cuadros en los que se muestran: su abnegación, *Isabel II besando la mano al pobre más antiguo de la Caridad de Sevilla* de José Roldán, Nacional de 1864¹⁷⁵¹; su contribución al desarrollo del país, *La inauguración de la traída de aguas a Madrid*, adquirido por la Corona en 1857¹⁷⁵²; su actividad como gobernante, *S.M. la Reina doña Isabel II y su Estado Mayor* de Porión, adquirido por el Estado¹⁷⁵³; o su religiosidad, *Los reyes Isabel II y Francisco de Asís adorando el Lignum Crucis en el patio de Reyes del Escorial* de Rafael Benjumea, comprado por Isabel II en 1868.

Pero serán especialmente los aspectos mas cotidianos de su reinado los que más atraerán la atención de los pintores: *Presentación de la princesa de Asturias, María Isabel de Borbón en la Real Cámara*, en el aparecen el rey, la reina, la princesa, en una canastilla, el presidente del Consejo de ministros, Bravo Murillo, prelados, nobles, etc., también de Rafael Benjumea, comprado por Isabel II en 1854; *Bautismo del Príncipe Alfonso* del mismo Rafael Benjumea, comprado por Isabel II en 1854¹⁷⁵⁴; *Boda de Adalberto de Baviera y María Amalia de Sajonia* de Galofre, comprado por Isabel II en 1854¹⁷⁵⁵ y expuesto en la Nacional de 1860¹⁷⁵⁶; y *Episodio del viaje de los reyes a Valencia en mayo de 1858* de Antonio Galvien, Nacional de 1866¹⁷⁵⁷.

¹⁷⁴⁹ Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

¹⁷⁵⁰ R.O. de 22 de septiembre de 1894. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁷⁵¹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹⁷⁵² Isabel II en 1857, 4.000 reales.

¹⁷⁵³ Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

¹⁷⁵⁴ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

¹⁷⁵⁵ Actualmente en el Palacio de Riofrio de Segovia.

¹⁷⁵⁶ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹⁷⁵⁷ *Catálogo...1867*, Madrid, 1867.

La iconografía isabelina culmina con su representación en el centro del techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, sentada en un trono y en torno a ella, representando las ciencias, las artes y las letras: el Cid, Cristóbal Colón, Saavedra Fajardo, Campomanes, Jovellanos, el P. Mariana, Vives, Cervantes, Lope de Vega, Velázquez, Berruguete y Francisco Salinas.

Pero no es Isabel II el monarca decimonónico más representado, será su hijo, Alfonso XII el rey Pacificador, convertido en el héroe de un gran drama popular y romántico, al que le cabrá el honor de ser el monarca decimonónico que más veces será llevado a la pintura de historia. Todo sirve para exaltar al restaurador borbónico: su primer matrimonio, una especie de novela rosa con final trágico, pasto de coplas y romances -la prensa del corazón de la época-, *Honras fúnebres a la memoria de la reina Mercedes, en la iglesia de San Francisco el Grande* de Carlos Hurtado, Nacional de 1881¹⁷⁵⁸; las analogías históricas, *Alfonso XII contemplando un retrato de Alfonso X* de Juan Pablo López y Elorga, también Nacional de 1881¹⁷⁵⁹; los gestos humanitarios, *El rey Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez* de José Bermudo Mateos, Nacional de 1887¹⁷⁶⁰, una especie de recreación histórica de los antiguos reyes taumaturgos; su participación en actos oficiales, que mostraba la vuelta a una tradición interrumpida -estamos ante un rey restaurador-, *En el campo de maniobras* de José Cusachs, Nacional de 1887¹⁷⁶¹, y *Acto de investidura de Alfonso XII como Gran Maestre de las Órdenes Militares* de Joaquín Sigüenza, adquirido por el Senado en 1887¹⁷⁶² y llevado a la Exposición de 1892¹⁷⁶³; o su temprana muerte con un hijo póstumo como heredero¹⁷⁶⁴, *Muerte de don Alfonso XII (el último beso)* de Juan Antonio Benlliure y Gil, certificado de segunda medalla en la Nacional de 1887¹⁷⁶⁵ y adquirido por el Estado al año siguiente¹⁷⁶⁶.

El cuadro de Benlliure resulta especialmente representativo de este tipo de pintura legitimadora a la que se ha hecho referencia más arriba. La muerte del monarca es mostrada al

¹⁷⁵⁸ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁷⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁶⁰ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁷⁶¹ *Ibidem*.

¹⁷⁶² En 7.500 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

¹⁷⁶³ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

¹⁷⁶⁴ Falleció a la edad de 28 años y ya antes había enviudado de su primera mujer, la célebre María de las Mercedes.

¹⁷⁶⁵ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

¹⁷⁶⁶ R.O. de 10 de agosto de 1888 en 10.000 pts. para el Museo Nacional. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O. de 27 de agosto de 1889. Actualmente en el Palacio de Pedralbes de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

modo que lo haría una novela por entregas, donde la familia real es convertida en heroína de un drama pequeño-burgués y lacrimógeno:

Aparece el Rey en su lecho de muerte en la cámara del Pardo. Acaba de espirar. La Reina, la Duquesa de Medina de las Torres, las dos preciosas niñas del Monarca se agrupan a la cabecera del augusto cadáver en una escena tiernísima, profundamente humana, sencilla y natural en el dolor que expresa. La Reina viuda oculta el rostro en su mano. Su cuerpo, de líneas tan severas como elegantes, se diseña en el traje negro que viste. La entonces Princesita, con su cabellera rubia, su cara de rosa, su vestidito corto, de una entonación suave, aparece de pie, alzado el rostro angelical hacia su regio padre. La Infantita, sostenida por la camarera mayor de S. M. la Reina mírase sobre el lecho mortuario con sus bracitos abiertos como alas, iluminada su cara de querubín por un crepúsculo de sonrisas y lágrimas. No sabe si reír o llorar. Es el trágico momento en que Doña Cristina dice a sus hijas: ¡“No sabéis lo que habéis perdido!” Al pie del lecho se ven, en actitud respetuosa, los altos funcionarios que acudieron primero al saber la noticia de la muerte del Rey¹⁷⁶⁷.

Todo -la actitud de los personajes, el mobiliario...- refleja este intento de plasmar una escena de novela popular, de estampa laica de la nueva sentimentalidad. Un aire de convencionalidad, de “aburguesamiento”, con el que podía indentificarse cualquier tendero de provincias, recorre el cuadro. La candidez de la infanta María Teresa, que trepa al lecho mortuario para dar “el último beso” a su difunto padre, y las flores esparcidas sobre el lecho, acentúan aún más el tono cursi y sentimentaloides de la escena.

La popularidad del monarca afectará incluso a la regencia de su viuda, la reina María Cristina: *Revista pasada por la reina regente a las escuadras reunidas en Barcelona* de Antonio de Caula, una especie de marina con las escuadras vistas en gran perspectiva, adquirido por el Senado en 1889¹⁷⁶⁸ y llevado posteriormente Exposición Internacional de 1892¹⁷⁶⁹; y *Jura de la Constitución por la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena*¹⁷⁷⁰, encargado por el Senado a Casado del Alisal en 1886, pero no terminado hasta 1897, y tras haber trabajado en él Jover¹⁷⁷¹ y Sorolla¹⁷⁷²; representa el momento en que la reina, de pie, con la mano en la Biblia y acompañada de sus dos hijas, jura la Constitución.

3.7.5. LA TRADICIÓN CULTURAL DECIMONÓNICA.

¹⁷⁶⁷ SILES, J. de, “Vida madrileña. La Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 16 de abril de 1887.

¹⁷⁶⁸ Por 5.000 pts.

¹⁷⁶⁹ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

¹⁷⁷⁰ Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid.

¹⁷⁷¹ Percibió por su trabajo en el cuadro 10.000 pts.

¹⁷⁷² Percibió por su trabajo en el cuadro 15.000 pts.

Como se verá en su momento, la reivindicación de una determinada tradición no se limita a lo que podemos considerar una tradición nacional política, sino que tiene también, y a veces de forma prioritaria, claras connotaciones culturales. Como en los demás aspectos de la imagen nacional de la pintura de historia, esta tradición cultural tiene dos grandes hitos, el siglo de oro y la cultura decimonónica. En ambos este panteón cultural iconográfico se nutre, fundamentalmente, como ya se ha visto al hablar de siglo XVII, de literatos. La cultura nacional española se configura en el imaginario colectivo fundamentalmente como una cultura literaria.

Dos rasgos llaman poderosamente la atención en esta construcción imaginaria de una cultura nacional de raíz decimonónica: primero que es obra casi exclusiva de la Restauración, aunque quizás habría que poner el inicio un poco antes, Nacional de 1871, hasta ese momento la presencia de temas basados en el mundo cultural decimonónico en la pintura de historia es prácticamente despreciable; segundo, la presencia de temas no españoles provenientes de una tradición cultural europea. Aspectos ambos que serán analizados con más detenimiento en el apartado dedicado a la invención de una cultura nacional.

Gustavo Adolfo Bécquer será el escritor decimonónico cuyas obras servirán más veces de inspiración a los pintores de historia, iniciando así una popularidad que se mantendrá intacta prácticamente hasta nuestros días. Cuatro son los cuadros relacionados con Bécquer que concurren a las Exposiciones Nacionales. Tres inspirados en sus *Leyendas*, sin duda la obra literaria más popular del poeta sevillano,: *Una leyenda de G. A. Bécquer, titulada Maese Pérez el organista* de Leoncio Bory, Nacional de 1887¹⁷⁷³; *Maese Pérez el organista* de Cayetano Vallcorba Mexía, también en esta misma Nacional de 1887¹⁷⁷⁴, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁷⁷⁵ y *La Ilustración Ibérica*¹⁷⁷⁶; y *El Miserere de la Montaña* de Isabel Baquero Rosado, Nacional de 1890¹⁷⁷⁷. Uno en sus *Rimas*, *¡Dios mío, que solos se quedan los muertos!* (Bécquer), expuesto por Modesto Urgell en la Nacional de 1878, adquirido por el Estado¹⁷⁷⁸ y reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*¹⁷⁷⁹ y *La Ilustració Catalana*¹⁷⁸⁰; a pesar de su explícita referencia a Bécquer, el escueto paisaje de un cementerio:

¹⁷⁷³ Catálogo...1887, Madrid, 1887.

¹⁷⁷⁴ *Ibíd.*

¹⁷⁷⁵ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 489.

¹⁷⁷⁶ *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 485.

¹⁷⁷⁷ Catálogo...1890, Madrid, 1890.

¹⁷⁷⁸ En 2.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878. Depositado en el Museo Provincial de Lugo por R.O. de 4 de enero de 1936.

¹⁷⁷⁹ *La Ilustración Católica*, 1885, p. 335.

¹⁷⁸⁰ *La Ilustració Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 392.

Una tapia poblada de nichos, ya medio ruinosos, algunos árboles a la derecha, la puerta en medio; por la izquierda se acaba de poner el sol¹⁷⁸¹.

Y otro sobre la estancia del poeta en Veruela, *Gustavo Adolfo Bécquer en Veruela* de Baltasar González y Ferrándiz, Nacional de 1895¹⁷⁸².

Tras Bécquer, otro poeta romántico, éste del primer romanticismo, Zorrilla, será el preferido de los pintores de historia: *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, un retrato colectivo de la primera generación romántica llevado por Esquivel y Suárez a la Exposición de la Academia de 1846 y que será adquirido por el Estado en 1866¹⁷⁸³; *El Bravo Alcaide de Zahara*, cuadro de Rodríguez Losada, inspirado en el poema *Granada*, expuesto en la Nacional de 1858¹⁷⁸⁴; *Margarita la tornera (leyenda de Zorrilla)* de Manuel Ruiz Morales, basado en las *Leyendas*, Nacional de 1884; *Moraima* de Arroyo Fernández, inspirado en *Poema Oriental de Granada*, también Nacional de 1884¹⁷⁸⁵; y *A buen juez mejor testigo* de Luis Menéndez Pidal, Nacional de 1890¹⁷⁸⁶. Éste último, que tuvo un cierto éxito -medalla de segunda clase¹⁷⁸⁷ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁷⁸⁸ y *Blanco y Negro*¹⁷⁸⁹-, éxito favorecido, sin duda, por el hecho de que se daban cita en un mismo lienzo referencias a Zorrilla, uno de los más prestigiosos poetas románticos -concretamente al célebre pasaje del drama homónimo al cuadro, aquél que comienza:

“Está el Cristo de la Vega
la cruz en tierra posada (...).
Hacia la severa imagen
un notario se adelanta,
de modo que con el rostro
al pecho santo llegaba.
De un lado tiene a Martínez.
al otro lado a Inés de Vargas:
detrás el gobernador
con sus jueces y sus guardias.
Alzó la turba medrosa
la vista a la imagen santa (...)
la boca tenía abierta
y una mano desclavada...”-;

¹⁷⁸¹ VILLAMIL, M.P., “Exposición de Bellas Artes”, *El Siglo Futuro*, 21 de marzo de 1878.

¹⁷⁸² *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

¹⁷⁸³ R.O de 17 de abril de 1866. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁷⁸⁴ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

¹⁷⁸⁵ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

¹⁷⁸⁶ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

¹⁷⁸⁷ Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

¹⁷⁸⁸ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, pp. 128-129.

¹⁷⁸⁹ *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 84.

a una conocidísima leyenda medieval, -aquella en que el Cristo de la Vega actúa de testigo en un pleito amoroso-; a Toledo -que a estas alturas de siglo se ha configurado ya como una de las ciudades símbolo de la nación-; y al siglo de oro y las campañas de Flandes -una de las épocas favoritas de los pintores de historia-. Representa el punto culminante de esa especie de juicio de Dios que es el drama de Zorrilla, justo el momento en que el Cristo del crucifijo hace su declaración ante el escribano:

El crucifijo aparece bajo el dosel de paños carmesíes sobre los cuales se destaca el bulto de la escultura; ante ella en actitud reverente, está el escribano; junto a él la figura de Inés de Vargas con los ojos clavados en la imagen, y detrás el grupo de curiales y gentes del pueblo, movidos por medrosa curiosidad; en primer término, a la izquierda, se ve a Diego Martínez en postura movida y descompuesta por el asombro que le causa ver el brazo del Salvador desprendido de la cruz y extendido para jurar sobre los folios que le presenta el escribano¹⁷⁹⁰.

Zorrilla vendría a ser aquí poco más que un mero pretexto, lo que importaría sería la capacidad del episodio representado en el lienzo para evocar una serie de rasgos inherentes al ser de la nación española:

El asunto genuinamente español, caracterizando vigorosamente el legendario y caballeresco romanticismo nacional¹⁷⁹¹.

Otro romántico de primera hora, el duque de Rivas, figurará por dos veces en las Nacionales de pintura, las dos con cuadros inspirados en su obra más célebre, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Los dos con el mismo título, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, y en la misma Nacional, la de 1887; uno de Antonio Ruiz de Salces¹⁷⁹² y otro de Vicente Nicolau Huguet¹⁷⁹³.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Guerra de la Independencia	31	41	55	100	69	31	71
*Madrid	7	12	15	23	15	15	19
*Zaragoza	7	8	13	0	8	15	13
Expansión colonial	16	12	5	0	0	8	0
**Campanías de África	11	9	4	0	0	8	0
**Méjico/Pacífico/Cuba	5	3	1	0	0	0	0

¹⁷⁹⁰ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1890.

¹⁷⁹¹ Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 6 de junio de 1890.

¹⁷⁹² *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁷⁹³ *Ibidem*.

Guerras civiles	15	16	24	0	15	31	19
***Guerras Carlistas	10	8	15	0	8	15	13
Vida cotidiana reyes	8	9	2	0	8	0	0

Cuadro nº 17. Importancia relativa de los diferentes ciclos referidos al siglo XIX. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras de tema decimonónico. Se consideran únicamente aquellos ciclos que suponen más del 5% del total.

* Los cuadros de estos apartados están todos incluidos en el de Guerra de la Independencia.

** Los cuadros de este apartado están todos incluidos en el de Expansión colonial.

*** Los cuadros de este apartado están todos incluidos en el de Guerras civiles.

Dos cuadros de historia inspirados en temas galdosianos concurren a las Exposiciones Nacionales, ambos inspirados en los *Episodios Nacionales*: *Inés de Florit* y Arizcun, Nacional de 1884¹⁷⁹⁴; y *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Federico Jiménez Nicanor, Nacional de 1887¹⁷⁹⁵, aunque en este último caso más que ante un tema galdosiano estaríamos ante otro cuadro más de exaltación de la defensa de Zaragoza frente a los franceses.

La poesía del hoy prácticamente olvidado, pero cuya fama en vida fue enorme, Núñez de Arce, servirá de inspiración a dos cuadros de historia, expuestos los dos en la Nacional de 1884. El que tuvo un mayor éxito de los dos fue *La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)* de Vicente Nicolau Cutanda¹⁷⁹⁶, premiado con medalla de tercera clase¹⁷⁹⁷ y adquirido por el Estado¹⁷⁹⁸, barroca plasmación de una supuesta tentación de Lutero:

En el coro bajo de un magnífico templo, el visionario heresiarca, puesto de pie, lucha con tentadora aparición en forma de bellísima mujer que roza con sus hábitos y le muestra un bien dispuesto grupo de bellas y ángeles representando casi todos los placeres terrenales. En medio un facistol compone muy bien; varios frailes alrededor y otros sentados en el coro (...); y allá a lo lejos, en segundo término, varias filas de esqueletos completan el cuadro¹⁷⁹⁹.

El otro, *Paisaje del poema El Vértigo de Núñez de Arce* de Francisco Mas Carrasco¹⁸⁰⁰, pasó completamente desapercibido.

¹⁷⁹⁴ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

¹⁷⁹⁵ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887. Actualmente en el Casino de Zaragoza.

¹⁷⁹⁶ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

¹⁷⁹⁷ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹⁷⁹⁸ En 1.000 pts., R.O. de 1 de julio de 1885. Depositado en el Instituto de Murcia por R.O. de 8 de febrero de 1905. Actualmente en el Museo de Murcia, depósito del Museo del Prado.

¹⁷⁹⁹ ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 17 de junio de 1884.

¹⁸⁰⁰ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

Hay toda una serie de escritores que aparecen una sola vez en las Exposiciones Nacionales. Quintana, un poeta hoy muy olvidado pero cuya celebridad en vida llegó a que fuese considerado el vate de la nación, inspirará a Luis López Piquer *La coronación de Quintana*, Nacional de 1860¹⁸⁰¹, adquirido ese mismo año por el Senado. Federico Guisasola y Lasala se inspira la obra *Cantares* de Rosalía de Castro para su cuadro *Rosiña*, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1864¹⁸⁰². Un episodio del drama histórico de Luis de Ulloa, *Raquel*, será llevado al lienzo por Manuel Picolo en *La judía de Toledo*, expuesto en la Nacional de 1884¹⁸⁰³. Otro drama histórico, en esta ocasión de Echegaray e inspirado en la figura de Pedro IV servirá de argumento a *En el seno de la muerte* de Constantino Gómez Salvador, Nacional de 1887¹⁸⁰⁴, único cuadro sobre la obra del hoy olvidado Nobel. La novela *Sotileza* de Pereda está detrás de *El joven Antonio de Rivadeo*, expuesto por Ardanal en la Nacional de 1890¹⁸⁰⁵; el origen cántabro del pintor convierte este cuadro en una especie de pintura de costumbres de tipo regionalista, un género que merecería un estudio más detallado. Y *El sombrero de tres picos* de Alarcón de *¡Arre burra! Episodio de "El sombrero de tres picos" de D. Pedro Antonio de Alarcón*, llevado a la Exposición de 1892 por Moreno Carbonero y que, aunque no premiado, tuvo un cierto éxito -fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁸⁰⁶, *La Ilustración Artística*¹⁸⁰⁷ y *Blanco y Negro*¹⁸⁰⁸.

De entre los pintores únicamente Goya ocupa un lugar destacado en este panteón iconográfico de la cultura nacional¹⁸⁰⁹. *Goya en su estudio* de Vicente Sabater, Nacional de 1864¹⁸¹⁰; *Goya después del Dos de Mayo* de José Nin y Tudó, Nacional de 1871¹⁸¹¹; *Moratin y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio, también Nacional de 1871¹⁸¹²; del mismo Pérez Rubio, y en esta misma Nacional, un cuadro de tema goyesco, aunque no aparezca el pintor, *La duquesa de Alba en San Antonio de*

1801 *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

1802 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

1803 *Ibidem*.

1804 *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

1805 *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

1806 *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 171.

1807 *La Ilustración Artística*, 1893, p. 129.

1808 *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 609 (fotografía).

1809 Es también el único de los pintores del XIX cuya presencia es habitual en la prensa de la época (FERRER DEL RIO, A., "Don Francisco de Goya y Lucientes", *Revista de España*, tomo III, 1868; "Goya", *Semanario Pintoresco Español*, 120, 1838;...).

1810 *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

1811 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1812 *Ibidem*.

*la Florida*¹⁸¹³; y, también de Pérez Rubio, *Goya y Pepe Hillo, de romería en San Isidro*¹⁸¹⁴, uno de los escasos cuadros de tema taurino de toda la pintura de historia.

Sólo otro pintor del siglo XIX llegará a figurar como tema en un cuadro de historia de carácter oficial, se trata de Fortuny. Ricardo de Madrazo expone en la Nacional de 1890 *El último cuadro de Mariano Fortuny*¹⁸¹⁵, que representa a Fortuny, en su estudio, delante de su cuadro *La playa de Portici*:

El gran pintor aparece sentado ante el caballete y examinando atentamente la obra que trae entre manos, fondo de estudio atestado de objetos ricos, raros y curiosos¹⁸¹⁶.

3.7.6. OTROS HECHOS HISTÓRICOS DEL SIGLO XIX.

La escasa presencia en la pintura de historia de otros sucesos históricos del siglo XIX de cierta relevancia es significativa en la medida en que supone el ocultamiento, cuando no un claro rechazo, de parte de la historia más reciente, convertida así en una imagen heterodoxa, marginal y sin ninguna importancia simbólica ni real.

Amadeo I, el fugaz rey español de la casa de Saboya, es el tema de dos cuadros de historia: *Amadeo de Saboya ante el cadáver del general Prim*, pintado, a encargo del Gobierno, por Gisbert en 1871¹⁸¹⁷, cuadro de gran dramatismo en el que, además del monarca, figuran otros personajes de la vida política, como Serrano, Topete, etc.; y otro de tipo más anecdótico, *Dato histórico del reinado de don Amadeo de Saboya*, expuesto por Rafael del Hoyo y Montero en la Nacional de 1887¹⁸¹⁸. A los que cabría añadir dos cuadros encargados por el gobierno pero que, posiblemente debido a lo efímero de la presencia de los Saboya en el trono español, nunca llegaron a figurar en las colecciones estatales. Uno sobre el desembarco de Amadeo I en España -desembarco que simbólicamente marcaba el inicio de una nueva época- encargado por el rey a Gisbert¹⁸¹⁹ y que una noticia aparecida en *El Globo* el 31 de abril de 1888 da por terminado¹⁸²⁰, Ossorio y Bernard, en su *Galería biográfica de artistas*

¹⁸¹³ *Ibidem*.

¹⁸¹⁴ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

¹⁸¹⁵ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹⁸¹⁶ PICON, J.O., "Exposición nacional de Bellas Artes" *El Imparcial*, 9 Mayo de 1890.

¹⁸¹⁷ Actualmente en propiedad de los duques de Aosta.

¹⁸¹⁸ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁸¹⁹ "A nuestro paisano el pintor D. Antonio Gisbert tiene encargado el rey un cuadro que representa la entrada de S.M. en Cartagena" (*Diario de Alcoy* 21 de febrero de 1871, citado por ESPÍ VALDÉS, A., *Vida y obra del pintor Gisbert*, Valencia, 1971, p. 100).

¹⁸²⁰ Citado por CÓNDOR ORDUÑA, M., "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", *Archivo Español de Arte*, 63, 1990, p. 103

españoles del siglo XIX da también la obra por concluida¹⁸²¹. Y otro de Casado del Alisal sobre la jura de la Constitución por Amadeo de Saboya, resaltando el carácter democrático de la nueva monarquía, cuya única referencia es la que da Dióscoro de la Puebla en 1890 en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*¹⁸²². Resulta significativo del carácter integrador de la nueva monarquía el hecho de que los encargos se distribuyan, equitativamente, entre el pintor de los liberales, Gisbert, y el de los moderados, Casado del Alisal.

En relación con lo anterior habría que poner la práctica inexistencia, desde el punto de vista de la pintura de historia, de los grandes políticos del XIX; ni siquiera los omnipresentes espadones, que tan señero lugar ocupan en la historia política del XIX español, consiguen escapar a este ocultamiento generalizado, salvo que aparezcan por otros motivos ajenos a la actividad política estricta, como el caso de Prim, cuya frecuente presencia está relacionada principalmente con sus campañas en África. Es como si la actividad política partidista apareciese como algo fuera de la deseable unanimidad nacional. El, en algún momento, todopoderoso Serrano figura en una sola ocasión, *Juramento del daque de la Torre como regente del reino*, expuesto por Joaquín Sigüenza en la Nacional de 1871¹⁸²³; lienzo que, además de no tener ningún éxito, fue mal acogido por la crítica:

cuadro de retratos que no se parecen, sin dibujo, sin gusto y sin arte¹⁸²⁴.

Otras veces son hechos anecdóticos, de crónica de sucesos, los que van a ser llevados a la pintura de historia, una pintura banal, cotidiana, pero frecuente en las Exposiciones Nacionales: *Naufragio de la corbeta "Villa de Bilbao" (1857)* de Antonio Brugada, Nacional de 1860; *Simulacro naval en Alicante* de Domingo Gallego y Álvarez, Nacional de 1862¹⁸²⁵, adquirido por el Estado para el museo Naval¹⁸²⁶; *El general Martínez Campos practicando un reconocimiento en el muelle de Barcelona* de Joaquín Torres, misma Nacional¹⁸²⁷; *La escuadra real a su llegada a Alicante, en febrero de 1875* de Antonio de Caula, Nacional de 1884¹⁸²⁸; *Coronación de la virgen de las Mercedes en*

1821 OSSORIO Y BERNART, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, p. 292.

1822 PUEBLA, D.T. de, "Apuntes Biográficos. Don José Casado del Alisal", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tomo X, 1890, pp. 156-158.

1823 *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

1824 R., "Exposición de Bellas Artes", *El Pensamiento Español*, 24 de octubre de 1871.

1825 *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

1826 R. O. de 11 de marzo de 1863.

1827 *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

1828 *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

la catedral de Barcelona en 1888 de Francisco Galofre, medalla de segunda clase en la Nacional de 1895¹⁸²⁹.

En otras ocasiones son asuntos todavía más peregrinos los que atraen la atención de los pintores. Es el caso de cuadros tan extraños y exóticos como *El doctor Livingstone derribado por un león* y *El naturalista Enrique Mohnot mata a un leopardo que sorprende a sus criados*, presentados ambos por Federico Catalá a la Nacional de 1876¹⁸³⁰. Interesantes en la medida en que apuntan a la aparición en España de un género, el de tema exótico y de viajes, que, a pesar de su éxito en otros países europeos, apenas atrajo a los artistas de la península, pero sin ninguna relación con lo que aquí se está analizando.

¹⁸²⁹ *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

¹⁸³⁰ *Catálogo...* 1876, Madrid, 1876.

4. LA INVENCION DE UNA CULTURA NACIONAL.

La nación española, tal como fue concebida por el nacionalismo decimonónico, no era sólo una nación política, sino también, y posiblemente de forma prioritaria, una nación cultural. Esto en una nación de raíz estatal, cuyo núcleo básico no es la cultura etnográfica, rasgo característico de las naciones sin Estado, sino una alta cultura burocrática, presuponía la existencia de una literatura nacional, de un arte nacional y de una serie de rasgos específicos en las formas de expresión cultas de esta nación capaces de diferenciarla del resto de las naciones de la tierra. Cabría incluso ir más lejos y afirmar que para las clases cultivadas españolas del XIX, y posteriores, España es una nación cultural en el sentido antropológico del término: una nación, al margen de lo que haya ocurrido en la realidad, basada en una cultura nacional de origen popular, única, según la mitología romántica, capaz de definir una forma de ser y estar en el mundo. Cultura nacional que tendría su mejor expresión en la alta cultura, pero que hundiría sus raíces en la tradición popular para fructificar en las grandes creaciones de aquella. Es ésta una imagen tan arraigada en nuestro pensamiento que nos impide ver cuánto de falso y de pseudo-sociología literaria -y digo literaria porque, como se verá en su momento, la tradición cultural española se articula fundamentalmente en torno a la literatura- hay en un espíritu nacional definido por el quijotismo o por la picaresca, por poner dos ejemplos señeros, sin tener en cuenta lo que de reconstrucción arbitraria, de elección de unas formas de expresión artística en detrimento de otras, cuando no de mera asunción de imágenes estereotipadas provenientes del exterior -no se debe olvidar que España es un país romántico, no por decisión de los españoles del XIX, sino porque los viajeros decimonónicos así lo deciden- tiene esta supuesta cultura nacional. Lo mismo que la historia puede justificar naciones distintas, la historia cultural puede dibujar culturas distintas. Piénsese si no en el empeño, ya en nuestro siglo, de un escritor como Juan Goytisolo por descubrir una tradición "distinta", de delimitar unas "señas de identidad", y no en vano este es el título de una de sus novelas más representativas, diferentes; o en los miles de olvidados, de proscritos, que toda historia de no importa que cultura nacional oculta en sus bodegas.

En el campo concreto de la pintura de historia, esta invención de una cultura nacional se plasmó, curiosamente, no en la configuración de un "estilo" nacional, sino en una selección de temas nacionales. La pintura decimonónica española se mueve estilísticamente dentro de las grandes corrientes europeas de la época, y la influencia de Goya, la única que podía haber

configurado una escuela nacional de pintura, se mantuvo como algo residual, alejada de los círculos académicos y sin apenas influencia en los pintores posteriores. La ausencia de un estilo nacional resulta aún más llamativa si se considera que el gusto por la expresión pictórica es para la cultura decimonónica uno de esos rasgos inherentes al ser nacional que definen la esencia de lo español:

Podrá suceder que en España no se hayan encontrado en ciertas épocas aquellas dotes que provienen de la abundancia y elevación de las ideas, de la instrucción profunda y sólida de los artistas; pero lo que sí puede asegurarse con incontestable evidencia, es que los españoles nacen pintores y sienten el color, digámoslo así, por temperamento¹:

Los pueblos, como los individuos, nacen con un carácter particular y una fisonomía determinada, que no los abandona hasta su muerte. Nuestra España, por ejemplo, en lo que toca al mundo de la belleza, o sea a la manifestación artística de los afectos se ha distinguido constantemente, desde que entró en las vías de la civilización, por su afición decidida al romance y a la pintura, expresiones genuinas y espontáneas de su inspiración (...). Para cada estatua, para cada templo, para cada tragedia que figura en nuestro panteón artístico y literario encontraréis en el mil cuadros y mil romances (entendiendo también por romance, como es justo, el drama puramente español); romances y cuadros que representan con su franqueza y libertad de acción nuestro genio nacional, y nos han valido la reputación de pueblo esencialmente romántico, legendario por excelencia. (...). El romance y la pintura son el idioma nativo de los ingenios españoles (...) estas exposiciones, que podremos llamar de pintura (pues las demás artes apenas tienen en ellas una escasa, laboriosa y mediana representación)².

La falta de un estilo nacional es especialmente evidente en la pintura de historia, que ya desde sus orígenes -piénsese en su gran figura en el primer tercio del siglo XIX, José de Madrazo y Agudo, fundador de una dinastía de pintores con una gran influencia en los ambientes académicos durante todo el siglo XIX, formado en París con David, de quien, si hemos de creer las afirmaciones del propio pintor cántabro, habría sido uno de sus alumnos favoritos- se decanta por la preferencia por los temas sobre la forma a la hora de transmitir mensajes ideológicos³.

Hubiese existido la posibilidad de establecer una tradición nacional basada en la existencia de una escuela española de pintura, con sus propias características y sus propios clásicos; o, lo que es lo mismo, remitirse a una tradición autóctona diferente en la forma. Idea que parece subyacer en la conversión de las colecciones reales en Museo Nacional, donde se ordenarían con criterios cronológicos los diferentes pintores de la escuela española, y que parece estar presente en muchos de los críticos y pintores decimonónicos. Así, para Galofre la principal objeción que se puede poner a la creación de las Exposiciones Nacionales de pintura es,

¹ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 26 de octubre de 1860.

² ALARCÓN, P.A.de, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 2.

³ El caso mas llamativo a este respecto es el de Gisbert y Casado del Alisal, pues mientras el primero, el pintor liberal por excelencia, cultiva una técnica extremadamente academicista, el segundo, mucho más moderado políticamente, es dueño de un estilo más libre y realista.

justamente, el que no se haga ninguna referencia a la protección de la escuela española de pintura:

El Real Decreto -se refiere al que establece la creación de las Exposiciones Nacionales- no habla una palabra respecto de la escuela española antigua. Aquí está para nosotros la falta capital. Alguno de los premios debía de señalarse especialmente a las obras de pintura que se acercasen más a nuestra antigua escuela nacional. Sin dejar de proteger lo bueno, venga de donde venga y sea la escuela que fuese, podía estimular la restauración de la escuela española⁴.

El caso de Galofre resulta especialmente interesante -estamos ante uno de los personajes más polémicos de la vida artística española del XIX- pero no es único, ni siquiera el más radical. Hay toda una corriente de opinión, más o menos soterrada, que, empeñada en esta defensa de una escuela española de pintura, llegará incluso a considerar nocivo el que los pintores vayan a estudiar al extranjero, ya que esto les hace perder su carácter nacional:

Porque si es verdad que el arte no es más que uno, las escuelas son muchas, y en cada país reflejan su carácter, el sello de la raza, las condiciones del suelo, las costumbres, las tradiciones, las glorias o infortunios que forman la rica herencia, el precioso patrimonio de cada pueblo⁵.

Aunque, como se ven obligados a reconocer otros defensores a ultranza de la escuela española, el problema no es tanto que los pintores vayan a estudiar al extranjero como la propia intercomunicación del mundo moderno que hace casi imposible el mantenimiento de las antiguas escuelas nacionales:

en medio de los adelantos que se observan en la exposición que acaba de terminar, se ve muy bien a las claras el mal que aqueja a las artes de todas las naciones. Cuando los pueblos se hallaban puede decirse incomunicados por la falta de caminos, o, mejor dicho, cuando no estaba de moda ir a educarse a países extraños, se formaron las grandes escuelas que conocemos en artes; hoy que nos hallamos en plena fusión de naciones (...) se experimenta en las artes lo que no podía menos de suceder, fusión también, pero de estilos, lo que, si Dios no lo remedia, concluirá con todo el bellísimo sabor de localidad que aquellas tenían⁶.

Esta añoranza de una escuela nacional de pintura tropezará una y otra vez con el escollo del eclecticismo de la Academia, vivero de los pintores de historia, que remite más a un gran arte de tipo internacional que a la formación de una escuela nacional, y al hecho de que la mayor parte de los pintores de historia reciban su formación fuera de España y con maestros no españoles, ya sea en Roma o París. Tal como argumentaron algunos críticos contemporáneos,

⁴ GALOFRE, J., *Las Novedades*, 19 de enero de 1854. Ya en un artículo previo a la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes había propugnado que, en caso de crearse una exposición de estas características, se diese "Una condecoración al autor del cuadro que se acercase más a la antigua escuela española limitada a los clásicos Murillo, Velázquez y Ribera, con objeto de resucitar la escuela nacional" (GALOFRE, J., "Exposición pública en la Trinidad", *La Nación*, 21 de diciembre de 1852).

⁵ S.U., "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 16 de noviembre de 1862.

⁶ DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes", *La Esperanza*, 28 de febrero de 1865.

no era muy coherente esperar que fuesen precisamente estos artistas formados en el extranjero los que continuasen la escuela española de pintura:

Por otra parte, si nuestros jóvenes pintores van pensionados por el gobierno a estudiar en países extranjeros, ¿qué mucho es que en sus obras inspiradas allí y allí concluidas, se note la leve huella de una escuela extraña? El aire que se respira, el sol que alumbra, el cielo que cobija, la tierra que se descubre, la naturaleza toda y los tipos y los usos y los sentimientos y las ideas y las pasiones que con ella se armonizan de una manera diferente en cada país, han dado sin duda alguna el carácter a las diversas escuelas de pintura que se conocen. ¿Cómo es posible que nuestros jóvenes artistas, que no estudian, ni piensan, ni se inspiran, ni ejecutan sus obras en España, sean por completo españoles en la expresión de sus ideas? Lo que nos admira, lo que no nos cansaremos de aplaudir en ellos, es que a pesar de todo no sean absolutamente franceses, o italianos, o cualquier otra cosa⁷.

Planteamiento que llevará a los más comprometidos en la defensa de una escuela nacional de pintura, conscientes de las trabas que tanto la Academia como la influencia de las modas extranjeras suponían a su desarrollo, a arremeter virulentamente contra ambas. Ya se han citado los casos de Galofre y del crítico de *La España*, pero hay muchos más. Pedro Antonio de Alarcón, otro entusiasta defensor de la existencia de una escuela española, escribirá a propósito del *Licinia deteniendo con súplicas y ruegos a su esposo Cayo Graco*, expuesto por Suárez Llanos en la Nacional de 1858 -cuadro que, desde la perspectiva de un defensor de la pintura nacional, reunía todos los anatemas para ser reprobado: pintado en Roma -su realización correspondía al envío del pintor como pensionado de la Academia-, sobre un tema sacado de la historia romana y, para colmo de males, dentro del más estricto respeto al academicismo internacional-:

Decimos al Sr. Llanos muy particularmente lo que hemos aconsejado á la generalidad en la introducción de estos artefactos: independencia; espontaneidad; españolismo sobre todo; entre la Academia y el Museo de Pinturas, elija este último; Rivera y Velázquez son modelos más respetables que los abaniqueros de París⁸.

El problema es que, salvo esa genérica apelación a la gran pintura del XVI y XVII y la oposición a las modas francesas, nadie en el siglo XIX parece saber demasiado bien en qué consiste esa supuesta "escuela nacional", más una coletilla que un concepto preciso, aunque todo el mundo hable de ella, y de forma laudatoria. Ya sea para lamentar su desaparición, avasallada por modas foráneas, francesas en primer lugar,:

en cuanto a la pintura se ha perdido cuasi en un todo el tipo de la escuela española, y en general domina en nuestro suelo la moda arrastradora del gusto francés y de la moda académico parisiense⁹:

El más amargo dolor baña nuestra alma cuando vemos la escuela española, aquella escuela de Velázquez, Zurbarán y Ribera, atada al carro victorioso de la francesa¹⁰.

⁷ "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 25 de octubre de 1862.

⁸ ALARCÓN, P.A., de, "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 15 de octubre de 1858.

⁹ GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

¹⁰ MURGUÍA, M., "Exposición General de Bellas Artes", *La Iberia*, 9 de junio de 1856.

El primer crítico de Europa, el eminente Teófilo Gautier se expresa de esta manera al hablar de nuestro último renacimiento: "Después de Goya, la imitación francesa tomó la iniciativa: Aparicio y Don José de Madrazo copiaron a David, y hoy, sin el escudo sembrado de leones y de torres, los pintores españoles se confundirían fácilmente con los nuestros... Lo que es un bien en política, es una desgracia en artes, y nosotros hubiéramos querido que los pintores de Madrid y de Sevilla se hubieran acordado más de sus antepasados (...)" Se nos cae la pluma de la mano al considerar que hasta los mismos franceses se lamentan del abandono en que está el arte en España, al contemplar que *para nada tenemos presente nuestras famosas escuelas, las que "han brillado con un incontestable esplendor"* como dice Gautier, y esto lo dicen viendo que en artes ya no hay Pirineos, cuando más halagado se halla su amor propio considerándonos hasta parisienses¹¹.

Ya para felicitarse por su resurrección:

La antigua escuela española reina hoy en el mundo del arte, hasta el punto de que casi todos los artistas europeos colocan a Murillo antes que a Rafael, y a Velázquez antes que a Ticiano; y lo que es mucho mejor aún, más halagüeño, la antigua escuela española que ha dormido largos años el glorioso sueño de Homero, parece que despierta con nuevos bríos¹².

Cuando se intenta precisar más el concepto de escuela española, aunque de forma un tanto nebulosa, parece hacerse referencia tanto al fondo como a la forma. García Barzallana, en un curioso artículo del año 1841, identifica la escuela española de pintura con un cierto *ethos* religioso y vital: la expresión de una actitud "española" ante la vida que impregnaría todas las manifestaciones del arte de esta nación. Actitud ante la vida que se mostraría tanto en la preferencia por determinados géneros: pintura religiosa y de historia -llamativa esta última afirmación en un momento en que la pintura de historia española en sentido estricto es todavía minoritaria- como en la plasmación de determinados sentimientos: espíritu religioso, caballerosidad, fidelidad, etc. *La escuela española de pintura no sería tanto una cuestión de estilo como de ideas:*

en efecto tenemos nuestra escuela nacional, pero no por las causas a que generalmente se atribuye (...). El arte no es en rigor, sino la idea. Por eso no se da ya a la expresión arte del pintor o del esculor, la significación que en lo antiguo; ni se vería sin disgusto que se agremiase a estos artistas, obligándolos a concurrir en corporación a las procesiones de semana santa, unidos como en otro tiempo a los demás artesanos (...). ¿Cuál será pues el sello original de nuestros pintores? El que debe y no puede ser menos de ser en la nación de Carlos V y de Felipe II, la nación católica por excelencia; la que sostuvo su doctrina con la diplomacia, y con las armas contra la Europa septentrional; la que guerreó por ocho siglos con los árabes en una lucha de nacionalidad y de religión; la que en recuerdo de una gran victoria elevó por arco de triunfo ese monumento religioso de nuestras glorias artísticas y guerreras, El Escorial (...). He visto cuadros españoles, [habla de una visita al Museo del Prado] y ante ellos he comprendido lo sublime de la religión, la gravedad del carácter de nuestros mayores, y la severidad de su continente. En los cuadros de historia, he notado *el mando unido a la amabilidad y nobleza; la obediencia unida a la dignidad* (...). Saco por consecuencia que si las artes son el reflejo de los pueblos, puesto que el estilo es el hombre, y las artes son el estilo llevado a su mayor expresión, el pueblo italiano es entusiasta de la belleza física

¹¹ DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1866", *La Esperanza*, 20 de marzo de 1867. No deja de ser curioso el que para constatar la decadencia de la escuela española Domenech recurra a un crítico francés, prueba inequívoca, esto sí, del carácter dependiente del arte español decimonónico.

¹² "Exposición de Bellas Artes", *El Mundo Pintoresco*, 1858, p. 234

(...). El pueblo flamenco (...). Se ha limitado a copiar su país (...). A cada cual su gloria; que no es pequeña la que nos toca sin temor de ser pródigos.

Porque, ¿que más puede apetecer nuestro patriotismo que poder apoyarse en una larga serie de artistas fieles, intérpretes de la hidalguía castellana, de esa aristocracia de sentimientos, más evidente que la de clase; de esa fe viva, a que debemos tan grandes cosas, las páginas tal vez más esplendentes de nuestros anales?¹³.

Esta idea de una escuela nacional definida por su carácter cristiano debió de contar con un cierto predicamento pues todavía en 1871, bien es cierto que desde las páginas de un periódico de signo tan claramente conservador como *La Esperanza*, mantendrá Domenech, apoyándose en Gautier, que lo específico del arte español era justamente la ausencia de cualquier contaminación pagana:

Nadie más constante que el Sr. D. Antonio Pérez Rubio. Con sus lindos cuadritos no hace más que recordarnos sin cesar los últimos destellos de la personalidad artística española, Alenza, Velázquez y aun a Goya; pero la fatalidad quiere que se siga otro camino, y se prefiera seamos todo en bellas artes menos españoles. Siga, sin embargo, el Sr. Pérez Rubio trayendo a la memoria las escuelas que nos immortalizaron (...). Lo volvemos a repetir: continúen el Sr. Pérez Rubio, el Sr. Domínguez, el Sr. Francés, que también nos recuerdan admirablemente a Velázquez y tantos otros que no recordamos; sigan cultivando el arte en sentido *nacional*, una vez que tenemos en España la fuente más pura, la exenta de todo paganismo, como dice Teófilo Gautier el primer crítico del mundo¹⁴.

Para Galofre, como ya se ha visto uno de los más ardientes defensores de la existencia de una escuela nacional de pintura, como buen nazareno¹⁵, la esencia de un arte auténticamente nacional hay que buscarla en el pasado, en las fuentes de dicho arte, y en particular en aquellos momentos de máximo esplendor, aquéllos en que la nación ha sido capaz de dar lo mejor de su espíritu, en el caso español los siglos XVI y XVII. La escuela española de pintura sería, y no sólo para Galofre¹⁶, la forma en que habían pintado los grandes maestros del XVI y XVII, de Roelas y Pacheco a Murillo y Zurbarán. Volver a la escuela nacional consistiría sencillamente en pintar como habían pintado ellos¹⁷.

¹³ GARCÍA BARZALLANA, M., "¿Hay una escuela española de pintura?. Consideraciones preliminares", *Liceo Valenciano*, II, 1841, pp. 209-213.

¹⁴ DOMENECH, J.M., "La Exposición de Bellas Artes de 1871", *La Esperanza*, 7 de noviembre de 1871.

¹⁵ Para las relaciones de Galofre con el movimiento nazareno, véase ARIAS ANGLÉS, E., "Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor", *II Congreso Español de Historia del Arte*, I, Valladolid, 1978, pp. 189-205.

¹⁶ Véase sino, como ejemplo, lo escrito por otro crítico a propósito de la Exposición Nacional de 1887: "siendo este mal entre nosotros crónico y de hondas raíces, exige la conservación de la excelente pintura nacional, volver a renovar la manera que los citados maestros emplearon [se refiere a los maestros españoles] y de la que jamás debieron los pintores modernos apartarse, optando por las extrañas de París y Roma (...). Porque bajo el punto de vista plástico la pintura del siglo XVII debe de constituir su ideal" (MARTÍNEZ FERRER, M., "Bellas Artes. La pintura moderna", *La Fe*, 25 de junio de 1887).

¹⁷ Sobre esta idea de Galofre, véase, especialmente, un artículo suyo aparecido en *La revista de ambos mundos* en 1854 (GALOFRE, J., "Nobles Artes. Del segundo renacimiento de las Nobles Artes españolas", *La revista de ambos mundos*, 2, 1854, pp. 77-92).

Otros, sin embargo, no parecen verlo tan claro y cuando tienen que enfrentarse a la tarea de definir en qué consiste la escuela española de pintura acaban: bien lamentándose de que las peculiaridades de la evolución histórica en España hayan impedido la consolidación de una escuela española en el sentido estricto del término:

Lamentanse los que se precian de más entendidos en artes de que falta a estas en el suelo de España un principio constante de unidad, un pensamiento fecundo que las domine y aliente; un carácter fijo y determinado, que constituya lo que se entiende técnicamente por escuela¹⁸;

bien concluyendo que ésta es una pura entelequia:

Huiremos de usar las denominaciones de escuela española y escuela francesa, de que tanto abuso se está haciendo para ensalzar y deprimir a falta de razones, porque creemos que son palabras enteramente vacías de sentido (...) ¿Qué queda de la tan cacareada escuela española? Un sueño, un mito, una palabra hueca: lo que queda de la supuesta escuela francesa moderna, que si bien se analiza es también un compuesto de negaciones y contradicciones. Bien conocemos sin embargo lo que se quiere dar a entender con las calificaciones de escuela española y escuela francesa: se quiere designar sin duda con lo primero lo rico de tono y de color, lo natural y armonioso, lo que recuerda los inmortales lienzos de Velázquez y Murillo. Pero ¿por qué no hemos de ser francos y denominar a eso bueno lisa y llanamente? ¿Se querrá asimismo designar con la segunda calificación a la escuela francesa lo que carece de aquellas dotes y hablando en absoluta prosa es malo? Pues en tal caso se dice un solemnísimos disparate¹⁹.

A pesar de todo tuvimos a Velázquez, y es bastante, que en ninguna parte se dan todos los días personajes de tal talla. En la masa general, siempre fuimos influidos y a la zaga de italianos, alemanes y flamencos. Hoy lo vamos de los franceses, aunque nos pese²⁰.

Hay que llamar la atención, una vez más, sobre esa continua y reiterativa necesidad que parece tener la cultura española de definir lo español por oposición a lo francés.

Finalmente, a medida que avanza el siglo, las llamadas a un estilo español parecen servir más para impedir la penetración de nuevas corrientes artísticas provenientes del exterior, en la defensa de un academicismo aferrado al pasado glorioso de un género, que para mantener una, por otra parte, inexistente escuela española.

Hay, sin embargo, abundantes referencias a un cierto estilo español, entendido como una continuación de la gran pintura del siglo XVII; especialmente en la pintura de historia de tema religioso, donde esta prolongación resultaba más fácil, como es el caso del *San Juan de Dios salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada* de Gómez Moreno, en el que la crítica vio un recuerdo de las "obras de la buena escuela española"²¹. Pero

¹⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 546.

¹⁹ "Exposición de Bellas Artes de 1856", *El Sur*, 22 de junio de 1856.

²⁰ ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 9 de mayo de 1890.

²¹ MARTÍNEZ DE VELASCO, E., "Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1881, p. 335.

también en las de género histórico estricto: *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez* de Eusebio Valldeperas, aunque aquí casi más que de escuela española cabría hablar de pastiche velazqueño, lo que no fue óbice para que Galofre hablase de “muy buenas cualidades de escuela española”²²; *El Lazarillo de Tormes* de Suárez Llanos, cuadro en el que Alarcón vio una continuación de la mejor escuela sevillana:

Podría pasar este cuadro por uno antiguo; recuerda las mejores obras de la escuela sevillana²³;

La rendición de Bailén de Casado del Alisal, cuya exposición en la Nacional de 1864 asombró al público con sus manifiestas dependencias velazqueñas, dependencias, por otra parte, más superficiales que reales; *Doña Isabel dictando su testamento* de Eduardo Rosales, cuyo descubrimiento del realismo velazqueño, tal como lo entendían los pintores decimonónicos, supuso un auténtico cambio en la pintura española del pasado siglo; *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)*, también de Casado del Alisal, y en el que los recuerdos de *La rendición de Breda* de Velázquez son evidentes, tanto formales como ideológicos (gesto noble del vencedor hacia el vencido); *La educación del príncipe don Juan* de Martínez Cubells, en el que la crítica vio la mano de “un pintor vigoroso, espontáneo, inspirado en los grandiosos modelos de la escuela española”²⁴; *Alfonso el Sabio dictando las partidas* de Peyró y Urrea, expuesto en la Nacional de 1881, y en el que la crítica alabó el color “de la antigua escuela española”²⁵; *El Lazarillo de Tormes* de Luis Santamaría Pizarro, cuadro en el que, curiosamente dado su carácter casi de pintura de género, las referencias a la pintura religiosa del XVII son obvias; *A buen juez mejor testigo* de Menéndez Pidal, en el que los contemporáneos vieron la obra de un epígono de Velázquez²⁶. También Murillo, el otro “gran pintor” de la escuela española tendrá su particular homenaje en *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga*, cuadro de Cano de la Peña.

La lista podría alargarse con unos cuantos ejemplos más, pero en general la construcción de una cultura nacional va a tener plasmación, no en el campo formal sino en el iconográfico, mediante la representación de personajes de la literatura, las artes o el pensamiento, hasta erigir

²² GALOFRE, J., “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

²³ ALARCÓN, P.A., de, “Exposición de Bellas Artes”, *La Época*, 15 de octubre de 1858.

²⁴ GARCÍA CADENA, P., “La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 111.

²⁵ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 37.

²⁶ Hago hincapié en el hecho de que fueron los contemporáneos los que percibieron este “velazquismo” ya que a los ojos actuales resulta bastante menos evidente; fenómeno que mostraría, no tanto la influencia, o falta de influencia, de Velázquez en el cuadro de Menéndez Pidal, como los cambios producidos en la forma de ver la pintura de Velázquez desde el siglo XIX hasta hoy.

una especie de panteón imaginario de las glorias nacionales, que sirva para acotar una determinada idea de la cultura nacional. Se va configurando así una historia ideal de la cultura española, significativa tanto por las ausencias como por las presencias, que, como toda organización nacionalista de una comunidad, tiende hacia la monocultura.

Por lo que se refiere a la evolución cronológica de los cuadros de tema cultural, la tendencia es a un progresivo aumento de su peso a medida que avanza el siglo con algunas variaciones altamente significativas. De presencia prácticamente despreciable durante el primer tercio de siglo, cuando, siguiendo las pautas dieciochescas, la reivindicación de una nación cultural es prácticamente inexistente -la imagen de la nación parece referirse exclusivamente a una nación política-, experimenta un brusco cambio con la muerte de Fernando VII y el fin real del Antiguo Régimen, de forma que durante los dos periodos siguientes (1834-1854 y 1855-1867) el peso de los factores culturales como elemento de identificación colectiva se dispara, y la idea de una cultura nacional compartida se convierte en uno de los argumentos de más frecuente aparición en la pintura de historia. Con el sexenio revolucionario, más proclive a una idea de nación menos esencialista, se produce una clara inflexión de esta tendencia creciente y el porcentaje de cuadros de tema cultural comienza a disminuir. La gran eclosión se produce ya durante la Restauración, cuando los cuadros de tema cultural llegan a suponer más de una cuarta parte del total de obras presentadas y adquiridas por el Estado, porcentaje un poco menor en el caso de las premiadas, aunque también por encima del de los periodos anteriores. A esto habría que añadir que las características de esta pintura sobre personajes de la literatura y el arte, una pintura de pequeño formato, de carácter amable y pintoresco, cercana en la mayoría de los casos en su tratamiento formal a los cuadros de costumbres, tuvo también un amplio mercado privado, inexistente en el resto de los cuadros de historia, lo que hace más meritorio el alto número de los que acabaron en manos del Estado. Máxime cuando estas mismas cualidades, que la hacían atractiva para los coleccionistas privados, debía de haber tenido el efecto contrario en el Estado, siempre en busca de grandes lienzos para decorar los muros de los edificios públicos (véase cuadro nº 1).

	Total	Adquiri dos Estado	Premia dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	25	20	18	8	19	28	15
1808-1833	7	8					
1834-1854	14	9					
1855-1867	26	19	19	7	16	35	14

1868-1874	20	9	13	33	20	0	23
1875-1895	27	27	20	4	22	24	16

Cuadro nº 1. Cuadros de tema “cultural”, dada su importancia cuantitativa se incluyen también cuadros de tema no español. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada apartado

El peso de los diferentes periodos históricos en la configuración de una cultura nacional es enormemente heterogéneo (véase cuadro nº 2). Como rasgo general, el predominio temático del siglo de los Austrias es absoluto y las grandes figuras del siglo XVII se convierten en el símbolo del esplendor de la cultura española, contribuyendo no poco a la asunción popular del siglo XVII como siglo de oro de las letras y las artes, una creación en gran parte decimonónica. Cuando, en 1873, Castelar, en un discurso en las Cortes, quiera expresar lo que él entiende por ser español, lo hace remitiéndose, fundamentalmente -las únicas excepciones son el Cid y Viriato- a figuras de las artes y las letras -prueba, por otra parte, de hasta qué punto para el nacionalismo decimonónico español la nación es fundamentalmente una nación cultural- pertenecientes todas a la época de los Austrias:

Yo quiero ser español, y solo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes; quiero recitar los versos de Calderón; quiero teñirme de fantasía en los matices que llevaban disueltos en sus paletas Murillo y Velázquez; quiero considerar como mi pergamino de nobleza nacional la historia de Viriato y el Cid²⁷.

Pero la atención, o falta de atención, prestada a otros periodos históricos es también enormemente significativa.

Ya Juan Antonio de Ribera en su *Parnaso de los grandes hombres de España*, frescos del Palacio del Pardo, había reducido prácticamente su grupo “homenaje al arte” a los artistas del XVI y el XVII -Juan de Herrera²⁸, Velázquez, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra²⁹, Murillo y José de Ribera³⁰-, con las inclusiones dieciochescas de Juan de Villanueva³¹, Ventura Rodríguez³² y Francisco Bayeu³³; la hegemonía es todavía mayor en el de escritores, pertenecientes todos a la época de los Austrias: en el centro fray Luis de León³⁴, teniendo en la mano *Poesías* y *El Cantar de los Cantares*, y Miguel de Cervantes, quien sujeta

²⁷ Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873, CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, Valencia, 1888, p. 40.

²⁸ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

²⁹ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

³⁰ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

³¹ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

³² No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

³³ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

³⁴ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

un pergamino en el que se puede leer *El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha*; detrás, en el zócalo, Calderón de la Barca, Luis de Góngora³⁵, Fernando de Herrera³⁶, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Alonso de Ercilla³⁷, Bartolomé Leonardo de Argensola³⁸ y Garcilaso de la Vega³⁹.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Cultura española	76	75	72	67	61	84	75
Austrias(1)	47	47	46	35	38	58	37
Cervantes(4)	31	36	32	0	31	37	29
El Quijote(5)	24	25	18	0	15	21	17
Siglo XIX(1)	20	18	12	0	8	21	12
No españoles	24	25	28	33	39	26	25
Italia(2)	11	13	16	0	15	16	12
Dante(3)	5	7	10	0	8	10	8
Alemania (Goethe)(2)	6	8	6	0	0	10	0
Francia (2)	5	3	6	0	0	5	4

Cuadro nº 2. Distribución de los cuadros de temas de cultura referidos a las diferentes épocas y temas. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de tema cultural, incluidos los "no españoles".

- (1) Están también incluidos en el apartado cultura española.
- (2) Están también incluidos en el apartado No españoles.
- (3) Están también incluidos en el apartado Italia.
- (4) Están también incluidos en el apartado Austrias.
- (5) Están también incluidos en el apartado Cervantes.

La cultura española queda reducida a la cultura de la época de los Austrias, con lo que esto significa de asumir determinados rasgos de esa época como los únicos intrínsecamente españoles en detrimento de los plasmados por otras épocas, convirtiendo así lo específico de un

³⁵ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

³⁶ No volverá a figurar en ningún cuadro de historia.

³⁷ No volverá a aparecer en la pintura de historia.

³⁸ No volverá a aparecer en la pintura de historia.

³⁹ No volverá a aparecer en la pintura de historia.

momento histórico y cultural en una especificidad nacional. El espíritu caballeresco, la picaresca, el quijotismo... se convierten en el santo y seña de una supuesta quintaesencia nacional, a la vez que los autores que mejor mostraron estas supuestas características en los auténticos bardos nacionales: Cervantes, Lope de Vega, Quevedo...

Cervantes, visto casi exclusivamente como el autor del *Quijote*, se convierte, muy por encima de cualquier otro escritor o pintor, en el símbolo señero de la cultura española. Cuando Castelar, en su retórico discurso, citado anteriormente, intenta definir en qué consiste ser español, el primer personaje que trae a colación es Cervantes:

Yo quiero ser español, y solo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes⁴⁰.

Pero la entronización de Cervantes en lo más alto del panteón de la cultura española venía de lejos, de mucho antes. Ya su figura, junto a la de fray Luis de León, ocupaba un lugar preeminente, por delante de los demás escritores del Siglo de Oro, en el *Parnaso de los grandes hombres de España* pintado por Juan Antonio de Ribera en uno de los techos del Palacio del Pardo en 1825. Posteriormente, además de ser incluido entre los personajes que figuran en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, el Olimpo de la imaginaria nacional española, y de que su estatua sea una de las que defienden la entrada de la Biblioteca Nacional, templo de la cultura nacional española, los cuadros de tema cervantino se suceden una y otra vez en las exposiciones nacionales⁴¹, convirtiendo su figura, y las de sus personajes, en algo común y cotidiano para el gran público.

La azarosa biografía de Cervantes, de tintes realmente novelescos, facilitará en gran medida su presencia en la pintura de historia. Todos y cada uno de los episodios de su vida tienen cabida en la iconografía cervantina.

Será la escritura del *Quijote*, generalmente asociada a su estancia en la cárcel, la que se convertirá en fuente de inspiración recurrente para los pintores de historia, que fijarán así la imagen de Cervantes como escritor maldito, muy del gusto romántico.

⁴⁰ Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873 (CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, o. cit., p. 40).

⁴¹ Cruzada Villaamil escribe, refiriéndose a la de 1866, que "No exceden de ciento ochenta los cuadros de composición que vemos en el edificio del paseo del Cisne, y de ellos, el 14 % representan asuntos del Quijote o de la vida de Cervantes" (CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p.29).

La aparición de este asunto en las Nacionales es muy temprana, ya en la segunda, la de 1858, figuraron dos cuadros sobre el tema⁴², de los que uno de ellos, el de Roca y Delgado, inspirado en la *Vida de Cervantes* de Pellicer, del que el *Catálogo* reproduce un texto aclaratorio⁴³, tuvo bastante éxito -medalla de tercera clase⁴⁴ y compra por el Estado⁴⁵-. Representa a Cervantes sentado, con su característica fisonomía, basada en el supuesto retrato anónimo que del autor se conservaba en la Academia; al fondo de la estrecha celda, desdibujadas -una forma bastante pueril de representar lo que Cervantes está imaginando- las figuras de Don Quijote y Sancho.

La imagen de Cervantes preso escribiendo el Quijote seguirá presente en las siguientes nacionales. Un cuadro en la de 1860⁴⁶; tres en la de 1866⁴⁷, uno de ellos, el de Plácido Francés, mención de medalla de segunda clase⁴⁸, recreación bastante inverosímil en la que, salvo el aspecto lóbrego de la estancia, nada parece recordar el interior de una prisión: Cervantes, en el centro de la composición y apoyado contra una mesa, lee en voz alta a una nutrida compañía un libro, sin que nada en el porte ni en la actitud de los personajes haga sospechar que no estamos ante una amena tertulia; uno en la de 1876⁴⁹; y otro más en la de 1878⁵⁰.

⁴² *Cervantes escribiendo el Quijote y hollando con sus pies los libros de caballería* de Antonio Gómez y Cros y *Cervantes preso, imaginando el Quijote* de Mariano de la Roca y Delgado (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858*, Madrid, 1858).

⁴³ "En el año de 1602 fue Cervantes a Argamasilla de Alba con una ejecución contra los deudores morosos en pagar los diezmos a la dignidad del gran priorato de Consuegra, los cuales, ayudados de sus parientes, no sólo lograron que la justicia le negase el cumplimiento, sino que le pusiese preso en la cueva o sótano de la casa llamada de Medrano; en ella ideó y escribió la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, como lo testifica su prólogo". Habría que aclarar que esta referencia al propio prólogo del Quijote como base para afirmar que la obra fue concebida en la cárcel es bastante discutible, pero lo que importa es la idea, parece que completamente arraigada, que sobre el hecho tiene el siglo XIX.

⁴⁴ R. O. 18 de septiembre de 1858.

⁴⁵ En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 mayo de 1880. Depositado en Ciudad Real por R.O. de 24 de octubre de 1923. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

⁴⁶ *Lectura, por su autor, de la primera parte del Quijote* de Manuel Cabral (*Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860).

⁴⁷ *Cervantes en la cárcel de Argamasilla, escribiendo el Quijote* de Eduardo Carceller, *Últimas palabras de Cervantes en el Quijote* de José Fernández Olmos y *Cervantes leyendo el Quijote a varios amigos en la prisión de Argamasilla de Alba*, de Plácido Francés (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867 -a pesar del título la Exposición tuvo lugar en 1867-).

⁴⁸ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867. Fue premiado conjuntamente con otro cuadro titulado *Un anacoreta*.

⁴⁹ *Cervantes en el momento de empezar a escribir el Quijote* de Pedro Sánchez Acuña (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876).

⁵⁰ *La dedicatoria del Quijote* de Rafael Montes (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878).

Como ocurre con todos los personajes de una cierta relevancia histórica, la muerte de Cervantes será también llevada al lienzo en varias ocasiones. Víctor Manzano y Mejorada expone en la Nacional de 1858 *Últimos momentos de Cervantes*⁵¹, que, a pesar de no haber sido premiado, será adquirido por el Estado, con destino al Museo de Arte Moderno, ese mismo año⁵²; representa a Cervantes, ya recibida la Extremaunción⁵³ y próximo a expirar, escribiendo la dedicatoria de su *Persiles y Sigismunda* al conde de Lemos; la hija de Cervantes, sentada junto al lecho de su padre, observa la escena. Siguen *La recomendación del alma de Cervantes*, expuesto por José María Doménech en la Nacional de 1860⁵⁴; *Últimos momentos de Cervantes* de Eduardo Zamacois, Nacional de 1864⁵⁵; y *Cervantes, en sus últimos días, escribiendo la dedicatoria al conde de Lemos* de Eugenio Oliva y Rodrigo, Nacional de 1884⁵⁶.

Fue éste último, cuyo argumento fue resumido así por el crítico de *La Fe*:

El autor del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, el Príncipe de los Ingenios, próximo a la muerte, dedica la segunda parte de su obra a el Sr. Conde de Lemus, Marqués de Sarriá (...). Cervantes ocupa un viejo sillón sobre cuyo respaldo se apoya su hermana; delante un sacerdote le sostiene los escritos que rubrica el immortal genio; un caballero de pie en primer término presencia la escena, tan bajos los ojos que parece dormir; un fraile detrás del caballero; un estante con libros, sobre una mesa donde hay varios enseres; un lecho y otros accesorios, todos pobres y modestísimos, revelando el estado de penuria del Manco de Lepanto, tan magistralmente retratado por el inolvidable Narciso Serra en el final de su obra *El loco de la guardilla*, constituyen el conjunto del cuadro⁵⁷.

el que tuvo un mayor éxito -premiado con medalla de segunda clase⁵⁸, fue adquirido ese mismo año por el Estado⁵⁹ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁶⁰, *La Ilustración de España*⁶¹ y *La Ilustración Ibérica*⁶²-. Éxito al que no debió de ser ajena la insistencia en esa imagen arquetípica, que, como un sino fatal, parece perseguir a la mayoría de los héroes nacionales españoles: la de la muerte en la pobreza y el olvido. Todo en el cuadro -la desnudez de la habitación, oscura y con escasos muebles, las figuras de los personajes que

⁵¹ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

⁵² En 5.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en el Museo Provincial de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de octubre de 1905.

⁵³ Tal como explicita el *Catálogo*, "Después de recibir la Extrema-Únción escribe la Conde de Lemos la dedicatoria de su novela *Persiles y Segismunda*".

⁵⁴ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁵⁵ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

⁵⁶ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

⁵⁷ ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 6 de junio de 1884.

⁵⁸ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

⁵⁹ En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde sigue actualmente, por R.O. de 11 de noviembre de 1931.

⁶⁰ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1883, p. 284.

⁶¹ *La Ilustración de España*, 1887, p. 124.

⁶² *La Ilustración Ibérica*, 1889, pp. 104-105.

asisten a la escena, todos vestidos de negro, el propio gesto del escritor, escribiendo una carta a su protector a la que nunca obtendrá respuesta, su aspecto decrepito, la melancólica frase que se supone está escribiendo⁶³....- remite a esta idea de fracaso y abandono. A pesar del éxito, las críticas fueron bastante frías, con un cierto tono condescendiente. Buen ejemplo de este tono es lo escrito por Fernanflor en *La Ilustración Española y Americana*:

Asunto poético, poetizado, en efecto, por Oliva... es resultado feliz de un equilibrio de facultades excelentes; no es superior en nada; en todo es agradable. Bien pensado, bien compuesto; pintado con habilidad, simpático en sus detalles, tiene carácter de época y local: diríase pintado por un discreto hidalgo... más no es el Cervantes del *Quijote*, sino el de las *Novelas Ejemplares* o del *Persiles*. ¿Que necesita este cuadro para ser de primer orden? ¿Una cualidad eminente? No la tiene⁶⁴.

La prisión en Argel será tema de un solo cuadro: *Rescate de Cervantes*, expuesto por Federico Catalá en la Nacional de 1864⁶⁵.

No faltan incluso, en el caso de Cervantes, las obras de carácter alegórico. Entre ellas *Apoteosis de Cervantes* de Manuel Ferrán y *Cervantes y sus personajes* de Ángel Lizcano⁶⁶.

El primero, que tuvo un cierto éxito en la Nacional de 1866 -consideración de medalla de segunda clase⁶⁷ y compra por el Estado⁶⁸-, representa el triunfo de Cervantes como novelista a través de sus dos personajes más célebres, Don Quijote y Sancho Panza, y ante quien más le debía importar, los grandes literatos de la historia de la humanidad. La fama, encarnada en una vaporosa figura alada de luz resplandeciente, guía a Don Quijote y Sancho Panza a través de una senda flanqueada por un numeroso cortejo, compuesto por grandes escritores de todos los tiempos que arrojan flores al paso de la comitiva. El carácter alegórico, de exaltación del genio creador de Cervantes, no puede ser más obvio, aunque la mayoría de los críticos tuvieron dificultades a la hora de incluirlo en un género u otro:

⁶³ "El autor del Quijote, sentado al pie de la cama, asistido por su hija y en compañía de dos sacerdotes, escribe al conde de Lemos: -Puesto ya el pie en el estribo..." (VICENTÍ, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 24 de mayo de 1884).

⁶⁴ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 383.

⁶⁵ *Catálogo...1864*, Madrid, 1884.

⁶⁶ A éstos habría que añadir *Apoteosis de don Miguel de Cervantes Saavedra*, expuesto por Juan García Martínez en la Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887).

⁶⁷ R.O. de 15 de febrero de 1867.

⁶⁸ En 1.200 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Fue propuesto directamente por la Academia para la cesión a los Museos de Provincias. Depositado en el Museo Provincial de Valencia por R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 2 de abril de 1924. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

Difícil es, sin embargo, clasificar la Apoteosis de Cervantes. Para obra de género le sobra tamaño; para pintura decorativa le falta grandeza⁶⁹.

El de Ángel Lizcano, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1887⁷⁰, adquirido por el Estado⁷¹ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁷², *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁷³ y *La Ilustración Católica*⁷⁴, es también cuadro de difícil clasificación. A medio camino entre la alegoría, la pintura de género y la de historia representa a Cervantes, en primer plano, escribiendo en una esquina de lo que parece ser el patio de una posada manchega, por el que pululan los diferentes personajes salidos de su pluma. Blanco Asenjo lo calificará de “composición fantástica”:

En realidad no puede incluirse este lienzo en el número de los cuadros históricos, aunque las figuras en él agrupadas visten trajes de hace dos siglos, pero por esta razón no debe ser considerado tampoco como un cuadro de costumbres. Es una composición fantástica⁷⁵.

La primera intención del autor debió de ser una composición alegórica, en la que figurasen los personajes más representativos de la obra cervantina en torno a su autor, pero la plasmación final más parece una escena del *Quijote*, o un cuadro de costumbres manchegas, que una alegoría. Es en todo caso una alegoría muy particular que puede interpretarse, tanto como una ensoñación de Cervantes -Cervantes imagina mientras escribe los personajes que pueblan el patio-, o como una interpretación del acto de crear -el cuadro de Lizcano parece situarnos en un momento histórico previo a la creación literaria, aquél en que Cervantes toma de la realidad los personajes que, posteriormente, llevará a sus libros-. Esta última interpretación supone dotar de historicidad, de realidad, a los personajes cervantinos, convertidos así en personajes reales de un momento histórico concreto, salvados del olvido por el genio de Cervantes que hilaría los distintos episodios hasta componer el *Quijote*. La sensación de realidad, de historicidad, se ve acentuada por la exacta reproducción pictórica del patio de la Posada de la Sangre de Toledo donde tiene lugar la escena, un Cervantes que habría pergeñado personajes y episodios en su deambular por las posadas manchegas.

Es el propio Cervantes quien preside la composición, en primer plano a la izquierda, sentado, escribiendo, tras una mesa cubierta con un rico mantel; a su derecha, sobre una silla,

⁶⁹ BALART, F., “Exposición de Bellas Artes”, *Gil Blas*, 7 de febrero de 1867.

⁷⁰ Por mayoría, dos votos en contra, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁷¹ En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de noviembre de 1897. Actualmente en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, depósito del Museo del Prado.

⁷² *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 41.

⁷³ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 473.

⁷⁴ *La Ilustración Católica*, 1888, p. 421.

⁷⁵ BLANCO ASENJO, R., “Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 470

sus ropas de caballero, sombrero, capa y espada, y, en el suelo, los grillos de su prisión argelina; en frente, en el centro del cuadro, dos personajes que habrían servido a Cervantes de modelo para sus criaturas más inmortales: don Quijote, un pintoresco individuo cubierto con una raída manta, y Sancho, a su lado los pellejos de vino que remiten a uno de los episodios del *Quijote*; también al *Quijote* parecen hacer referencia los libros de caballería esparcidos por el suelo, entre los que se identifica el *Amadís de Gaula*, y la quema de libros de caballería que tiene lugar al fondo del patio. Toda una turba de personajes, de difícil identificación, pulula por el resto del cuadro.

La crítica se mostró, en general, bastante benévola, aunque la mezcla de realidad y alegoría hizo que fuera bastante comedida. Un buen ejemplo de esta ambigüedad es lo escrito por Fernanflor en *La Ilustración Española y Americana*:

El asunto del cuadro que ahora contemplamos es, puede afirmarse, el resumen de su carácter [se refiere al pintor], de sus aficiones, de su estilo y de su género. Compendia sus ensueños y sus estudios. Bellísima idea es, en efecto, reunir en un solo cuadro, en una sola escena, los personajes ideados por Cervantes, y hacerlos desfilar ante el gran novelista, como desfilaron en su imaginación cuando meditó su obra. Por desgracia, tan magnífica concepción no ha sido realizada por el Sr. Lizcano con la grandiosidad, diversidad y unidad que debiera haberlo sido. Nadie caerá en la cuenta de que se trata de una gran apoteosis, sino que tomará la escena por la reunión casual en el patio de una posada de varios viajeros y huéspedes, mezclados bulliciosos y disparatadamente. Claro es que el Sr. Lizcano se ha propuesto que su cuadro tenga carácter de realidad; pero personajes literarios, famosos en la historia moral del universo, no pueden afectar vulgaridad ni resultar insignificantes... La obra, sin embargo, resulta simpática⁷⁶.

Pero no es la vida de Cervantes el principal foco de atención de los pintores de historia, este lugar está reservado al *Quijote*, que se convierte en uno de los temas más repetidos de toda la pintura decimonónica y en el mito español y españolista por excelencia. Los cuadros sobre Sancho Panza y Don Quijote se suceden, sin contar aquellos otros en que se asocia expresamente a Cervantes con la creación de su obra más emblemática, incluidos en el apartado anterior⁷⁷.

⁷⁶ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición nacional de Bellas Artes. Las segundas medallas", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 386.

⁷⁷ Lógicamente esta presencia del *Quijote* tiene su correlato en las sucesivas reediciones que de la novela se hacen durante el siglo XIX: Fernández Navarrete, 1819; Diego Clemencín, 1833; Ochoa, 1844; Hartzenbusch, 1868;... y con la continua reproducción en las revistas ilustradas de la época de grabados con escenas del *Quijote*. Por lo que se refiere a este último aspecto es de destacar la publicación, a lo largo del año 1879, en *El Mundo Ilustrado*, revista de gran calidad gráfica editada en Barcelona, de una selección de grabados sacados de las diferentes ediciones de la novela cervantina en distintos países europeos (Inglaterra, Holanda, Francia-*El Mundo Ilustrado*, 2, 1879).

Cronológicamente los primeros cuadros de argumento quijotesco se remontan a 1835, año en que José Ribelles y Helip llevó a la Exposición de la Academia dos lienzos con argumentos sacados del *Quijote*⁷⁸.

Después, ya con la llegada de las Exposiciones Nacionales los cuadros sobre personajes y pasajes del *Quijote* se suceden año tras año: dos en la de 1858⁷⁹, tres en la de 1860⁸⁰, dos en la de 1862⁸¹, uno en la de 1864⁸², siete en la de 1866⁸³, uno en la de 1871⁸⁴, tres en la de

⁷⁸ Se trata de *Don Quijote en el acto de ser armado caballero*, y *Manteamiento de Sancho*.

⁷⁹ *Sancho Panza revelando a la Princesa el secreto del encanto de Dulcinea* de Víctor Manzano y Mejorada y *El donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Mercadé y Fábregas (*Catálogo...* 1858, Madrid, 1858).

⁸⁰ *Don Quijote mirando el manteamiento de Sancho* de Ventura Miera, *Como D. Quijote se hizo armar caballero por el ventero* de Miguel María Ocal, y *El Quijote preguntando a la cabeza encantada si fue verdad o sueño lo de la cueva de Montesinos*, también de Ocal (*Catálogo...* 1860, Madrid, 1860).

⁸¹ *Don Quijote escribiendo a Dulcinea desde Sierra Morena* de Manuel Rodríguez de Guzmán y *Entierro del pastor Grisóstomo* de Manuel García Hispaleta (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862).

⁸² *Don Quijote leyendo libros de caballería* de Manzano y Mejorada (*Catálogo...* 1864, Madrid, 1864).

⁸³ *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques* de Rogelio Eguisquiza, *Últimas palabras de Cervantes en el Quijote* de José Fernández Olmos, *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Manuel Ferrán, *Sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos* de José María López Pascual, *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros* de Antonio Pérez Rubio, *Entierro del pastor Grisóstomo* del mismo Pérez Rubio, y *Don Quijote en el carro saliendo de la venta* también de Pérez Rubio. (*Catálogo...* 1866, Madrid, 1867).

⁸⁴ *Don Quijote en casa de los duques* de Antonio Gisbert Pérez (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871).

1876⁸⁵, dos en la de 1878⁸⁶, seis en la de 1881⁸⁷, dos en la de 1884⁸⁸, cinco en la de 1887⁸⁹, cuatro en la de 1892⁹⁰ y uno en la de 1895⁹¹.

De todos ellos sólo *Entierro del pastor Grisóstomo*, *Casamiento de Quiteria y Basilio* y *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras*, los tres de García Hispaleto; *Disputa entre Don Quijote y el cura en casa de los duques* de Rogelio Egusquiza; *Don Quijote defendiendo los libros de caballería* de Manuel Ferrán; *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros*, *Entierro del pastor Grisóstomo*, *Don Quijote en el carro saliendo de la venta*, *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, *Las vindicaciones de la pastora Marcela* y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, estos seis de Pérez Rubio; *Don Quijote en casa de los duques* de Antonio Gisbert; *Una aventura del Quijote* y *El encuentro del rucio*, ambos de José Moreno Carbonero; *Don Quijote en casa de los duques* de Enrique Recio Gil; *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de González Bolívar; y *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra merecen un poco más de atención ya que el resto pasaron completamente desapercibidos.

⁸⁵ "Y vieron un molino de viento que en aquel campo había" de Luis Muriel y López, *Despedida de Sancho Panza para ir a su gobierno de la Ínsula Barataria* de Antonio Pérez Rubio y *Escena del Quijote: sucesos en la venta entre Luscinda, Dorotea, Cardenio, D. Fernando, el cura y demás concurrentes* también de Pérez Rubio (*Catálogo...* 1876, Madrid, 1876).

⁸⁶ *Señor Quijada ¿quién ha puesto a vuestra merced de esta suerte?* de Arturo Montero Calvo⁸⁶ y *Una aventura del Quijote* de José Moreno Carbonero (*Catálogo...* 1878, Madrid, 1878).

⁸⁷ *Don Quijote; una escena del retablo de Maese Pedro* de José Alarcón Suárez, *Casamiento de Quiteria y Basilio* de Manuel García Hispaleto, *Presentación de Dorotea a Don Quijote* de Pedro González Bolívar, *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes* de Antonio Pérez Rubio, *Las vindicaciones de la pastora Marcela*, también de Pérez Rubio y *Don Quijote en casa de los duques* de Enrique Recio Gil (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881).

⁸⁸ *Sancho se despide de los duques y de don Quijote para ir a tomar posesión de gobierno de la Ínsula Barataria* de Manuel Suárez Espada y *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras* de Manuel García Hispaleto (*Catálogo...* 1884, Madrid, 1884).

⁸⁹ *Aventura de los cueros de vino* de Barruso y Ciria, *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra, *La aventura de los mercaderes* de Jorge de la Guardia, *El mensaje de Sancho a su mujer* de José Haza y Astier y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva* de Antonio Pérez Rubio (*Catálogo...* 1887, Madrid, 1887).

⁹⁰ *La aventura de los mercaderes* y *Escena del Quijote*, ambos de José Moreno Carbonero, *Don Quijote antes de su primera salida* de Miguel Jadraque y *El cura y los que con él estaban ven tras un peñasco a Dorotea lavándose los pies en el arroyo (Don Quijote)* de Hernández Amores (*Catálogo...* 1892, Madrid, 1892).

⁹¹ *El encuentro del rucio* de Moreno Carbonero (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895).

El *Entierro del pastor Grisóstomo* de García Hispaleto, que tuvo un cierto éxito - medalla de tercera clase en la Nacional de 1862⁹² y compra para el Museo Nacional⁹³-, representa a Grisóstomo, en el centro de la composición, yaciendo sobre unas parihuelas y cubierto de flores, rodeado de amigos y pastores; en el extremo derecho, Don Quijote, a caballo, embrazando sus armas, y Sancho a pie; al fondo, en una abertura entre las peñas y en alto, Marcela en actitud de ir a pronunciar su alambicado discurso. El cuadro es una mera ilustración de un pasaje del capítulo XIV de la primera parte del *Quijote*, reproducido por el *Catálogo*:

Y queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión (que tal parecía ella) que improvisadamente se le presentó a los ojos, y fue por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura⁹⁴.

Paralelo éxito tuvo éste mismo autor con el segundo cuadro sobre tema quijotesco que llevó a una Nacional. Su *Casamiento de Quiteria y Basilio*, que obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1881⁹⁵ y fue adquirido ese mismo año por el Estado⁹⁶, representa la escena del matrimonio, casi *in articulo mortis*, entre Basilio y Quiteria, tras una estratagema de aquél que evita, en el último momento, la boda de ésta con el rico Camacho. Es un cuadro bastante extraño ya que, además de la escena principal, la del matrimonio, con el falso agonizante recostado contra Don Quijote dando la mano a la novia mientras el sacerdote bendice la unión, se incluyen, casi a modo de viñetas, otros episodios relacionados con la historia y narrados en páginas anteriores por Cervantes, que ayudan a una más cabal comprensión del argumento principal.

El tercer cuadro inspirado en *El Quijote* que Manuel García Hispaleto lleva a una Nacional es *Discurso que hizo don Quijote de las armas y de las letras*, adquirido por el Estado en 1884⁹⁷, que ilustra un pasaje del capítulo XXXVII de la primera parte del *Quijote*: aquél en que el héroe cervantino defiende la superioridad de las Armas sobre las Letras.

⁹² R.O. de 29 de noviembre de 1862. Premiado en el apartado de cuadros de costumbres.

⁹³ En 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza por R.O. de 5 de enero de 1877. Depositado en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Villafranca de los Barros por O.M. de 5 de enero de 1933. Actualmente en la Diputación Provincial de Badajoz, depósito del Museo del Prado.

⁹⁴ *Catálogo...1862*. Madrid, 1862.

⁹⁵ Extrareglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

⁹⁶ En 3.000 pts., R.O. de 20 de diciembre de 1881. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública por R.O. de 22 de octubre de 1921. Depositado en el I.B. Cervantes el 22 de octubre de 1921. Depositado en la Casa de Cervantes de Alcalá de Henares, donde actualmente se encuentra, por O.M. de 21 de mayo de 1992.

⁹⁷ En 2.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Museo Provincial de Ciudad Real, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 20 de octubre de 1884. Había sido propuesto también para condecoración por el jurado pero finalmente no le fue concedida.

La composición gira en torno a la figura de Don Quijote, de pie y con armadura, que destaca sobre los demás comensales, todos sentados a la mesa de Juan Palomeque, salvo Sancho, que, en una posición secundaria, detrás de su amo, escucha con aire satisfecho lo que éste dice. Resulta tentador ver en esta imagen de Don Quijote, dominando desde la altura de sus ideales, a cuyo servicio se ha consagrado, todo el cuadro, una exaltación de las virtudes nobiliarias mantenidas por la ideología romántica, hija, por lo demás de una sociedad burguesa antitética con este tipo de virtudes.

El de Egusquiza fue adquirido por el Estado en 1895⁹⁸.

El de Manuel Ferrán, mal acogido por la crítica, fue acusado, acusación grave en el caso de un cuadro sobre el máximo símbolo de la cultura nacional, de no estar pintado dentro de los cánones de la escuela española, sino de la francesa:

lamentamos que su estilo sea más francés que español⁹⁹;

De los de Pérez Rubio, *Don Quijote pronunciando el discurso de la edad de oro delante de los cabreros*, que había obtenido una consideración de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866¹⁰⁰, fue adquirido por el Estado en 1867¹⁰¹; *Entierro del pastor Grisóstomo* era ya propiedad de la Corona, del infante don Sebastián Gabriel de Borbón, cuando fue expuesto; *Don Quijote en el carro saliendo de la venta* fue adquirido por el Estado en 1876¹⁰²; *La aventura de don Quijote cuando ataca a la procesión de los disciplinantes*, que representa, en esa peculiar interpretación del estilo de Goya que hace Pérez Rubio -y éste es posiblemente uno de sus cuadros más goyescos- el ataque de don Quijote a una procesión de penitentes a los que confunde con una banda de malhechores, 1882¹⁰³; *Las vindicaciones de la pastora Marcela*, en 1885¹⁰⁴, y *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, también adquirido por el Estado¹⁰⁵,

⁹⁸ En 2.000 pts., R.O. de 14 de agosto de 1895. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña por R.O. de 18 de junio de 1896. Actualmente desaparecido.

⁹⁹ DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

¹⁰⁰ R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁰¹ En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Mallorca por R.O. de 5 de enero de 1887.

¹⁰² En 300 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

¹⁰³ En 1.500 pts., R.O. de 30 de enero de 1882. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 12 de mayo de 1903. Depositado en la Subsecretaría del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por R.O. de 18 de agosto de 1913. Depositado en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde actualmente se encuentra, por O.M. de 21 de junio de 1971.

¹⁰⁴ 1.250 pts., R.O. de 20 de junio de 1885. Actualmente desaparecido.

¹⁰⁵ En 750 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887. Depositado en la Academia de Bellas Artes de Mallorca por O.M. de 28 de febrero de 1942. Actualmente en el gobierno militar de Baleares, depósito del Museo del Prado.

representa, en el característico estilo abocetado de su autor, el episodio del capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*, aquél en el que, bajo el engaño, urdido por el cura y el barbero, de hacerle creerse embrujado, Don Quijote es enjaulado y sacado de la venta camino de su casa. Como en la mayoría de los cuadros de Pérez Rubio, la numerosa comitiva aparece completamente desdibujada, pudiendo apenas distinguirse, aparte del propio caballero, en una jaula puesta sobre un carro del que tiran una pareja de bueyes, al cura, con sombrero de teja y hábito negro, detrás del carro, y a Dorotea y Luscinda despidiéndose de Don Quijote.

El de Gisbert, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁰⁶ y *La Hormiga de Oro*¹⁰⁷.

Una aventura del Quijote de Moreno Carbonero, premiado con medalla de segunda clase¹⁰⁸ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁰⁹, mereció una prolija descripción del crítico Rouget, muy representativa de la forma en que los críticos "hacían ver" a los lectores los cuadros no reproducidos en grabado:

D. Quijote a la izquierda, en un término algo lejano; más allá Sancho remolcando su jumento y dando voces a su amo; a la derecha, junto al marco, y en la parte más elevada de la desigualdad del terreno, la carreta, de la cual baja la reina ayudada por otro personaje, mientras los demás forman el ala defensiva y ofensiva de que habla Cervantes¹¹⁰.

El otro cuadro de Moreno Carbonero, *El encuentro del rucio*, que fue reproducido en fotografía por la revista *Blanco y Negro* en 1895¹¹¹, se inscribe dentro de este tipo de cuadros de escenas de género para las que los pintores de finales de siglo encontraron en *El Quijote* un auténtico filón. Para éste en concreto, Moreno Carbonero se inspiró en un pasaje del capítulo XXX de la primera parte del *Quijote*, aquél en que Sancho Panza recupera su burro, que le había sido robado, lo que le permite componer una amable escena de tipo rústico, de figuras muy pequeñas y colorido amable, con un claro carácter decorativo.

El de Enrique Recio Gil, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881¹¹², compra por el Estado en 1887¹¹³ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹¹⁴ y

¹⁰⁶ *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 585.

¹⁰⁷ *La Hormiga de Oro*, 1893, p. 455.

¹⁰⁸ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹⁰⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 308.

¹¹⁰ ROUGET, E., "La exposición general de Bellas Artes. Apuntes críticos", *Revista Contemporánea*, I, 1878, p. 231.

¹¹¹ *Blanco y Negro*, V, 1895, p. 127.

¹¹² Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹¹³ En 2.000 pts., R.O. de 3 de enero de 1887. Depositado en la Diputación de Cáceres, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de febrero de 1887.

¹¹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 156.

*La Ilustración de España*¹¹⁵, representa la ceremonia del lavado de manos del caballero, tal como es descrita en el capítulo XXXI de la Segunda parte del *Quijote*, cuyo texto se recoge en el *Catálogo de la Exposición*¹¹⁶; escena que es reproducida hasta en sus menores detalles, reflejando perfectamente su tono jocoso y burlesco, muy a tono con un cuadro de formato “poussinesco” dirigido a un público privado.

El del cántabro Pedro González Bolívar, también medalla de tercera clase en esta Nacional de 1881¹¹⁷ y también adquirido por el Estado, aunque en este caso unos años antes, en 1882¹¹⁸, que ilustra un pasaje del capítulo XXIX de la primera parte del *Quijote*, del que el *Catálogo* reproduce un pequeño fragmento¹¹⁹, representa el momento en que Dorotea, arrodillada en el centro del cuadro, en complicidad con el cura y el barbero, intenta engañar a Don Quijote, de pie a la derecha, para hacer que vuelva a su casa; Sancho, hablando al oído de su amo, y el barbero, arrodillado detrás de Dorotea, que a duras penas consigue sujetarse la barba postiza y disimular la risa, completan la composición.

El de Lino Casimiro Iborra, *Los duelos con pan son menos* de Lino Casimiro Iborra, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, fue bien acogido por la crítica, que vio en él, gran elogio, un ejemplo de escuela española:

La figura de Sancho es de las representaciones mejores que hemos visto de la antigua escuela española de pintura, de la que tiene su obra todos los rasgos característicos: fondo oscuro, segundos términos llenos de penumbra, amor al claro-oscuro y a los tonos parduscos y de la sierra quemada, primeros términos con destellos de luz y de color de hermoso efecto, etc.¹²⁰

A éstos habría que añadir otros dos cuadros más, no presentes en ninguna nacional pero adquiridos ambos por el Estado.: *Una escena del Quijote (Encuentro de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda en la venta)* de José Sánchez Pescador¹²¹, que sigue el esquema compositivo de ilustración literal de un pasaje del *Quijote* habitual en este

¹¹⁵ *La Ilustración de España*, 1886, p. 13.

¹¹⁶ “Vistióse D. Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron; y con este adorno salió a la gran sala, a donde halló a las doncellas puestas en ala, tantas a una parte como a otra, y todas con aderezo de darle aguamanos, lo cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias” (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

¹¹⁷ Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹¹⁸ En 2.000 pts., R.O. de 7 de julio de 1882. Depositado en la Escuela de Bellas Artes de Salamanca por R.O. de 23 de noviembre de 1896. Depositado en la Diputación Provincial de Alicante, donde sigue actualmente, por O.M. de 12 de enero de 1932.

¹¹⁹ “De aquí no me levantaré, ó valeroso y esforzado caballero, fasta que la vuestra bondad y cortesía, me otorguen un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto” (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

¹²⁰ “El Arte en la Exposición”, *El Imparcial*, 4 de junio de 1887.

¹²¹ En 2.450 pts., R.O. de 2 de diciembre de 1882 para el Museo del Prado. Depositado en el Instituto Maestro Juan de Ávila por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

tipo de cuadros; y *Una escena del Quijote* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña¹²². Éste ilustra un pasaje del capítulo I de la segunda parte del *Quijote*, aquél en que el cura y el barbero intentan comprobar si el convaleciente hidalgo ha remitido ya de su locura. El cuadro representa, en el interior de una estancia cuidadosamente ambientada a la castellana -y aquí cabría un amplio análisis de cómo se configura, especialmente a lo largo del siglo XIX, un supuesto estilo “castellano” (sillones frailunos, puertas de cuarterones...) que, si por un lado culmina en el estilo “parador”, por otro acaba cristalizando en una imagen del “ser” castellano austero y esencialista, que llegaría a su culmen con la generación del 98- el momento en que Don Quijote, irguiéndose en la cama con gesto declamatorio, plantea su solución a un supuesto ataque de los turcos:

¿hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la Corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniese sino media docena, tal podría venir entre ellos que solo bastase a destruir toda la potestad del turco?¹²³.

Declaración ante la que el cura muestra su desesperación extendiendo los brazos hacia atrás, mientras la sobrina, al fondo junto a una ventana, junta las manos como invocando ayuda.

Otras obras de Cervantes servirán también de fuente de inspiración a los pintores de historia, aunque en mucha menor medida. Las aventuras y desventuras de Rinconete y Cortadillo inspirarán también varios cuadros¹²⁴, de los que únicamente los de Arturo Montero, Rodríguez de Guzmán y Giménez Martín, los tres con el mismo título de *Rinconete y Cortadillo* tuvieron algún éxito.

En el del primero, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881¹²⁵, adquirido ese mismo año por el Estado¹²⁶ y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* en 1890¹²⁷, figura el momento de la presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio, tal como es descrito en un párrafo de la novela, incluido en el *Catálogo* de la exposición.:

¹²² Adquirido por el Estado en 2.450 pts., R.O. de 22 de abril de 1880. Depositado en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela por R.O. de 19 de julio de 1886. Depositado en el Museo de Badajoz, donde sigue actualmente, por O. M. de 26 de febrero de 1932.

¹²³ Capítulo I, parte segunda.

¹²⁴ *Rinconete y Cortadillo* de Rodríguez de Guzmán, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858); *La presentación de Rinconete y Cortadillo a Monipodio* de Juan Giménez Martín, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); *Rinconete y Cortadillo* de Arturo Montero y Calvo, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); y *Rinconete y Cortadillo* de Fernando Tirado, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884).

¹²⁵ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹²⁶ En 2.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881. Depositado en el Instituto General y Técnico de Canarias “Cabrera Pinto” de La Laguna, donde sigue actualmente, por R.O. de 22 de diciembre de 1910.

¹²⁷ *La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 323.

Éstos son los dos buenos mancebos que a vuestra merced dije, mi señor Monipodio: vuestra merced los dexamine y verá cómo son dignos de entrar en vuestra congregación¹²⁸.

La escena está resuelta al modo de un cuadro de costumbres, con una representación de las diferentes artes del hampa sevillana, destacando la figura de Monipodio, plantado en el centro de la composición, tal como es descrito por Cervantes, hasta en sus menores detalles,:

de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso (...). Trafa cubierta una capa de bayeta, casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados; cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo, anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los del hampa, campanudo y de copa y tendido de falda; atravesábale un tahalí por espalda y pechos a do colgaba una espada ancha y corta.

Podría pasar por una descripción de la figura del cuadro de Montero y Calvo. Menos real es la ambientación arquitectónica, una reproducción, tal como ya vio Brasas Egido¹²⁹, de la Posada de la Sangre de Toledo. Reproducción que sirve para dar realidad histórica al cuadro.

El de Rodríguez de Guzmán, *Rinconete y Cortadillo*, mención de primera medalla en la Nacional de 1858¹³⁰ y adquirido por el Estado en 1859¹³¹, ilustra un pasaje posterior de la novela cervantina, también reproducido en el *Catálogo*:

Después de haber sido admitidos como cofrades en la Hermandad del Sr. Monipodio, y luego que almorzaron todos, rompió Monipodio un plato é hizo de él unas tejoletas, que colocadas entre sus dedos acompañó a su copla y en el baile a la Escalanta, que se había quitado un chapín que en forma de pandereta golpeaba: la Gananciosa en tanto les hacía el son en las seguidillas con una escoba¹³².

Cada uno de estos detalles es cuidadosamente reproducido por Rodríguez de Guzmán en un cuadro de tipo costumbrista -muy entroncado con la pintura romántica andaluza de género, pintoresca y festiva-, cuyas características amables se ponen todavía más de manifiesto si se compara con la mayor sequedad del cuadro anterior.

El de Giménez Martín fue premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1860¹³³.

Otra historia de las *Novelas Ejemplares* inspirará *Una escena de La tía fingida* de Suárez I. Janos, medalla de tercera clase en la Nacional de 1860¹³⁴ y compra por la Corona¹³⁵.

¹²⁸ *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

¹²⁹ BRASAS EGIDO, J.C., *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982, p. 51.

¹³⁰ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

¹³¹ En 6.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación Provincial de Cáceres por R.O. de 3 de febrero de 1887. Devuelto al Museo del Prado por O.M. de 7 de junio de 1992.

¹³² *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

¹³³ Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹³⁴ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

Representa la primera escena de la novela del mismo título y tuvo una buena acogida por parte de la crítica:

el pintor ha sabido con la maestría que le distingue, interpretar la intención del autor, y nos presenta tipos que no rechazara el manco de Lepanto¹³⁶.

Aunque en menor medida, también otros escritores de la época de los Austrias se incorporan a este panteón imaginario de la cultura española. Es el caso de Quevedo, un autor de cuya popularidad en el siglo XIX da idea su frecuente presencia en la prensa¹³⁷ y literatura de la época¹³⁸, convertido un poco en símbolo de todo un periodo histórico. En pintura había sido ya uno de los personajes elegidos por Juan Antonio de Ribera para su *Parnaso de los grandes hombres de España* del Pardo. Posteriormente será su azarosa vida, y no su obra, la que va a inspirar la mayoría de los cuadros de historia sobre él. Su vida como ejemplo y quintaesencia de una cierta forma de ser español.

Aparece por primera vez en las Exposiciones Nacionales en la de 1858 con dos cuadros: *Quevedo leyendo una de sus poesías ante los principales personajes de la Corte de Felipe IV* de Rafael García Hyspaletto¹³⁹ y *Lutero; asunto tomado del Sueño del Infierno de Quevedo* de Sans Cabot¹⁴⁰

Desarrolla el primero un asunto meramente anecdótico:

colocado el escritor satírico y profundo filósofo en el centro del lienzo, rodeándole damas y caballeros, sentadas aquéllas y de pie éstos, escuchándole con la mayor atención, y señalada complacencia¹⁴¹.

pero que, por extraño que pueda parecer, fue considerado por Galofre como digno de un cuadro de historia:

Considerando bajo este punto de vista [se refiere a la identificación entre cuadros útiles y cuadros buenos] los pocos cuadros históricos de la exposición, deben clasificarse de buenos, y por consiguiente útiles los asuntos elegidos (...) Hyspaletto, gran esperanza del arte en su bellísimo cuanto sumamente español cuadro de Quevedo¹⁴².

¹³⁵ Infante Sebastián Gabriel de Borbón.

¹³⁶ BASTÚS, F., "Exposición de Bellas Artes de 1860", *La aurora de la vida*, 1860, p. 26.

¹³⁷ "Quevedo", *Semanario Pintoresco Español*, 52, 1842 pp. 413-416, por poner un ejemplo. Esta misma revista publicará un grabado a toda página sobre el autor del *Buscón*, "Grabado de Quevedo inspirado por una musa" (*Semanario Pintoresco Español*, 21, 1840, p. 163).

¹³⁸ *Don Francisco de Quevedo* de Eulogio Florentino, obra de teatro estrenada en 1848; *Quevedo. Novela histórica* de Orellana, publicada en Barcelona en 1857;...

¹³⁹ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, 1, 1856, p. 554.

¹⁴² GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

Bien es cierto que, a pesar de esta favorable apreciación crítica, el cuadro no obtuvo ninguno de los galardones a los que aspiraba toda pintura de historia: medalla o compra por el Estado, o ambas cosas a la vez. Aunque tampoco se debe olvidar el hecho de que fue presentado como obra póstuma e inacabada de un jovencísimo Hispaleto, muerto, al decir un crítico,

al haberlo retirado su pensión el marqués de Salamanca, no se sabe si de hambre o de miedo a pasarla¹⁴³.

El segundo, que, por el contrario, sí gozó de todos los beneplácitos a los que podía aspirar un cuadro de historia, medalla de segunda clase¹⁴⁴ y compra para el Museo Nacional¹⁴⁵, se inspira en uno de los seis discursos que componen los *Sueños* de Quevedo, el titulado primeramente *Sueño del Infierno* y conocido más tarde como *Las Zahúrdas de Plutón*, y al que Sans Cabot sigue en sus menores detalles. Representa a Lutero, en una lóbrega mazmorra y amarrado con argollas a la pared, atormentado por varias mujeres semidesnudas que se mueven en torno a él con gestos voluptuosos y lúbricos; Quevedo, con su característica fisonomía y la cruz de Santiago en el pecho, observa la escena, desde la derecha del cuadro, con gesto impasible, como de entomólogo; a su derecha el diablo parece decirle algo al oído. Cuadro de difícil delimitación temática ya que no es tanto un recuerdo de la figura de Quevedo, aquí mero espectador, como un afianzamiento de esa imagen negativa del protestantismo, el viejo estereotipo católico de un Lutero torturado por su concupiscencia como origen de su desviación del recto camino de la fe. Un Lutero atormentado por sus vicios, encarnados por tres figuras femeninas, semidesnudas y en actitudes lascivas, que se mueven en torno a él.

En la Nacional de 1860 pudo verse el *Quevedo de sobremesa* de Paulino de la Linde, un asunto completamente anecdótico¹⁴⁶.

Serán otros hechos de mayor importancia simbólica los preferidos por los pintores. Es el caso de su prisión en San Marcos, con el posible matiz de denuncia de la arbitrariedad real, más sangrante en este caso por ejercerse contra una de las glorias nacionales, como era el caso de Quevedo, elegido por Mariano de la Roca y Delgado para su *Don Francisco de Quevedo en San Marcos de León*, expuesto en esta misma Nacional de 1860¹⁴⁷; o de su participación en intrigas palaciegas, que inspirará el *Intriga contra Quevedo en los*

¹⁴³ El DÓMINE LUCAS, "Exposición General de Bellas Artes", *La Época*, 2 de junio de 1856.

¹⁴⁴ R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹⁴⁵ En 12.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859. Depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 10 de abril de 1886.

¹⁴⁶ *Catálogo... 1860*, Madrid, 1860.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

jardines del Buen Retiro, expuesto por Antonio Pérez Rubio en la Nacional de 1876¹⁴⁸ y adquirido ese mismo año por el Estado¹⁴⁹. Éste, como la mayoría de los de Pérez Rubio, más un cuadro de costumbres que de historia.

De entre sus obras literarias será *Vida del Buscón llamado Pablos* la que gozará de las preferencias de los pintores de historia, afianzando la imagen de autor de novelas picarescas y, a la vez, de la picaresca como elemento característico de lo español. Juan García Martínez expone en la Nacional de 1876 *La vida del Gran Tacaño*¹⁵⁰; y José Gallegos *El loco de los ángeles*, también inspirada en el *Buscón*, en la de 1881, éste premiado con medalla de tercera clase¹⁵¹.

Lope de Vega, que aparece ya en el *Parnaso de los grandes hombres de España* de Ribera en el Pardo, aunque en un lugar secundario, detrás de fray Luis de León y Cervantes, será también uno de los escritores más representados, compartiendo con Cervantes puesto en el techo del hemiciclo de las Cortes y en la entrada de la Biblioteca Nacional. Presencia en la que debió de influir tanto lo pintoresco de su vida como la alta estima otorgada por el siglo XIX a su obra literaria, que le aupó, en la visión decimonónica, al puesto de uno de los mayores escritores españoles de todos los tiempos. Su vida había merecido ya la atención de los escritores desde muy pronto: Gil de Zárate le dedica una de sus "Biografías Españolas", sección fija del *Semanario Pintoresco*, en fecha tan temprana como 1839¹⁵².

En pintura, a diferencia de otros autores del barroco, ninguna de sus obras servirá de inspiración para un cuadro, sin no que es su propia vida la que atraerá la atención de los pintores. Iconográficamente, Lope no es el autor de ninguna obra literaria concreta, es su vida, novelesca en extremo, la que se convierte en literatura.

Ignacio Suárez Llanos recibe una medalla de primera clase en la Nacional de 1862 con un cuadro titulado *Sor Marcela de San Félix viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre*¹⁵³ -adquirido por el Estado¹⁵⁴ y reproducido en grabado por *El Museo*

¹⁴⁸ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹⁴⁹ En 1.500 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876. Depositado en Instituto General Técnico de Logroño por R.O. de 18 de diciembre de 1908. Actualmente en el Museo de la Rioja, Logroño, depósito del Museo del Prado.

¹⁵⁰ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹⁵¹ Extrarreglamentaria, por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹⁵² GIL Y ZÁRATE, A., "Biografía Española. Lope de Vega", *Semanario Pintoresco Español*, 3, 1839, pp. 17-20.

¹⁵³ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

¹⁵⁴ En 24.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Palacio del Senado por R.O. de 8 de enero de 1881. En 1927 pasó al Museo Municipal de Madrid, donde sigue en la actualidad.

*Universal*¹⁵⁵, *La Ilustración de España*¹⁵⁶ y *Blanco y Negro*¹⁵⁷-, un buen ejemplo de cómo la imagen bohemia y atrabiliaria de Lope se prolongaba hasta su mismo entierro. Representa el momento en que el féretro de Lope, acompañado de un numeroso cortejo, pasa ante el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid donde profesaba su hija Marcela, fruto de los amores del poeta con María de Luján, que se asoma a la verja, mostrando su desesperación ante la vista del cadáver de su padre. Aparecen aquí todos los elementos que configuran la imagen de Lope en la historia de la literatura española: su popularidad, de la que es prueba el numeroso cortejo, su complicada vida amorosa.... A pesar del éxito el cuadro no fue considerado por el jurado digno de figurar en el palmarés de los cuadros de historia, creando una categoría específica para él, la del género histórico¹⁵⁸. Fue, sin embargo, bien acogido por la crítica, que tampoco tenía muy claro en qué género ubicarlo.:

Resumiendo: el cuadro del Sr. Suárez Llanos, ya se le considere como histórico, ya se le llame de género, es uno de los mejores del actual concurso¹⁵⁹.

Antonio Pérez Rubio lleva a la Nacional de 1871 un cuadro también de tema anecdótico, *Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el viatico*¹⁶⁰.

En la Nacional de 1884 se expusieron dos cuadros sobre Lope de Vega¹⁶¹, de los que únicamente el de Uría, *Lope de Vega en el cementerio*, basado en la obra de Narciso Serra *El loco de la buhardilla*¹⁶², y a pesar de su carácter anodino, más un cuadro de costumbres, de escena en el cementerio, que un cuadro histórico, tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase¹⁶³ y compra por el Estado¹⁶⁴.

En dos ocasiones estará presente la novela de *El Lazarillo de Tormes*, que, al margen de su importancia literaria, servía para afirmar la tradición picaresca de la nación española, uno de

¹⁵⁵ *El Museo Universal*, VII, 1863, p. 20.

¹⁵⁶ *La Ilustración de España*, 1887, p. 173.

¹⁵⁷ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 245.

¹⁵⁸ Años más tarde, cuando ya la rígida división en géneros comenzaba a ser puesta en entredicho, Araujo y Sánchez recordará la anécdota de forma crítica: "Suárez Llanos por su *Entierro de Lope de Vega*, obra que demostró lo absurdo de dividir los premios en géneros y asignar a estos categorías. El Jurado no supo cómo clasificar este cuadro, y creó un género intermedio entre la pintura religiosa y de historia, que suponía la primera categoría, y los asuntos de costumbres que pertenecían a la segunda, creando un premio especial para lo que denominó género histórico"(ARAUJO Y SANCHEZ, C., "Palmaroli y su tiempo", *La España Moderna*, noviembre, 1887, p. 86).

¹⁵⁹ VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 29 de octubre de 1862.

¹⁶⁰ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁶¹ *Últimos momentos de Lope de Vega* de Enrique Recio y *Lope de Vega en el cementerio* de José Uría y Uría (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884).

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

¹⁶⁴ En 2.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

los tópicos "españolistas" de mayor calado y larga pervivencia. La primera en la 1858 en la que Suárez Llanos obtuvo medalla de tercera clase con *El Lazarillo de Tormes*¹⁶⁵. La segunda en 1887, en cuya Nacional pudo verse *El Lazarillo de Tormes* de Luis Santamaría y Pizarro¹⁶⁶. Éste último, que tuvo también un cierto reconocimiento público -fue adquirido por el Estado¹⁶⁷-, representa uno de los pasajes más conocidos de la novela, reproducido en el *Catálogo* de la exposición¹⁶⁸, aquél en que el Lazarrillo, ayudándose de una paja, roba el vino a su amo. Al margen de la iconografía, que se limita a ilustrar el pasaje transcrito por el *Catálogo*, es de destacar el tratamiento pictórico, una extraña amalgama de la pintura de tipo social, que comienza a proliferar a finales de siglo, y de influencias barrocas.

Otros autores tienen una aparición mucho más episódica. Es el caso de Calderón de la Barca, quien, a pesar de que había figurado ya en el *Parnaso de los grandes hombres de España*, pintado por Ribera en el Palacio del Pardo, de ser, junto con Cervantes, uno de los escritores en los que Castelar cifra la esencia de los españoles en uno de sus discursos:

Yo quiero ser español, y solo español; yo quiero hablar el idioma de Cervantes; quiero recitar los versos de Calderón¹⁶⁹.

y de merecer, con motivo de la celebración del segundo centenario de su muerte en 1881 un apoteósico homenaje nacional, lo que nos da una prueba de su importancia en el imaginario español, únicamente fue tomado como tema de un cuadro de historia en dos ocasiones, y, además, sin ningún éxito¹⁷⁰.

Peor suerte tendrán todavía otros escritores del siglo de Oro, presentes en la pintura de historia en una sola ocasión y con la misma falta de éxito. Es el caso de San Juan de la Cruz¹⁷¹ y de Tirso de Molina¹⁷².

¹⁶⁵ R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹⁶⁶ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

¹⁶⁷ En 750 pts., R.O. de 1 de octubre de 1887. Depositado en el Instituto de Almería por R.O. de 12 de diciembre de 1887. Actualmente en el Museo de Almería, depósito del Museo del Prado.

¹⁶⁸ "Mas duróme poco, que en los tragos conocía la falta, y por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido, mas no había piedra imán que trajese a sí el hierro como yo el vino con una paja larga de centeno, que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches" (*Catálogo...* 1887, Madrid, 1887).

¹⁶⁹ Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873, CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, o. cit., p. 40.

¹⁷⁰ *La hija del aire* de Puebla, Nacional de 1881 (*Catálogo...* 1887, Madrid, 1887), y *Calderón* de Carlos López, Nacional de 1887 (*Catálogo...* 1887, Madrid, 1887).

¹⁷¹ *Viaje de San Juan de la Cruz a Madrid* de Carlos Giner, Nacional de 1864 (*Catálogo...* 1864, Madrid, 1864).

¹⁷² *Fray Gabriel Téllez* de Juan Vancells, Nacional de 1881 (*Catálogo...* 1881, Madrid, 1881).

Habría que incluir también en este mismo grupo a Fray Luis de Granada, Vives, P. Mariana, Saavedra Fajardo y Francisco de Salinas, que, aunque no llegaron a figurar en ningún cuadro de historia, sí lo hacen en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso. El primero entre las doce medallas que simbolizan las virtudes de los españoles; los cuatro últimos entre las figuras, que en representación de las ciencias, las artes y las letras, rodean el trono de Isabel II en el centro de la composición.

Entre los pintores, es Velázquez el que se convierte, sin ningún posible rival, en el más genuino representante de la escuela española. Sólo Goya parece en algún momento poder disputarle este puesto de honor, posiblemente gracias al prestigio del aragonés en el mundo artístico europeo, pero los críticos insistirán, una y otra vez, en la enorme distancia entre la pintura del uno y del otro, por supuesto siempre a favor de la de Velázquez:

Goya con menos nombre [acaba de hacer un elogio de la revolución llevada a cabo por David en Francia], con menos elementos, pero con un genio extraordinario, aun cuando se vio rodeado de pintores de la *manera*, se separó mucho de ella inspirado por la brillante luz de los buenos cuadros que existían en España; pero tratando de imitar a Velázquez (sin pensar que este no se había formado por una especial imitación sino por un acertado estudio), no pudo llegar a la altura del gran pintor de Cámara de Felipe IV¹⁷³.

Hoy se dice "Velázquez y Goya" y hasta "Goya y Velázquez" (...). Esta aglutinación de nombres me parece, sin embargo, un absurdo garrafal y hasta una grave irreverencia. Velázquez es el primer pintor naturalista del mundo (...). Velázquez, pues, ocupa una cumbre del arte, frente a frente de Rafael, aunque en región menos elevada. Desde ella puede ancar a tu por tu con todos los grandes maestros del mundo. El caso de Goya es muy distinto. Goya fue un gran pintor genial que, lleno de fogosa inquietud, nunca tuvo paciencia para perfeccionar su defectuosa educación artística. En pintura era lo que en política su tocayo Francisco Pizarro; ambos conquistaban imperios sin saber leer y escribir, y ambos deslucían luego sus conquistas con actos de salvaje arbitrariedad.

Velázquez sabe siempre lo que quiere hacer y lo hace como quiere; Goya suele ir, como el fraile del cuento, "a lo que salga". Velázquez tiene siempre la despensa provista de manjares exquisitos (...). Goya encierra cada día en una tinaja noventa y nueve culebras y una anguila. A la hora de guisar mete la mano en el depósito a riesgo y ventura. Si sale la anguila, *gran gaudeamus* tenemos; si no, habremos de contentarnos con el caldo, siempre sabroso, aunque nunca tan sano ni nutritivo como el de Velázquez¹⁷⁴.

Esta superioridad de Velázquez, en la visión decimonónica, parte de un *a priori*: la consideración del realismo como una característica inherente al alma española, una marca distintiva del carácter nacional; la genialidad de Velázquez habría consistido en llevar este naturalismo a sus más sublimes cotas, lo que le convertía en una especie de símbolo del ser nacional.

¹⁷³ CANETE, M., "Crítica artística. Exposición pública del Liceo", *Revista de Europa*, I, 1846, p. 364.

¹⁷⁴ BALART, F., *El prosaísmo en el arte*, Madrid, s.a., pp. 9-10.

La presencia de Velázquez es bastante frecuente en la prensa del XIX¹⁷⁵, que resalta siempre el lado más triunfalista y cortesano de su vida, especialmente sus relaciones con Felipe IV, en una imagen muy alejada del estereotipo romántico de artista maldito. Resulta también llamativo el escaso peso de los pintores en la invención de una cultura nacional, máxime en un medio de expresión como era la propia pintura; sin embargo, los datos son inapelables: compárese la omnipresencia de Cervantes con la mucho más modesta de Velázquez, por referirnos a dos figuras de importancia equiparable. Bien es cierto que en la decoración del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso ambos comparten lugar en el centro de la composición -curiosamente en los frescos de Juan Antonio de Rivera en el Pardo, Velázquez ocupa todavía un lugar secundario con respecto a Juan de Herrera- y que Castelar, en su ya citado discurso, equipara, como esencia de lo español, el binomio Cervantes/Calderón al de Velázquez/Murillo.

Ya en la primera Nacional, la de 1856, figurará un cuadro sobre el novelesco episodio en el que el rey habría pintado, con su propia mano, la cruz de Santiago sobre el pecho de Velázquez en el cuadro de *Las Meninas*. Un especie de leyenda áurea, recogida entre otros por Palomino, que vendría a confirmar, de un lado el carácter sublime de la pintura del sevillano, y de otro el exquisito gusto estético del monarca. Este primer cuadro, *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez*, obra de Eusebio Valdeperas¹⁷⁶, pasó bastante desapercibido, aunque para Galofre, además de considerar bueno el asunto, es un

buen lienzo de figuras pequeñas, inspirado del de las Meninas y de muy buenas cualidades de escuela española¹⁷⁷;

esto último todo un elogio en boca de Galofre.

No fue, de hecho, Galofre el único en hablar de escuela española a propósito de este cuadro, para el crítico de *El Diario Español*

Este último cuadro, a pesar de ser de un discípulo de Mr. Cogniet, tiene cierto sabor a lo que llaman escuela española [en un artículo anterior, publicado en este mismo periódico el día 15 había

¹⁷⁵ "Don Diego de Velázquez", *Semanario Pintoresco Español*, 48, 1837; SERINGAPATAN, "Velázquez", *El Panorama*, I, 1838, pp. 412-414; MADRAZO, P. de, "Velázquez y sus obras", *El Siglo Pintoresco*, 1845, pp. 25-31; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "Don Diego Velázquez de Silva", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 220; BONNAT, A., "Doña Juana Pacheco, mujer de Velázquez", *Semanario Pintoresco Español*, 1856, p. 265; LAYARD, "Velázquez", *Revista de España*, 30, 1873, pp. 289 y 243;...

¹⁷⁶ *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856.

¹⁷⁷ GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856.

explicado que no entendía de que se hablaba cuando se hablaba de escuela española], sin duda por el asunto y los trajes de los personajes¹⁷⁸.

Cabría preguntarse hasta que punto la supuesta escuela española no se limita, en este caso, al “asunto y los trajes de los personajes”.

Benito Mercadé y Fábregas retoma el tema del reconocimiento real con *Velázquez premiado por Felipe IV*, expuesto en la Nacional de 1860¹⁷⁹, que representa:

el acto de pintar Velázquez su famoso cuadro de las meninas. A la derecha están las pequeñas figuras de las meninas, de los meninos y de las infantas, como en el célebre cuadro. A la izquierda vése al rey que acaba de pintar la cruz de Santiago en el pecho del retrato de Velázquez, el cual se halla en el centro, como protagonista de la composición, absorto de verse tan extraordinariamente honrado¹⁸⁰.

Antonio Pérez Rubio obtiene en la Nacional de 1862 medalla de tercera clase¹⁸¹ con un cuadro de, a pesar de no referirse directamente a Velázquez, inequívocas resonancias velazqueñas, *Meninas y pajes de Felipe IV*.

Manuel Garay en la de 1866 mención de medalla de tercera clase¹⁸² con *Presentación de Alonso Cano, hecha por Velázquez, al conde duque de Olivares*¹⁸³.

Las relaciones de Velázquez con otros artistas de la época son también el tema elegido por Antonio Pérez Rubio en *Presentación de Rubens, como embajador, hecha por Velázquez a Felipe IV*, Nacional de 1876¹⁸⁴. El mismo Pérez Rubio retoma el motivo del reconocimiento real hacia el pintor con *Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)*, basado en la *Biografía de Velázquez* de Palomino¹⁸⁵, que pudo verse en la Nacional de 1881¹⁸⁶, y con el que se cierra el ciclo velazqueño.

Murillo es junto con Velázquez, aunque su lugar en el imaginario nacional sea claramente secundario con respecto al pintor de *Las Meninas*¹⁸⁷, la otra gran figura de la escuela

¹⁷⁸ G.S. "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 29 de junio de 1856.

¹⁷⁹ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

¹⁸⁰ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 6 de noviembre de 1860.

¹⁸¹ R.O. de 29 de noviembre de 1862. Fue premiado en el apartado de cuadros de costumbres.

¹⁸² R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹⁸³ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹⁸⁴ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹⁸⁵ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Representativo de este carácter secundario es el relativo fracaso con el que se saldó la cabalgata celebrada en Madrid en 1882 para conmemorar el segundo centenario de su muerte. Pues, si bien es cierto que la proliferación de este tipo de espectáculos, de los que hubo una auténtica epidemia en la segunda mitad del siglo, pudo de producir un cierto hartazgo colectivo hacia ellos; no lo es menos que, por poner un ejemplo, la celebrada sólo un año antes con motivo de cumplirse el segundo centenario de la muerte de Pedro Calderón de

española de pintura, una expresión que comienza a generalizarse en el siglo XIX. Es, también junto con Velázquez, uno de los pintores al que Castelar hace referencia en su ya citado discurso:

Yo quiero ser español, y sólo español; (...) quiero tenerme de fantasía en los matices que llevaban disueltos en sus paletas Murillo y Velázquez¹⁸⁸.

En la Nacional de 1864 pudieron verse dos cuadros sobre la vida del pintor, uno de Alejandro Ferrant y Fischermans, *Murillo, caído del andamio en que pintaba, es socorrido*¹⁸⁹, y otro de Víctor Izquierdo, *Murillo pintando la Concepción*¹⁹⁰. El del primero, inspirado en un suceso anecdótico de la vida del pintor, tuvo su origen en un certamen, en el que se especificaba expresamente el asunto del cuadro, convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz en 1861, certamen en el que el cuadro de Ferrant obtuvo el premio de 10.000 reales¹⁹¹; su éxito en esta Nacional de 1864 fue mucho menor, aunque años más tarde sería reproducido en grabado por la revista *Blanco y Negro*¹⁹², lo que indicaría una cierta pervivencia como imagen histórica. Igual de desapercibido pasó el de Vicente Izquierdo, centrado en la imagen más conocida de Murillo como pintor de Inmaculadas.

Manuel Ussel de Guimbarda expone en la Nacional de 1866 *Murillo en los capuchinos, pintando la virgen de la servilleta*¹⁹³; José Muriel en la de 1878 *Sueño de Bartolomé Esteban Murillo*¹⁹⁴; e Ignacio León y Escosura en la de 1884 *Murillo en el convento*¹⁹⁵, un cuadro que parece remitir más al costumbrismo de género sevillano que a la pintura de historia propiamente dicha -el centro compositivo del cuadros son dos mojes, uno tomando chocolate y el otro rapé-.

la Barca fue todo un éxito. Para una primera aproximación a este curioso fenómeno de las cabalgatas conmemorativas en la segunda mitad del siglo XIX -merecedoras de un estudio más detenido en el que se analizase en profundidad su carácter de ritual cívico, de rememoración de un pasado compartido y, en definitiva, de factor de cohesión social-, véase GARCÍA FOLGUERA, M., "Centenarios de artistas en el fin de siglo", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 71-83.

¹⁸⁸ Discurso en el Congreso el 30 de julio de 1873, CASTELAR, E., *Colección de Discursos políticos*, o. cit., p. 40.

¹⁸⁹ *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Fue también premiado el cuadro presentado por José Marcelo Contreras, pero éste no llegó a ser expuesto en ninguna Nacional. Para los premios de éste certamen *Academia de Bellas Artes de primera clase de la provincia de Cádiz certamen pictórico año 1862*, Cádiz, 1862, p. 30.

¹⁹² *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 207.

¹⁹³ *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

¹⁹⁴ *Catálogo... 1878*, Madrid, 1878.

¹⁹⁵ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

Comun a todos estos cuadros sobre el pintor sevillano es esa imagen de Murillo como pintor exclusivamente religioso.

La aparición de otros artistas plásticos es mucho más episódica. Es el caso de Alonso Berruguete, cuya fama en el siglo XIX fue muy superior a la que tendrá posteriormente¹⁹⁶, y que había ya figurado en los frescos de Juan Antonio de Ribera para el Palacio del Pardo, a la izquierda de Juan de Herrera. En cuadros de historia propiamente dichos sólo figurará en dos ocasiones: *Visita del cardenal Tavera al célebre Alonso Berruguete* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, Nacional de 1884¹⁹⁷, aunque no premiado adquirido por el Estado¹⁹⁸, que nos muestra al cardenal en el estudio del escultor observando un San Sebastián, en el centro de la composición, entre el cardenal, sentado, y Berruguete, de pie; casi un cuadro de genero, en el que no podían faltar los característicos muebles que en la imaginaria decimonónica definían el aire de época de los cuadros sobre los Austrias. Y *Berruguete en su estudio* de Eulogio Varela, Nacional de 1890¹⁹⁹, con menos éxito que el anterior. O el de Valdés Leal, presente también en dos ocasiones: *D. Juan Valdés Leal, inspirándose en un panteón para pintar el cuadro que se conserva en la iglesia de la Caridad de Sevilla* de Rodríguez Losada, Nacional de 1858²⁰⁰, previamente había obtenido una medalla de oro en la Exposición de Cádiz de 1854; y *Valdés Leal inspirándose para pintar el cuadro de la Caridad de Sevilla* de José Arpa y Perca, Exposición Internacional de 1892²⁰¹.

Un caso particular en esta reivindicación del periodo de los Austrias como punto clave en la invención de una tradición cultural nacional es el de Miguel Servet, un personaje enormemente conflictivo por su oposición a la ortodoxia católica, en la que la tradición española se quiere inmersa, pero que, sin embargo, y posiblemente por su carácter de liberal *avant la lettre* va a ser reivindicado por la historiografía liberal decimonónica, llegando a figurar, aunque sea una única vez, en la pintura de historia patrocinada por el Estado. En efecto, Julián Tordesillas expone, bien es cierto que sin gran éxito, en la Nacional de 1884, *Miguel Servet descubriendo la circulación de la sangre*²⁰².

¹⁹⁶ Un síntoma de esta fama es la aparición en la prensa de artículos dedicados a su figura, como, por ejemplo, "Alonso Berruguete", *Semanario Pintoresco Español*, 22, 1842, pp. 169-171. Y que, junto con Velázquez, sean los dos únicos pintores en figurar en el techo del hemiciclo de las Cortes, entre los representantes de las artes, las ciencias y las letras.

¹⁹⁷ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

¹⁹⁸ En 2.000 pts., R.O. 12 de mayo de 1886 -en las hojas de inscripción el autor había pedido 4.500-. Depositado en el Palacio del Senado de Madrid, donde sigue actualmente, por R.O. 26 de diciembre de 1907.

¹⁹⁹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

²⁰⁰ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

²⁰¹ *Catálogo...1892*.

²⁰² *Catálogo...1884*.

Lo mismo que ocurre en los demás aspectos de esta invención de una filiación nacional, en el caso concreto de la cultura, se pasa directamente de los Austrias al siglo XIX. La continuidad histórica se establece tendiendo un puente sobre el abismo del siglo XVIII, que, tanto desde el punto de vista histórico como cultural, aparece como un siglo vacío. La presencia de las grandes figuras de la cultura contemporánea es, en todo caso, mucho menor que las del siglo XVII, ya que éste es visto como una auténtica edad de oro, siglo de oro, de la cultura española, a cuyo lado los contemporáneos hacían un papel más que discreto.

Los grandes autores románticos ocupan, como no podía ser menos, un lugar de honor en esta recreación de la cultura contemporánea, pero siempre de forma colectiva, sin que ninguno de ellos descuella sobre el conjunto. El primer gran cuadro sobre las principales figuras del movimiento romántico es de hecho un cuadro colectivo: *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* de Carlos María Esquivel, llevado a la Exposición de la Academia de 1846 y adquirido por el Estado en 1866²⁰³. Una especie de quién es quién del romanticismo español, en el que figuran hasta los ya desaparecidos -en este caso en retrato, duque de Rivas y Espronceda-; entre los vivos: Eusebio Asquerino, Bretón de los Herreros, Francisco Javier de Burgos, Campoamor, Manuel Cañete, Conde de Cheste, Manuel Juan Diana, José María Díaz, Carlos Doncel, Agustín Durán, Patricio de la Escosura, Fernández de la Vega, Fernández Guerra, Flores de Lemus, Hartzenbusch, Nicasio Gallego, Gil de Zárate, Gil y Baus, González de la Pezuela, González Elipe, Duque de Frías, José Güel, Pedro de Madrazo, Martínez de la Rosa, Mesonero Romanos, Candido Nocedal, Luis de Olona, Joaquín Francisco Pacheco, Quintana, Amador de los Ríos, Roca de Togores, Rodríguez Rubí, Julián Romea, Ros de Olano, Romero Larrañaga, Gabino Tejado, Valladares y Garriga, Ventura de la Vega, Zorrilla, Cayetano Rosell, Conde de Toreno y el propio Esquivel. Cuadro interesante, además de por su valor como documento histórico, por mostrar de forma palpable la convivencia en la cultura romántica española entre pintores y escritores, entre literatura y pintura. Y también, desde una perspectiva más sociológica, por ser la primera prueba palpable de la aparición de la figura del intelectual como grupo social definido en la nueva sociedad burguesa, se da además la circunstancia, tal como ya resaltó en su día Gaya Nuño²⁰⁴, de una cierta precocidad -el conocido *Atelier* de Courbet es de 1855-, aunque con un claro antecedente en *Reunión de artistas en el estudio d'Isabey*²⁰⁵, expuesto por el francés Louis-Leopold Boilly en el

²⁰³ R.O. de 17 de abril de 1866. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

²⁰⁴ "Es también imprescindible consignar que se trata del primer cuadro con una reunión de intelectuales en el estudio de un artista. Courbet no pintará su célebre *Atelier* hasta 1855" (GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae*, t. XIX, Madrid, 1966, p. 216).

²⁰⁵ Museo del Louvre, París.

Salón de 1798, en este caso un retrato colectivo del medio artístico del Directorio: compositores, actores, pintores, escultores...

Ya de forma individual, el de más frecuente aparición es el rezagado Gustavo Adolfo Bécquer, algunas de cuyas leyendas serán llevadas al lienzo en varias ocasiones²⁰⁶, aunque sólo uno, el de Cayetano Valcorba Mexía, llegará a gozar de algún reconocimiento -fue reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* en 1887²⁰⁷ y por *La Ilustración Ibérica* en 1895²⁰⁸-. A estos cuadros inspirados en *Las Leyendas* hay que añadir uno sobre la estancia del poeta en el monasterio de Veruela²⁰⁹ y otro inspirado en las *Rimas*²¹⁰. Este último, que tuvo un cierto éxito -fue adquirido por el Estado²¹¹ y reproducido en grabado por *La Ilustración Católica*²¹² y *La Ilustración Catalana*²¹³- a pesar de su explícita referencia a Bécquer, se limita a la representación de un cementerio vacío con una tumba reciente en primer término.

Tras él Zorrilla, cuyas obras inspirarán cuatro cuadros de historia, entre ellos²¹⁴ el interesante *A buen juez mejor testigo* de Luis Méndez Pidal, basado en la obra homónima del poeta castellano, a cuyo texto se aliene de forma estricta el argumento del cuadro:

representa la escena tal y como la pinta el poeta en los siguientes versos:

Está el Cristo de la Vega
la cruz en tierra posada (...).
Hacia la severa imagen
un notario se adelanta,
de modo que con el rostro
al pecho santo llegaba.
De un lado tiene a Martínez,
al otro lado a Inés de Vargas;
detrás el gobernador
con sus jueces y sus guardias.

²⁰⁶ Una leyenda de G. A. Bécquer, titulada *Maese Pérez el organista* de Leoncio Bory, *Maese Pérez el organista* de Cayetano Valcorba Mexía, expuestos ambos en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887) y *El Miserere de la Montaña* de Isabel Baquero Rosado, Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

²⁰⁷ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 489.

²⁰⁸ *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 485.

²⁰⁹ *Gustavo Adolfo Bécquer en Veruela* de Baltasar González y Ferrándiz, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

²¹⁰ *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* (Bécquer) de Modesto Urgell, Nacional de 1878 (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878).

²¹¹ En 2.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878. Depositado en el Museo Provincial de Lugo por R.O. de 4 de enero de 1936.

²¹² *La Ilustración Católica*, 1885, p. 335.

²¹³ *La Ilustración Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 392.

²¹⁴ Los otros tres fueron *El Bravo Alcaide de Zahara* de Rodríguez Losada, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858); *Margarita la tornera (leyenda de Zorrilla)* de Manuel Ruiz Morales, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); y *Moraima*, recreación pictórica del *Poema Oriental de Granada*, de Arroyo Fernández, Nacional de en la de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1897).

El milagroso Cristo posa la mano en los Evangelios, y en todos los semblantes muéstrase profunda emoción²¹⁵,

y cuyo éxito en la Nacional de 1890 se debe medir, no sólo por el premio obtenido -medalla de segunda clase²¹⁶-, sino también, y sobre todo, por su reproducción en grabado por algunas revistas de la época -*La Ilustración Española y Americana* en 1890²¹⁷ y *Blanco y Negro* en 1893²¹⁸- y por los elogios de una crítica que consideró el lienzo una especie de compendio de la cultura española, algo así como del Romancero al romanticismo pasando por Velázquez:

Al contemplar *El Cristo de la Vega* [a pesar del expreso título del *Catálogo* Jacinto Octavio Picón cree más oportuno utilizar el de la conocida leyenda toledana, que, sin duda, tenía un mayor eco en los oídos de sus lectores], sin querer, se le viene a uno a los labios el nombre de Velázquez (...) cuantas personas conozcan la tradición toledana y vean el cuadro, hermanarán en la memoria el recuerdo de la obra artística con la literaria, *El Cristo de la Vega* del señor Menéndez Pidal es tan español y tan hermoso como la leyenda de D. José Zorrilla²¹⁹.

El *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas dará lugar a dos cuadros homónimos, obra el uno de Vicente Nicolau Huguet²²⁰ y el otro de Antonio Ruiz de Salces²²¹, cuya exposición en la Nacional de 1887 pasó completamente desapercibida para críticos ni jurados.

Pérez Galdós, a pesar del éxito de sus novelas y de la proximidad ideológica a la pintura de historia que supone su intento de reconstrucción de una historia nacional en los *Episodios Nacionales*, sólo será tomado explícitamente como fuente de inspiración por los pintores de historia en dos ocasiones: *Inés*, expuesto por Florit y Arizcun en la Nacional de 1884, inspirado en los *Episodios Nacionales*²²²; y *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)*, expuesto por Federico Jiménez Nicanor en la de 1887, también inspirado en los *Episodios Nacionales*²²³.

La obra de Núñez de Arce, poeta con el que el tiempo no ha sido demasiado benévolo pero que en vida pasó por ser el vate del siglo, servirá de inspiración a dos cuadros de historia: *La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce)* y *Paisaje del poema El Vértigo de Nuñez de Arce*.

²¹⁵ ROVIRA Y PITA, P., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Correo*, 4 de mayo de 1890.

²¹⁶ Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

²¹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1890, pp. 128-129.

²¹⁸ *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 84.

²¹⁹ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 19 de mayo de 1890.

²²⁰ *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

²²¹ *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

²²² *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²²³ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887. Actualmente en el Casino de Zaragoza.

La visión de fray Martín (poema de Núñez de Arce), expuesto por Vicente Nicolau Cutanda en la Nacional de 1884²²⁴ y que tuvo un cierto éxito -medalla de tercera clase²²⁵ y compra por el Estado²²⁶-, es la plasmación pictórica del Canto I del poema homónimo de Núñez de Arce, y, lo mismo que el de Sans Cabot sobre los *Sueños* de Quevedo, interesa, más que por sus referencias a un determinado autor, Núñez de Arce en este caso, por la persistencia de esta imagen de un Lutero torturado por la tentación de sus muchos vicios. En la oscuridad de un coro conventual, la mente de Lutero se ve de pronto asaltada por una caterva de cuerpos humanos, representación de los diferentes vicios, que, como un rompimiento de Gloria, van desde donde se encuentra el agustino hasta la parte superior derecha del cuadro, dibujando una casi completa diagonal; a su izquierda una mujer, apenas cubierta con un vaporoso velo, parece querer llamar su atención sobre la danzante columna de cuerpos humanos; al fondo, tras las verjas del coro, en el que otros frailes siguen con sus oraciones, completamente ajenos a las visiones de Lutero, una hilera de esqueletos observan la escena. Quizás la mejor descripción del cuadro sea el propio poema de Núñez de Arce, al que el pintor siguió con prolija exactitud,:

Poblóse la ancha bóveda de informes
y fantásticos seres, que en horrenda
vertiginosa danza, en incesante
giro, en continuo movimiento, como
nocturnas aves, por el aire vago
agitaban sus alas no sentidas.
(...) Y cuantos vicios escondidos yacen
en lo obscuro del alma, allí, en confuso
turbión, tomando caprichosas formas,
cruzaban cual relámpagos. La gula,
la codicia, el rencor, la hipocresía,
larvas del humano rostro, serpeaban
con cárdeno fulgor en las tinieblas
(...) Allí la voz en que el amor profano
se revuelve ignorado y contenido,
como el fuego volcánico en las duras
entrañas de la tierra, revestía
gallardas formas de mujer. ¡Cuán fácil
mostrábase el amor, desnudo el ser o
y palpitante, la febril mirada
incitando al placer y la entreabierta
boca ofreciendo al corazón lascivo
un ósculo sin fin como el deseo!
(...) El fraile, jadeante y confundido
cual si tomara en la incesante rueda
parte activa también, la deslumbrada
vista alejó de la imponente nave,
clavándola en el suelo. ¡Ay! Pero nunca

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

²²⁶ En 1.000 pts., R.O. de 1 de julio de 1885. Depositado en el Instituto de Murcia por R.O. de 8 de febrero de 1905. Actualmente en el Museo de Murcia, depósito del Museo del Prado.

hiciera tal. Horripilante cuadro,
 que heló su sangre y de sudor de muerte
 cubrió sus miembros rígidos, de pronto
 hirió su trastornada fantasía.
 Fríos y descarnados esqueletos
 recién salidos de sus tumbas, mudos,
 inmóviles y absortos, con los brazos
 tendidos, en la iglesia se agolpaban
 de espaldas al altar, mirando al coro,
 y animaban sus mustias calaveras
 mueca infernal, incomprensible, oscura²²⁷.

En el *Paisaje del poema El Vértigo de Núñez de Arce*, expuesto por Más Carrasco en la Nacional de 1884²²⁸, Núñez de Arce es sólo el pretexto para recrear una poética escena de sabor medieval:

Al amanecer.

Fondo: a la izquierda un castillo feudal rodeado de bosque, velado por los húmedos vapores de la mañana. En primer término, los cadáveres del caballero, del paje y del perro²²⁹.

Entre los que figuran una sola vez hay que citar a Quintana, poeta hoy muy olvidada pero cuya fama entre los contemporáneos fue enorme. Había aparecido ya, ocupando un lugar central, en el célebre cuadro de Esquivel de 1846, *Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, pero es *La coronación de Quintana* de Luis López Piquer quien mejor muestra su importancia en la cultura isabelina. Este cuadro tuvo su origen en un concurso convocado por el Gobierno de Isabel II el 22 de agosto de 1855 para rememorar la ceremonia de coronación pública del poeta que había tenido lugar el 25 de marzo de ese mismo año:

Sentados en el trono los Reyes, D. Pedro Calvo Asensio leyó un discurso en honor del poeta; éste apoyado en Martínez de la Riva y en el general Infante, llegó al pie del trono coronándole la Reina Isabel II mientras decía "me asocio a este homenaje en nombre de la Patria como Reina; y en nombre de las letras como discípula"²³⁰.

Ceremonia ésta de la coronación pública, no exenta de ciertos ribetes esperpénticos, que suponía el máximo reconocimiento literario y a la que tuvieron derecho, aparte del propio Quintana, figuras como Gómez de Avellaneda, el ya citado Núñez de Arce, Salvador Rueda o Zorrilla. El concurso fue ganado por López Piquer, que tardaría cuatro largos años en retratar - el cuadro es prácticamente una colección de retratos- a toda la élite intelectual y política de la corte isabelina. La escena, que transcurre en la Sala de sesiones del Palacio del Senado, representa el momento en que un tambaleante Quintana sube, agarrado al brazo de Martínez de

²²⁷ Citado en el Catálogo de la Exposición *El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 173.

²²⁸ *Catálogo... 1884*, Madrid, 1884.

²²⁹ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

²³⁰ *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, p. 104.

la Rosa, las gradas del trono para recibir, de manos de la reina, la corona de oro que le acredita como poeta de la nación; frente al trono y sobre una palestra, Gertrudis Gómez de Avellaneda lee unos versos; al fondo las galerías de la Cámara repletas de una multitud de personajes, también retratos del natural, perfectamente identificables²³¹.

El cuadro de López Piquer, expuesto en la Nacional de 1860²³² y adquirido ese mismo año por el Senado²³³, fue acogido por la crítica con cierta displicencia, aunque reconociendo la dificultad del empeño -no era tarea fácil hacer un retrato de todos los que tomaron parte en el evento y a la vez pintar un cuadro de historia-:

El Sr. López, siguiendo en lo posible el orden del ceremonial, ha colocado en su lienzo todas las personas que asistieron oficialmente a tan solemne acto. El artista se ha visto obligado, por lo tanto, a conservar el retrato hasta en las figuras más remotas²³⁴.

A Luis de Ulloa, *La judía de Toledo*, inspirado en la obra de teatro *Raquel*, expuesto por Manuel Pícolo en la Nacional de 1884²³⁵.

Al posterior premio Nobel de literatura Echegaray, con el que tampoco la posteridad, a pesar del premio, se ha mostrado muy complaciente, *En el seno de la muerte*, inspirado en un drama histórico de este autor sobre Pedro IV, expuesto por Constantino Gómez Salvador en la Nacional de 1887²³⁶.

A Rosalía de Castro, *Rosiña*, inspirado en los *Cantares* de la poetisa gallega, expuesto por Guisasola y Lasala en la Nacional de 1864²³⁷.

A Pereda, *El joven Antonio de Rivadeo*, inspirado en un personaje de *Sotileza*, que el cántabro Ardanal expuso en la Nacional de 1890²³⁸. Estamos ya en plena eclosión de los regionalismos, como prueban estas afinidades de paisanaje.

Y a Pedro Antonio de Alarcón, *¡Arre burra! Episodio de "El sombrero de tres picos" de D. Pedro Antonio de Alarcón* que Morero Carbonero expuso, con cierto

²³¹ Para una identificación de gran parte de los personajes que aparecen en el cuadro de López Piquer, véase LAFUENTE FERRARI, E., *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, pp. 104-105.

²³² *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

²³³ Actualmente en el Palacio del Senado, depósito del Museo del Prado, Madrid.

²³⁴ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 6 de noviembre de 1860.

²³⁵ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²³⁶ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

²³⁷ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

²³⁸ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

éxito, en la Internacional de 1892²³⁹, pues, aunque no premiado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁴⁰, *La Ilustración Artística*²⁴¹ y *Blanco y Negro*²⁴².

Entre los pintores, será Goya, a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, pero en quien se ve sobre todo un contemporáneo y no un artista dieciochesco, el preferido de los pintores de historia²⁴³, que le ponen a la altura del mismísimo Velázquez. Algo que resulta realmente llamativo si tenemos en cuenta, como ya se ha visto, su escasa influencia técnica e ideológica en la pintura de historia, que abandona sin ningún pudor el camino abierto por *Los fusilamientos* y *El dos de mayo*. Vicente Sabater expone en la Nacional de 1864 *Goya en su estudio*²⁴⁴. En la Nacional de 1871 pudieron verse tres cuadros que parecen querer resumir todo el registro pictórico de Goya: el pintor costumbrista, *Moratín y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio²⁴⁵; el pintor de la duquesa de Alba y las romerías de San Antonio de la Florida, *La duquesa de Alba en San Antonio de la Florida* del mismo Pérez Rubio²⁴⁶; y el de los sucesos del dos de mayo, *Independencia española (Goya después del Dos de Mayo)* de José Nin y Tudó²⁴⁷. En la Nacional de 1878 el prolífico Pérez Rubio expuso uno de los escasos cuadros de historia en los que aparecen referencias a una tradición taurina, *Goya y Pepe Hillo, de romería en San Isidro*²⁴⁸, evocación del Goya festivo, pintor de majos y manolas.

De entre los pintores contemporáneos, y una vez más hay que resaltar ese desequilibrio con la literatura, únicamente el celeberrimo Fortuny servirá de tema a un cuadro, se entiende de entre los presentados a las Nacionales, *El último cuadro de Mariano Fortuny*, expuesto por Ricardo de Madrazo en la Nacional de 1890²⁴⁹, que representa a Fortuny, en el estudio, delante de su cuadro *La playa de Portici*.

La época de los Austrias y el siglo XIX representan por sí solos la imagen global de lo que en este último siglo se entiende por una cultura nacional española. Todos los demás

²³⁹ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

²⁴⁰ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 171.

²⁴¹ *La Ilustración Artística*, 1893, p. 129.

²⁴² *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 609 (fotografía).

²⁴³ No sólo de la pintura: la presencia de Goya es constante en las revistas de la época: CARDERERA, V., "Biografía de Goya", *El Artista*, II, 1835-1836, p. 253; SOMOZA, J., "El pintor Goya y lord Wellington", *Semanario Pintoresco Español*, 120, 1838, p. 633; FERRER DEL RIO, A., "Don Francisco de Goya y Lucientes", *Revista de España*, tomo III, 1868;...

²⁴⁴ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

²⁴⁵ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Catálogo...1878*, Madrid, 1878.

²⁴⁹ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

periodos ocupan un lugar subalterno y marginal, no llegando a suponer en ninguno de los casos ni siquiera el cinco por ciento del total de cuadros aquí analizados.

Por lo que se refiere al mundo clásico, los autores latinos nacidos en Hispania son considerados inmediatamente como españoles, algunos de ellos característicamente españoles, caso de Séneca, pero sin que su presencia llegue a ser por ello significativa. Sólo cuatro cuadros se inspiran en personajes de la antigüedad clásica.

José Ramón Garnelo y Alda expone en la Nacional de 1867 *La muerte de Lucano*, inspirado en *Lucano, su vida, su genio, su poema*, de Castelar²⁵⁰.

El mismo Garnelo repetirá tema en la Nacional de 1887 con *La muerte de Lucano*, también inspirado en Castelar²⁵¹, que obtuvo un gran éxito -medalla de segunda clase²⁵², compra por el Estado²⁵³ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁵⁴, *La Ilustración Artística*²⁵⁵, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*²⁵⁶, *La Ilustración Ibérica*²⁵⁷ y *La Ilustración Católica*²⁵⁸. Cuadro bastante declamatorio y teatral, en el que la figura de Lucano, cuyo brazo derecho pendiendo hacia el suelo parece venir directamente de *La muerte de Séneca* de Domínguez, semienvuelta en un sudario blanco, ocupa el centro de la composición.

Manuel Domínguez Sánchez obtiene medalla de primera clase en la Nacional de 1871 con *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos poseídos por el dolor, juran odio eterno a Nerón, que decretó la muerte de su maestro*²⁵⁹. Cuadro que reúne algunos de los tópicos característicos de lo español, plasmados en este caso en un "español" de la época clásica: gusto por lo macabro, valor, sentido de la dignidad, estoicismo..., lo que explicaría su éxito -además de la primera medalla, compra por el Estado²⁶⁰, reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁶¹ y *La*

²⁵⁰ *Catálogo... 1866*. Madrid, 1867.

²⁵¹ *Catálogo... 1887*. Madrid, 1887.

²⁵² Por unanimidad. R.O. de 22 de junio de 1887.

²⁵³ 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.

²⁵⁴ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 100.

²⁵⁵ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 387.

²⁵⁶ *La Ilustración. Revista Hispano Americana*, 1887, p. 548.

²⁵⁷ *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 133.

²⁵⁸ *La Ilustración Católica*, 1888, p. 414.

²⁵⁹ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

²⁶⁰ En 9.000 pts., R.O. de 24 de junio de 1873. Depositado en el Museo de Jaén, donde sigue actualmente, por R.O. de 2 julio de 1971.

²⁶¹ *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 566.

*Ilustración de Madrid*²⁶² y envió a las Exposiciones Internacionales de Viena, 1873, y París, 1878, en esta última fue premiado con una nueva medalla, en esta ocasión de segunda clase. Séneca no sería sólo un representante de la cultura española, un filósofo español, sino también, y sobre todo, un símbolo del carácter español. Por lo demás, obra de cierta frialdad neoclásica, que marca, junto con la *Muerte de Lucrecia* de Rosales, premiado también con una medalla de primera clase ese mismo año, el retorno a los episodios ejemplificadores sobre la dignidad humana sacados de la Historia Antigua²⁶³, y en el que, por otra parte, son perceptibles claros ecos de la *Muerte de Marat* davidiana. La bañera, sobre la que parece flotar el cuerpo exangüe de Séneca, ocupa todo el centro del cuadro; la horizontalidad de la bañera se ve contrapesada por las hieráticas figuras de los discípulos; sólo el personaje del primer plano, que se tapa la cara, apoyado sobre el borde de la bañera, rompe ligeramente la dignidad del conjunto; al fondo el pebetero del que emanan los gases tóxicos que pusieron fin, tras los infructuosos intentos anteriores, a la vida del filósofo.

En la Nacional de 1887 se expuso, ya sin ningún éxito, otro cuadro sobre el filósofo estoico: *Séneca* de Enrique Valls²⁶⁴, que cierra el ciclo.

La Edad Media, que tan importante lugar ocupa en la imaginaria política, tiene uno bastante discreto en lo cultural, a pesar de que el Estado favorezca su presencia a través de su política de adquisiciones y premios, muy por encima de lo que correspondería en relación con las obras presentadas. Como rasgos generales hay que destacar una clara preferencia por la tradición cultural castellana y la omnipresencia de la figura de Alfonso X, convertido en la imagen por excelencia de la cultura española medieval, algo a lo que no debió de ser ajeno, dentro de esa curiosa tendencia de la época a establecer paralelismos históricos, la homonimia con el rey en el trono en ese momento, pero que en todo caso sirvió para convertir al rey Sabio en un hito clave en la elaboración de la imagen de una cultura nacional, además de uno de los reyes castellanos más conocidos²⁶⁵.

El primer cuadro referido a una tradición cultural medieval es el presentado por Carlos Gironi a la Nacional de 1862, *San Fernando y su esposa admirándose del talento de*

²⁶² *La Ilustración de Madrid*, 1871, p. 309.

²⁶³ En el caso de la muerte de Séneca incluso como tema concreto ya que es un episodio de presencia habitual en los cuadros expuestos en los salones franceses de las últimas décadas del siglo XVIII: *Muerte de Séneca*, Lefèvre, Salón de 1793; *La muerte de Séneca*, Bougault, Salón de 1795;...

²⁶⁴ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

²⁶⁵ Todas las historias generales dedican amplio espacio a su figura, que llegó a contar con algún estudio monográfico como el de Suárez (SUÁREZ, D., *Don Alfonso X sus ideas políticas*, Madrid, 1861).

su hijo don Alfonso²⁶⁶, que habría que incluir en una tradición dieciochesca de escenas anecdóticas referidas a las vidas de los reyes, y que pasó completamente desapercibido.

En la siguiente Exposición, la de 1864, Francisco Javier Amérigo y Aparici expone *Alfonso X el Sabio, cumpliendo la voluntad de su padre, firma las Siete Partidas*²⁶⁷, que continua asociando a Alfonso X con su padre Fernando III, sin duda el rey más popular de la Edad Media.

A la de 1881 concurren dos cuadros sobre Alfonso X el Sabio, que en ambos figura como personaje central, uno de Peyró Urrea y otro de Dióscoro Teófilo de la Puebla. El de Urrea, *Alfonso el Sabio dictando las Partidas*²⁶⁸, una escena de interior de claras resonancias *troubadour*:

En un riquísimo gabinete, sin duda de la hermosa Sevilla, el docto monarca, revestido de espléndido traje talar, está en pie, dictando sus famosas leyes a un anciano religioso, de blancos hábitos, y lengua y enrespada barba. Un lindo y primoroso pajeillo presenta al rey voluminoso infolio, y en el fondo, arimadas a lengua mesa, véanse las figuras de otros dos legistas, colaboradores del regio compilador²⁶⁹,

a la que los críticos achacaron falta de verosimilitud -el hecho de que concurriesen dos obras con fisonomías diferentes para el mismo personaje debió contribuir a agudizar estas críticas-, pero cuya factura mereció, además de algunos elogios, una medalla de segunda clase²⁷⁰. El de Puebla, *Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía*²⁷¹, que

Representa la academia que Alfonso X formó en Toledo, reuniendo los astrónomos más entendidos que halló tanto en España como fuera, en la cual se confeccionaron bajo su dirección las famosas obras científicas que le valieron el dictado de Sabio²⁷²,

obvia el problema de la verosimilitud mediante la recreación, bastante libre, de un espacio arquitectónico ampliamente conocido, el de la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo, recreación que tenía la ventaja de asociar un saber más o menos esotérico con la ciudad que se estaba configurando en el imaginario colectivo español como la ciudad mágica por excelencia. Fuese por estos u otros motivos -Dióscoro de la Puebla era ya a estas alturas un pintor de gran prestigio- la crítica fue muy benévola con la obra, alabando, entre otras cosas,

²⁶⁶ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

²⁶⁷ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

²⁶⁸ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²⁶⁹ VALENTINO, "Artistas valencianos. Cuadros para la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, p. 239.

²⁷⁰ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

²⁷¹ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²⁷² COQUE, M., "Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes", *La Gaceta Universal*, 2 de junio de 1881.

su profundo conocimiento de la indumentaria y de la ornamentación de la época²⁷³,

y, aunque no premiada, fue adquirida años más tarde, por el Estado²⁷⁴.

Cuadro éste último interesante desde el punto de vista iconográfico, ya que es uno de los primeros en reflejar la imagen de una cultura española medieval no exclusivamente cristiano-europea. Uno de los primeros atisbos del posterior mito de la España de las tres culturas.

Raimundo Lulio, cuya azarosa vida reúne todos los rasgos de un héroe romántico, será otro de los escasos personajes medievales incorporados por el siglo XIX a la tradición cultural nacional. Gabriel Juan Marroig expone en la Nacional de 1864 *Raimundo Lulio presentándose a los dominicos en Pisa, después de su naufragio*²⁷⁵, obra significativa por lo que supone de fijación de una imagen aventurera del personaje, más allá de cualquier otra consideración.

También el carácter aventurero, culminado en este caso con una muerte violenta, parece explicar la presencia en un cuadro de historia del poeta gallego Macías. García Martínez obtiene en la Nacional de 1864 consideración de segunda medalla con *La muerte de Macías*²⁷⁶, que representa, en el centro de la composición, al poeta atravesado por una jabalina. El cuadro tuvo gran éxito, siendo adquirido por el Estado²⁷⁷ y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁷⁸.

El último cuadro de los del periodo aquí analizado que representa a un personaje de la cultura medieval, y el único de los aragoneses en obtener medalla en una Exposición Nacional, fue el *Ausias March leyendo sus trovas al principe de Viana* de Cebrián Mezquita, inspirado, según el *Catálogo* de la Exposición, en el *Discurso ante la Academia Española en la recepción de D. Víctor Balaguer* de Castelar, los *Anales de Aragón* de Zurita y la *Vida del Principe de Viana* de Quintana²⁷⁹. Cuadro que tuvo un gran éxito -medalla de tercera clase²⁸⁰,

²⁷³ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, o. cit., pp. 58-59.

²⁷⁴ En 5.000 pts., R.O. de 11 de junio de 1885. Depositado en el Museo Municipal de Santa Cruz, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

²⁷⁵ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

²⁷⁶ R.O. de 13 de enero de 1865, por unanimidad.

²⁷⁷ En 8.000 reales, R.O. de 20 de febrero de 1865. Depositado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona por R.O. de 10 de marzo de 1866. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 15 de diciembre de 1986. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

²⁷⁸ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1889, p. 349.

²⁷⁹ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

²⁸⁰ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

compra por el Estado²⁸¹ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*²⁸² y *La Ilustración Artística*²⁸³ - y en el que el tema central más parece ser la desgraciada vida del príncipe aragonés que el poeta.

Lo mismo cabría decir, por lo que se refiere a su importante peso político y escaso peso cultural, de la época de los Reyes Católicos, que, a pesar del lugar ocupado en la configuración de una identidad nacional desde una perspectiva política, resulta completamente marginal desde el punto de vista de la identidad cultural. Únicamente dos cuadros en todo el periodo analizado, y los dos más como exaltación de la figura de Isabel la Católica que como reivindicación de una tradición cultural nacional. Se trata de *La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel* [sic] *Galindo* de Luisa Rodríguez del Toro, mencionada en la Nacional de 1856²⁸⁴, que había sido reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español* en 1851²⁸⁵; y *Doña Isabel la Católica con doña Beatriz Galindo*, expuesto por la condesa de Velarde en la de 1884²⁸⁶. Obras ambas de claro carácter anecdótico y sin mayor relevancia. Cabría también incluir aquí la figura de fray Hernando de Talavera, que, aunque no representado en ningún cuadro de historia, aparece en una de las doce medallas que, como símbolo de las virtudes de los españoles, adornan el techo del hemiciclo del Congreso de los Diputados.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, cuyo peso en la configuración de una imagen de lo español es, como ya se ha visto, despreciable, su lugar en la construcción de una mitología cultural española es también completamente marginal. Pocos son los autores que se libran de este olvido iconográfico, exclusivamente Moratín y Ramón de la Cruz.

Leandro Fernández de Moratín llegará a figurar en dos cuadros²⁸⁷, ambos bastante irrelevantes. Don Ramón de la Cruz, cuyo teatro costumbrista está más cerca del siglo XIX que del XVIII -de hecho su sainete más famoso, *La Petra y la Juana* o *La casa de tócame Roque*, publicado en 1791, fue repuesto con gran éxito en 1849- aparecerá también en otros dos, éstos

²⁸¹ En 2.000 pts., R.O. de 1 de julio de 1885. Depositado en la Universidad de Santiago de Compostela, en cuya Facultad de Geografía e Historia sigue actualmente, por R.O. de 24 de abril de 1885.

²⁸² *La Ilustración Ibérica*, III, 1885, pp. 8-9.

²⁸³ *La Ilustración Artística*, 1895, p. 634.

²⁸⁴ R.O. 7 de agosto 1856.

²⁸⁵ *Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 149.

²⁸⁶ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

²⁸⁷ *Moratín y Goya estudiando las costumbres de Madrid* de Antonio Pérez Rubio, Nacional de 1871 (*Catálogo...* 1871, Madrid, 1871) y *Don Leandro Fernández de Moratín leyendo una de sus producciones a varios amigos en el café* de Manuel Amell y Jordá, Nacional de 1876 (*Catálogo...* 1876, Madrid, 1876).

con mayor éxito que los anteriores, uno de Pérez Rubio, *La capa de don Ramón de la Cruz* y otro de García Hispaleto, *La casa de Tócame-Roque*.

El primero, expuesto en la Nacional de 1881²⁸⁸, mero pretexto para la recreación de una escena costumbrista y jocosa:

Varias gallardas mozas rodean al ilustre sainetero, pidiéndole algunos maravedises para alumbrar el altarico de la Cruz de Mayo. -"Ved mi capa agujereada y harto traida (parece decirles el autor de *Las castañeras picadas*) y calculad cual será mi fortuna"²⁸⁹.

El segundo, que aunque no expuesto en ninguna Nacional fue adquirido por el Estado en 1886²⁹⁰, representa la discusión -en un patio de vecindad que posee ya las principales características lo que serán las corralas madrileñas- entre *la Petra* y *la Juana* sobre la valía de sus respectivos pretendientes, y tiene cierta importancia como uno de los primeros ejemplos de lo que acabará configurándose como la imagen del casticismo madrileño. Ahí aparecen, en torno a las dos rivales, toda la fauna posterior del sainete: sastres, majas, viudas, militares...

A éstos habría que añadir la presencia entre los personajes que rodean a Isabel II en el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, representando las ciencias, las artes y las letras, de Campomanes y Jovellanos.

4.1. LAS REFERENCIAS A UNA TRADICIÓN CULTURAL EUROPEA

La construcción de una identidad nacional cultural significó la consagración de un panteón de glorias nacionales, capaces de representar con su pluma o sus pinceles las características más genuinas del ser nacional. Pero esta identidad nacional, en un siglo por lo demás claramente cosmopolita, siempre que reduzcamos este adjetivo sólo al ámbito europeo, significaba además asumir como propia una cierta tradición cultural europea. Esto explicaría que en los cuadros de historia referidos al campo de la cultura el porcentaje de los no relacionados con España sea relativamente alto, un 24% sobre el total (ver cuadro nº 2), mientras que resulta insignificante en todos los demás.

²⁸⁸ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²⁸⁹ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 19 de junio de 1881.

²⁹⁰ En 2.250 pts., R.O. de 15 de abril de 1886. Depositado en el Museo Balaguer de Vilanova y Geltrú por R.O. de 7 de mayo de 1886. Devuelto al Museo del Prado por O.M. de 3 de febrero de 1981. Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

La imagen que nos transmite la pintura de historia es la de una cultura nacional inmersa en la común tradición cultural europea, proceso que parece acelerarse a partir del periodo 1868-1874, que marca una auténtica eclosión en la apertura hacia una tradición exterior. Son años de cambio político y social, en los que la tendencia a la tiberización cultural parece romperse, aunque la aparición de una serie de cuadros inspirados en el *Gil Blas de Santillana* de Le Sage, un personaje prototípicamente español, entroncado con la mitología nacional de la picaresca y los siglos imperiales, puede matizar un tanto esta afirmación. La ruptura parece alentada por la política adquisitiva del gobierno y se decanta por la reivindicación una tradición latina, Italia y Francia, en la que la primera ocupa el lugar principal, seguidas a cierta distancia de Alemania e Inglaterra, aumentando el peso de éstas dos últimas a medida que avanza el siglo, llegando a ser preponderantes en las décadas finales, cuando el fracaso del mundo latino parece forzar la apertura a otras tradiciones.

La presencia de una tradición cultural italiana se polariza en torno a la figura de Dante y su *Divina Comedia*, que se convierten así en un elemento familiar para las clases cultivadas españolas.

José Casado del Alisal expone en la Nacional de 1860 *Semíramis en el infierno de Dante*²⁹¹, adquirido por la Corona²⁹², en el que:

La hermosa reina, desnudo el turgente seno, y el resto del cuerpo cubierto con un paño blanco, la negra cabellera tendida graciosamente sobre los mórbidos hombros, y coronada la cabeza, aparece a los ojos del espectador como un espíritu, como una visión aérea y nacarada. Es, en suma, una bellísima figura que como una ilusión se desvanece en el espacio.

En el fondo se ve al Dante conducido por Virgilio, y ambos la están contemplando²⁹³.

Cuadro en el que Portela ve referencias claras a los desnudos de Pierre Paul Prud'hon y de Ingres²⁹⁴ y que, en todo caso, gozó del beneplácito de la crítica:

Es obra que atrae con justísima razón las miradas de los inteligentes. El hermoso tipo de la esposa de Nino, la actitud movida de toda la figura, la morbidez de sus carnes, así como la brillantez de colorido, son las cualidades más sobresalientes que observamos en ella²⁹⁵.

También en esta misma Nacional de 1860 pudo verse *El conde Ugolino castigando al Arzobispo Roger* de Gimeno y Canencia, que obtuvo mención de medalla de primera clase²⁹⁶.

²⁹¹ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

²⁹² Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

²⁹³ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860.

²⁹⁴ PORTELA, F.J., "Casado del Alisal, en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 53, 1985, pp. 258-256.

²⁹⁵ PAREY Y VILLAVA, J., "Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 23 de octubre de 1860.

²⁹⁶ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

Suñol lleva a la Exposición Nacional de 1864 *El Dante*²⁹⁷. Pasó completamente desapercibido.

Francisco de Paula Díaz Carreño obtiene un cierto éxito en la Nacional de 1866 con *Paolo y Francesca de Rimini* -medalla de tercera clase²⁹⁸ y compra por el Estado²⁹⁹-, basado en el Canto V del Infierno³⁰⁰, asunto que contaba con el antecedente pictórico del *Francesca de Rimini y Paolo Malatesta*, pintado por Ingres en 1819. Díaz Carreño elige el momento culminante del episodio literario, aquél en que el marido de Francesca - en el cuadro al fondo de la estancia, con mirada torva y empuñando una espada- descubre el adulterio de ésta con su propio hermano y da muerte a ambos. Episodio lleno de dramatismo que Díaz Carreño rodea de todo el *glamour* refinado y elegante de una corte medieval italiana, vista a través del cristal de un cierto nazarenismo. El cuadro, a pesar de reunir todos los clichés de la pintura de historia, entre otros el, no menor, de su tamaño, fue considerado por Cruzada Villamil como un mero cuadro de género, aparentemente sólo porque la fuente es Dante y no una crónica histórica:

Si el Sr. Díaz Carreño hubiera tratado el asunto, que ha elegido para su último cuadro, en menores dimensiones, que son los que convienen a los cuadros de género (pues como tal consideramos el Paolo y Francesca al ser inspirado por el poema de Dante, y no por el relato tradicional o histórico) indudablemente habría alcanzado mayor éxito³⁰¹.

Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín expone en esta misma Nacional de 1866 *Dante*³⁰². Antonio Gisbert Pérez en la de 1871 *Paolo y Francesca*³⁰³, éste, a pesar del prestigio de su autor, tratado por la crítica con desdeñosa crueldad:

En verdad pocas cosas hemos visto más desdichadas (...). Un mozalbete muy engomado, y con el pelo lleno de bandolina se ocupa en besar a una pollita rubia, cuyo perfil no es un modelo de dibujo³⁰⁴.

²⁹⁷ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

²⁹⁸ Por unanimidad, R. O. de 15 de febrero de 1867.

²⁹⁹ En 1.000 escudos, R.O de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

³⁰⁰ El *Catálogo* incluye los siguientes versos de la obra de Dante:

“Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da contanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante”

³⁰¹ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, o. cit., p. 32.

³⁰² *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

³⁰³ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

³⁰⁴ “Exposición de Bellas Artes”, *El Debate*, 16 de noviembre de 1871.

Joaquín Espalter y Rull, en la de 1876, *Lasciate ogni speranza. ¡Oh voy ch'entrate!*³⁰⁵.

Cecilio Plá y Gallardo lleva a la Nacional de 1884 *Infierno de Dante* -medalla de tercera clase³⁰⁶, compra por el Estado³⁰⁷ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*³⁰⁸. Basado en el canto XVII, círculo VII de *La Divina Comedia*³⁰⁹, del que el cuadro es una mera ilustración. Representa:

la escena de la *Divina Comedia* en la que el Dante visita a los usureros (o violentos contra la sociedad) que se retuercen llorando de dolor sobre las ardientes arenas de los infiernos³¹⁰,

más exactamente el momento en que Dante se adelanta para hablar con un grupo de condenados envueltos en llamas:

Dante se adelanta solo a visitar a los violentos en el arte, que están sentados junto al gran abismo bajo la ardiente lluvia. Del cuello de cada uno de los condenados pende una bolsa con cierto signo y color, por la cual el poeta reconoce a algunos³¹¹.

Es interesante la crítica que de este cuadro hizo Fernanflor, quien pone de manifiesto el, en su opinión y a pesar de la proliferación de cuadros sobre la obra de Dante, escaso conocimiento que de ella se tiene en España:

La Divina Comedia es obra desconocida de la generalidad de nuestro público; se conocen las ilustraciones de Doré, pero no el espíritu de Dante³¹².

Joaquín Araujo Ruano obtiene medalla de segunda clase³¹³ en la Nacional de 1887 con *El Infierno*.

Cándido Durán de Cottes expone en la Nacional de 1890 de *El anciano de Santa Zita, Magistrado de Luca*³¹⁴.

³⁰⁵ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

³⁰⁶ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

³⁰⁷ En 2.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884. Depositado en el Instituto de Ciudad Real por R.O. de 20 de octubre de 1884. Actualmente en el Museo de Ciudad Real, depósito del Museo del Prado.

³⁰⁸ *La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 669.

³⁰⁹ "Continué, pues, andando sólo hasta el extremo del séptimo círculo, dónde gemían aquellos desgraciados. El dolor brotaba de sus ojos, mientras acá y allá se defendían con las manos, ya de las pavesas, ya de las candentes arenas..."

³¹⁰ ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 6 de junio de 1884.

³¹¹ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

³¹² FERNANDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 398.

³¹³ Ampliación del jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

³¹⁴ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

Félix Resurrección Hidalgo cierra el ciclo de Dante en la pintura de historia española con *El Aqueronte (Infierno de Dante)*, con el que obtiene una condecoración en la Exposición Internacional de 1892³¹⁵ y que será reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³¹⁶.

Giotto y Miguel Ángel son los únicos de los pintores italianos -la presencia de los pintores, al margen de su nacionalidad, es extrañamente reducida en la pintura de historia- en figurar como tema de un cuadro de historia en más de una ocasión. Giotto lo hace en dos ocasiones, las dos en torno a mediados de siglo y relacionadas, sin duda, con la reivindicación que de este pintor hicieron los nazarenos³¹⁷. La primera de la mano de Bonat, quien lleva a la Exposición de la Academia de 1850 una obra titulada *Giotto guardando y dibujando sus cabras*, novelesco asunto muy del gusto de la cultura romántica; la segunda de la de Vicente Sabater y Puchades, que expone en la Nacional de 1866 su *Giotto y Cimabue*³¹⁸.

También en sólo dos ocasiones lo hará Miguel Ángel, uno de los mitos de la historia de la cultura europea, las dos en la Exposición de 1866. Uno de los dos, el que tuvo más éxito, asociado a un tema mortuario, el preferido de los pintores decimonónicos -cualquier tema era bueno si había un cadáver de por medio-; se trata del *Miguel Ángel se prosterna delante del cadáver de Vittoria Colonna*, con el que Rogelio Egusquiza obtuvo una mención de segunda medalla³¹⁹, asunto que unía al gusto por lo mortuario vagas resonancias hispánicas: Vittoria Colonna, de la que según la tradición, y a eso hace referencia el cuadro, Miguel Ángel habría estado locamente enamorado en su senectud, sin ser correspondido, era viuda de un general de Carlos V, don Fernando de Ávalos.

El otro, *Miguel Ángel dibujando el sueño de su criado* de Moragas Torrás³²⁰, pasó completamente desapercibido.

Más complejo es el caso de Galileo, tema también de dos cuadros de historia, pero en los que más que una referencia cultural cabría ver una interpretación estrictamente ideológica: Galileo como una forma de crítica a la intolerancia. El único de los dos cuadros que figuró en una Nacional es *Galileo en la Inquisición*, expuesto por Eusebio Valldeperas en la

³¹⁵ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

³¹⁶ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 92.

³¹⁷ La primera referencia a Giotto en la prensa española del XIX es la que hace en 1847, en el *Semanario Pintoresco Español*, muy pocos años antes de que se pinte el primero de los cuadros del que aquí se habla, el gran defensor del nazarenismo en España Pablo Milá y Fontanals.

³¹⁸ *Catálogo... 1866*. Madrid, 1867.

³¹⁹ R.O. de 15 de febrero de 1867.

³²⁰ *Catálogo... 1866*. Madrid, 1867.

1876³²¹; el otro, *Juicio de Galileo* de Dióscoro Teófilo de la Puebla, aunque no llevado a ninguna Nacional, fue adquirido por el Estado³²² y reproducido en grabado por *La Ilustración de España*, 1886³²³.

La presencia de otros personajes de la cultura italiana tiene un carácter mucho más episódico y marginal. Antonio Ferrán lleva a la Exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid de 1836 *Petrarca y Laura*, que será adquirido por la Corona³²⁴.

En la nacional de 1864 obtiene medalla de tercera clase Ramón Rodríguez con *Leonardo de Vinci y un discípulo*³²⁵ -un Leonardo que, a pesar de su novelesca vida, no volverá a aparecer en ningún otro cuadro de historia-, el cuadro fue incluido por el Jurado entre los que debían ser adquiridos por el Estado pero el autor no aceptó el precio establecido, finalmente sería comprado por el infante Sebastián Gabriel de Borbón. En esta misma Nacional de 1864 pudo verse el *Tintoretto contemplando el cadáver de su hija* de Ángel Barcia³²⁶, un episodio de la vida de Tintoretto que ya había sido llevado al lienzo en 1843 por León Cogniet³²⁷.

También en esta Nacional de 1864, expuso con gran éxito -medalla de segunda clase³²⁸ y compra por el Estado³²⁹- Gabriel Maureta Aracil su *Torcuato Tasso se retira al convento de San Onofre sobre el Janículo*, el único cuadro sobre el escritor italiano de toda la pintura de historia española, algo difícil de explicar dada la fascinación de la cultura romántica europea tanto por su vida, novelesca en extremo, como por su obra más célebre *La Jerusalén Libertada*³³⁰, y su frecuente aparición en la pintura de historia europea, la italiana en primer lugar³³¹, pero no sólo, ahí está el ejemplo de Delacroix. Maureta representa la llegada de Tasso al convento para morir, tal como describe el *Catálogo*:

³²¹ *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

³²² Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

³²³ *La Ilustración de España*, 1886, p. 316.

³²⁴ Por, la en ese momento reina gobernadora, María Cristina de Borbón.

³²⁵ R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado en el apartado de género histórico.

³²⁶ *Catálogo... 1864*, Madrid, 1864.

³²⁷ Exposición de París de de 1843.

³²⁸ R.O. de 13 de enero de 1865.

³²⁹ En 12.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ministerio de Justicia, donde sigue actualmente, por R.O. de 20 julio de 1910.

³³⁰ Por poner algunos ejemplos, Byron le dedica uno de sus poemas; Donizetti estrena en 1833 su ópera *Torcuato Tasso*, sobre los amores de éste con Eleonora, hermana del duque de Ferrara; Liszt compuso un poema sinfónico sobre él;...

³³¹ Sólo Domingo Morelli realizó más de cinco cuadros sobre Tasso

Triste, abatido y sintiendo agravar su enfermedad, rogó al cardenal Cinzio le condujera al Monasterio de San Onofrio. Cuando llegaron salieron a recibirles el Prior y los monjes. Padre mfo, dijo Torcuato, aquí vengo a morir a vuestro lado³³².

La escena sucede en el claustro del convento, reproducido con todo detalle por Maureta en una copia del natural; Tasso, acompañado de una numerosa comitiva, en la que destaca el rojo hábito del cardenal Cenzi, da la mano al prior del convento, a cuyas espaldas, y a una respetuosa distancia, se mantienen el resto de los monjes de la comunidad; a la izquierda puede verse la silla de mano en la que el enfermo Tasso había sido llevado hasta allí. Toda la composición destila ese aire de reconstrucción histórica conseguida por la pintura de historia en sus mejores momentos.

Eusebio Valldeperas lleva a la Nacional de 1871 *Tiziano retratando al emperador Carlos V*³³³, el único cuadro de historia en el que se plasman las relaciones entre el emperador y el pintor veneciano.

En la Nacional de 1890 se expuso, con carácter póstumo, un cuadro de Casado del Alisal, que sigue este mismo esquema ideológico de llevar juntos al lienzo un guerrero español y un pintor italiano -¿una pervivencia en pleno siglo XIX del "Italia para las artes España para la guerra" renacentista?-, *Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgone*³³⁴, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³³⁵.

Los temas franceses son, paradójicamente dada la hegemonía de lo francés en el XIX español, mucho menos frecuentes que los italianos. La primera referencia a una tradición cultural francesa es el cuadro de Benito Mercadé *Últimos momentos de Fray Carlos Clinoque*, que representa uno de los pasajes mas conocidos de *El genio del cristianismo*, novela emblemática del movimiento romántico, premiado con una medalla de tercera clase en la nacional de 1862³³⁶ y adquirido al año siguiente por el Estado³³⁷.

Chateaubriand volverá a estar presente en la Nacional de 1884 con *Eudose et Cymodoceé dans l'amphiteatre*, cuadro de Bermudo Mateos inspirado en *Los Mártires*³³⁸, representa:

³³² *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

³³³ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

³³⁴ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

³³⁵ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 101.

³³⁶ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

³³⁷ En 10.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Museo Provincial de Gerona por R.O. de 14 de agosto de 1876. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 19 de noviembre de 1881.

³³⁸ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

a Eudoro y Cimocea entregados a las fieras por no renegar de su fe cristiana, con otros mártires. El fondo, parte del Circo con el pueblo que asiste al espectáculo³³⁹.

aunque en este caso las referencias parecen ir más por un cierto *revival* del cristianismo primitivo, del que el propio éxito de la obra de Chateaubriand sería una buena prueba, que por una referencia estrictamente cultural; fue adquirido por el Estado³⁴⁰.

El *Gil Blas de Santillana* de Le Sage, será la fuente de inspiración más frecuente para los pintores de temas literarios franceses, aunque en este caso, dado el carácter español del tema, y además de la época de los Austrias, favorita, como ya se ha visto, de la pintura de historia, casi cabría considerarlo como un tema español.

Manuel Ferrán Bayona expone, sin ningún éxito, en la Nacional de 1864 *Entrevista en una posada de Salamanca de Doña Aurora de Guzmán con D. Luis Pacheco*³⁴¹. Vélez Carmona, también en esta misma Nacional, *Un pasaje de Gil Blas de Santillana*, éste premiado con mención especial³⁴².

José María López Pascual lleva a la de Nacional de 1866 dos cuadros inspirados en el *Gil Blas*: *Presentación de Gil Blas de Santillana a la vieja Leonarda por el Capitán Rolando y otro de los bandidos en la cueva*³⁴³ y *Presentación de Gil Blas en casa del poeta Núñez*³⁴⁴. También en 1866, Leopoldo Sánchez Díaz presenta su *Asunto de Gil Blas de Santillana*³⁴⁵, con tan poco éxito como el anterior.

Manuel Garay expone en la Nacional de 1871 *Gil Blas en casa del arzobispo de Granada*³⁴⁶.

Moreno Carbonero en la internacional de 1892 *Aventura de Gil Blas en unión de los bandoleros*³⁴⁷, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³⁴⁸ y *Almanaque de la Ilustración*³⁴⁹.

³³⁹ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

³⁴⁰ R.O. de 16 de noviembre de 1886. Depositado en el Ayuntamiento de Mataró por R.O. de 8 de mayo de 1887.

³⁴¹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

³⁴² Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado como pintura de género.

³⁴³ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

³⁴⁴ *Ibídem*.

³⁴⁵ *Ibídem*.

³⁴⁶ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

³⁴⁷ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

³⁴⁸ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 393.

³⁴⁹ *Almanaque de la Ilustración*, 1894, lámina suelta en color.

Cierra el ciclo Vicente Campesino Mingo con *Visita de Gil Blas de Santillana al poeta Núñez*, mención en la Nacional de 1895³⁵⁰.

La presencia del mundo germánico es mucho menor, lógicamente, que la de las que se consideran culturas latinas hermanas, centrándose además, de manera exclusiva, en uno de los mitos románticos europeos por excelencia, el de Fausto. Esta obra de Goethe, cuya primera parte se había publicado en 1790 y la segunda, póstuma, en 1832, se convirtió desde muy pronto en una de las más conocidas de la cultura europea, que hace de Fausto una alegoría del hombre moderno y su desmedido afán por comprender el mundo y dominarlo. Su popularidad se dispara a partir de mediados de siglo, gracias al estreno por Gounod, Teatro Lírico de París el 19 de marzo de 1859, de la ópera del mismo título.

En España, aunque las referencias a Goethe son relativamente tempranas -el *Memorial literario y curioso de la Corte de Madrid* le dedica un artículo en 1802³⁵¹ el *Semanario Pintoresco Español* le dedica un artículo en 1837³⁵²- el conocimiento real de su obra, y en particular del *Fausto*, es mucho más tardía, comenzando a ser significativo sólo a partir de la segunda mitad de siglo -la primera traducción conocida del *Fausto*, la de García Santiesteban, es de 1841³⁵³; la ópera de Gounod se estrenó el en Liceo de Barcelona en 1864; la de Arrigo Boito, *Mefistófeles*, en 1881, también en el Liceo...-. Retraso que, en relación con el *Fausto*, habría que atribuir tanto a la francofilia de la cultura española de la época isabelina, que supone un cierto rechazo de lo germánico en general y del *Fausto* en particular, como, sobre todo, al hecho de que la plena comprensión de esta obra sólo era posible en el contexto de una sociedad burguesa desacralizada, algo de lo que todavía estaba muy lejos la sociedad española de la época isabelina. A partir de la segunda mitad de siglo, y coincidiendo con el *revival* goethiano que supuso el estreno de la ópera de Gounod, el conocimiento del *Fausto* comienza a ser mucho mayor, convirtiéndose en habitual para las clases cultivadas españolas, de lo que es un buen reflejo su casi continua presencia en la prensa de la época³⁵⁴ -como ejemplo anecdótico,

³⁵⁰ R.O. de 17 de junio de 1895.

³⁵¹ "Memoria concerniente a Goethe", *Memorial literario y curioso de la Corte de Madrid* III, 1805, p. 184. A este seguirán algunos otros -"Goethe", *Semanario Pintoresco Español*, 1837, p. 125; "Biografía. Registro necrológico. Goethe", *El Museo de familias*, 1840, pp. 148-126;...- pero la auténtica eclosión se producirá a partir de la segunda mitad de siglo.

³⁵² "Goethe", *Semanario Pintoresco Español*, 1837, p. 125. A éste siguen algunos otros artículos -"Biografía. Registro necrológico. Goethe", *El Museo de familias*, 1840, pp. 148-126;...- pero la auténtica eclosión se producirá a partir de la segunda mitad de siglo.

³⁵³ Para las traducciones de la obra de Goethe en España, véase CAPELASTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, P., "El Fausto de Goethe y la pintura española", *Goya*, 228, 1992, p. 352.

³⁵⁴ CALÍMACO, "Goethe y la filosofía alemana", *La Ilustración*, 1852, p. 67; "Fragmentos del Fausto de Goethe", *Revista de España*, 1873, pp. 226-236; SANCHEZ DE TOCA, J., "Goethe y Byron", *La Ilustración Española y Americana*, 1873, pp. 119-122; GONZÁLEZ SERRANO, U., "Goethe: transformación de su genio durante su primera residencia en Weimar", *Revista de España*, 50, 1876, pp. 72

recuérdese que Ana Ozores, la heroína de *La Regenta*, se imagina a don Álvaro Mesía como Mefistófeles de ópera³⁵⁵.

En pintura, acorde con lo que se viene diciendo, hay que esperar hasta los últimos años del periodo isabelino para encontrarnos con las primeras representaciones plásticas inspiradas en la obra de Goethe. El *Fausto* aparece por primera vez en la Nacional de 1864, coincidiendo con el *revival* goethiano de mediados de siglo, en la que Francés Llamazares expone *Mefistófeles acompaña a Fausto al aquelarre en la noche del sábado, iluminados por un fuego fatuo*³⁵⁶, cuadro que se recrea en los aspectos más pintorescos del asunto; y Latorre y Rodrigo *Serenata de Fausto*³⁵⁷.

En la siguiente Nacional, la de 1866, vuelve a estar nuevamente presente por partida doble: *Margarita delante del espejo* de Manuel Domínguez³⁵⁸ y *Margarita y Mefistófeles en la catedral* de Dióscoro de la Puebla³⁵⁹.

El primero, uno de los cuadros más característicamente nazarenos de toda la pintura de historia española, que tuvo un importante éxito -medalla de tercera clase³⁶⁰ y compra por el Estado³⁶¹-, representa el pasaje del *Fausto* en que la inocente Margarita se prueba frente al espejo las joyas que Mefistófeles había entregado a Fausto para que dejase como tentación en la habitación de aquella³⁶², y, por extensión, una explícita alegoría de uno de los tópicos románticos por excelencia, del que la heroína goethiana era un magnífico ejemplo: la de la lucha entre los impulsos naturales y las convenciones de la moral y la tradición. La figura de Margarita, probándose un collar de perlas, se recorta en la penumbra de una habitación en la que, aparte del tocador, sólo se vislumbra una rueca como símbolo de su recatada existencia, al menos hasta ese momento.

93; GONZÁLEZ SERRANO, D.U., "Goethe, relación entre sus obras y su vida", *La Ilustración Española y Americana*, 1876, nº I, pp. 7-10; y nº III, pp. 47-50; RODRÍGUEZ MORUELO, J., "Finalidad del poema de Goethe", *La Ilustración Española y Americana*, 1885, II, pp. 243 y 258;...

³⁵⁵ Capítulo 23.

³⁵⁶ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

³⁶¹ En 400 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en el Ayuntamiento de Jaén, donde sigue en la actualidad, por R.O. de 20 de julio de 1928.

³⁶² El *Catálogo* incluye el siguiente pasaje: "¡Qué hermosas joyas! ¡Qué bien me sientan! ¡Parezco otra! ¡Sin estas bellas cosas nadie nos mira! ¡Pobres de nosotras!" (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867).

El segundo, que contaba con el precedente, ampliamente conocido por todos los pintores españoles de la época, de Delacroix³⁶³, representa la conversación entre Mefistófeles y Margarita en el interior de una catedral, en la que aquél le recuerda su pecado. A pesar de no haber obtenido ningún premio fue adquirido por el Estado³⁶⁴, mereciendo, además, una laudatoria crítica de Cruzada Villaamil:

en cuanto al ambiente de la catedral y a la total entonación, nada más puede exigírsele³⁶⁵.

Federico Latorre y Rodrigo expone en la de 1876 *Duelo de Fausto y Valentín*³⁶⁶; José Blanco Coris en la de 1884 *Margarita y Mefistófeles en la catedral*³⁶⁷, bien acogido por la crítica:

El asunto no puede ser más poético, ni mejor escogido, de entre las escenas del Fausto del inmortal Goethe (...); Margarita ha caído al suelo fatigada por la lucha sostenida por el espíritu del mal; la vecina que la acompaña se inclina con objeto de favorecerla; un paje, en primer término, observa impresionado lo ocurrido; un candelabro, a cuyo pie hay flores esparcidas, indica el féretro donde yace el hermano de Margarita; todo esto velado por una luz muy acertada³⁶⁸.

Enrique Blay, también en la de 1884, *Aparición de Mefistófeles*³⁶⁹; y Llorente Merino, también en la de 1884, *Margarita*³⁷⁰.

En la de 1887 figuraron tres cuadros de tema goethiano: *Noche de la Walpurgis* de Mariano Barbasán Cagueruela³⁷¹; *Fausto y Margarita en la prisión* de Víctor Hernández Amores³⁷²; y *Aparición de Margarita* de Julián del Pozo³⁷³.

De los tres, únicamente los de Hernández Amores y el de Barbasán tuvieron un cierto éxito. El primero, que representa el pasaje en que Fausto, a pesar de los amenazadores requerimientos de Mefistófeles³⁷⁴, se resiste a abandonar el cadáver de Margarita, fue premiado con una mención³⁷⁵ y adquirido por el Estado³⁷⁶. Es un cuadro de gran rigidez y austeridad

³⁶³ Éste había publicado en 1820 una serie de 17 litografías sobre el *Fausto*, una de ellas referida precisamente a esta escena, que tuvieron bastante difusión en España.

³⁶⁴ R.O. 26 noviembre de 1870, en 1.500 pts., con destino al Museo de Arte Moderno. Depositado en el Museo Provincial de Zaragoza, actual Museo de Bellas Artes, por R.O. de 5 de enero de 1877.

³⁶⁵ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, o. cit., p. 28.

³⁶⁶ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

³⁶⁷ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

³⁶⁸ ITACUS, "La Exposición de Bellas Artes", *La Fe*, 26 de mayo de 1884.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ "Os abandono si al punto no venís" (Citado por el *Catálogo*).

³⁷⁵ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

compositiva -la escena tiene lugar en el interior de la mazmorra en la que Margarita ha exhalado su último suspiro- que juega con el contraste entre los desnudos muros ocre de la mazmorra y el brillante colorido de las vestiduras de los personajes, especialmente el rojo intenso de Mefistófeles.

El segundo, una pintoresca cabalgada de brujas, fue reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*³⁷⁷.

En la de 1890, Víctor Hernández Amores expone *Margarita en la prisión*³⁷⁸, adquirido por el Estado³⁷⁹, y Hernández Nájera *Doctor Fausto*³⁸⁰. Éste último, que tuvo también un cierto éxito -medalla de tercera clase³⁸¹ y compra por el Estado³⁸²-, representa la imagen de un Fausto mediatibundo, pensador alquímico, que, tras la primera aparición del demonio, busca refugio en la lectura de la Biblia, en la seguridad de su estudio:

El protagonista del inmortal poema alemán aparece de pie, en actitud pensativa, como hombre profundamente caviloso, apoyada la barbilla en la mano; viste amplio ropón de paño amoratado con solapas verdes y dibujos hechos en el mismo tejido; a la cabeza lleva gorra ancha; el rostro y manos están demacrados, huesosos y flacuchos; la barba y el pelo enteramente canosos (...). Le sirve de fondo el laboratorio lleno de trastos y utensilios perdidos entre la oscuridad, sobre la cual resalta una columna blanca. Por bajo del hornillo en que hace sus experimentos y ensayos aparece el satánico perro negro³⁸³.

Imagen que comenzó a popularizarse en toda Europa a partir de los años 80 y en la que no resulta arriesgado ver una alegoría del fracaso del saber tradicional ante los retos que la nueva sociedad planteaba. El cuadro, a pesar de todo, no fue bien acogido por la crítica, y así Comás Blanco recriminará al autor el haber elegido un tema alemán para el que un español no está capacitado³⁸⁴, lo que explicaría, según él, la mala calidad del cuadro.

La tendencia nacionalizadora que parece marcar la Restauración -las referencias a una cultura europea se hacen más escasas y, lo que es más importante, la política adquisitiva del

³⁷⁶ En 3.000 pts., R.O. de 25 de agosto de 1891. Depositado en la Diputación de Pontevedra, donde sigue actualmente, por R.O. de 7 de junio de 1893.

³⁷⁷ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p.564.

³⁷⁸ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890. El *Catálogo* ilustra el cuadro con el siguiente pasaje del *Fausto*: "Fausto (abriendo): ¡Cuán ajena a pensar que oye a su amante el son siniestro de los hierros viles! (entra). Margarita (ocultándose en la cama): ¡Vienen! ¡Ya vienen! ¡funesta suerte!".

³⁷⁹ En 2.500 pts., R.O. de 25 de agosto de 1891.

³⁸⁰ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

³⁸¹ Por mayoría, un voto en contra, R.O. de 31 de mayo de 1890.

³⁸² En 1.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890. Depositado en la Universidad de Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 6 de junio de 1892.

³⁸³ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 7 de mayo de 1890.

³⁸⁴ COMÁS Y BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1890*, Madrid, 1890.

gobierno penaliza claramente los temas foráneos- se ve contrarrestada con la irrupción en la pintura de historia, y en el imaginario colectivo cultural español, de una figura prácticamente inédita hasta ese momento: la de Shakespeare³⁸⁵. Con anterioridad a la Restauración, uno solo de los cuadros aquí analizados se inspira en el autor inglés³⁸⁶, se trata de *Otelo y Desdémona*, con el que Ramón Rodríguez, a pesar de lo adverso de las críticas, sangrantes en algunos casos:

Es probable que el Sr. Rodríguez no haya leído la tragedia de Sakespeare, que si la hubiera leído, no representara de fijo la grandiosa e interesantísima figura del moro de Venecia, bajo el innoble y soez aspecto de aquel negrazo, empeñado en vencer la repugnancia de la dama, que baja los ojos para no verle. No nos queda duda de que tras la cortina están los dátiles conque se gana la vida tan arrogante moro. Haciéndole mucho favor, podríamos suponerle afiliado en alguna compañía de *spahis* o *turcos*; pero de esto a ser Othello, el grande Othello, sublimado por la pasión y embellecido por el heroísmo va mucha diferencia. Y bien hace la señora Desdémona en mirar al suelo, para no ver la espantable figura de su esposo, de quien, a juzgar por el cuadro, no se puede decir que esté enamorada³⁸⁷.

tuvo un cierto éxito en la Nacional de 1871 -premiado con medalla de segunda clase³⁸⁸, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³⁸⁹.

A éste se podría añadir otro, hoy desaparecido, pintado por José de Madrazo todavía durante el reinado de Fernando VII, *Escena de Hamlet*³⁹⁰.

³⁸⁵ Como era de suponer, de acuerdo con la lógica "nacionalista" aquí analizada, Shakespeare había comenzado a figurar en la pintura de historia muy pronto, los primeros cuadros se remontan al último cuarto del siglo XVIII: *El rey Lear llorando sobre el cuerpo de Cordelia* de James Barry, 1786-1787; *Fantasma del padre de Hamlet* de Fuseli, 1785-1790;...

³⁸⁶ El que la aparición de Shakespeare en la pintura de historia sea tan tardía resulta bastante extraño, máxime si tenemos en cuenta, si es cierto lo que cuenta Galdós en uno de sus *Episodios Nacionales*, el titulado *La Corte de Carlos IV*, que ya en el siglo XVIII sus obras se representaban en las casas nobles madrileñas. En el episodio narrado por Galdós se trata de *Otelo* con escenografía del mismísimo Goya. Para un estudio de la escenografía ideada por Goya, véase ARIAS DE COSSÍO, A.M., *Dos siglos de Escenografía en Madrid*, Madrid, 1991, pp. 60-62. Ya de forma pública, el mismo *Otelo* fue representado en escena en 1802 en el teatro de los Canos de Madrid. Lo mismo cabría decir de la prensa, donde la presencia del dramaturgo inglés es habitual en fechas muy anteriores a la restauración: "Shakespeare", *El Panorama*, I, 1839, pp. 1-5; "Shakespeare", *El Laberinto*, 1843-1844, p. 197; "Shakespeare", *La Crónica*, 1845, p. 91; "Shakespeare y sus contemporáneos", *La Ilustración*, 1852, p. 203; SAN MIGUEL, E., "Shakespeare", *La América. Crónica Hispano-americana*, 18, 1864, p. 14; DÍAZ Y PÉREZ, N., "William Shakespeare", *Los Sucesos*, Madrid, 1868, pp. 114-115; CARRERAS, L., "Shakespeare", *El Museo Universal*, X, 1866, pp. 123-124 y 142-143; BLASCO, E., "William Shakespeare", *La Ilustración Española y Americana*, 1872, pp. 422-426;...

³⁸⁷ "Exposición de Bellas Artes", *El Debate*, 11 de noviembre de 1871.

³⁸⁸ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

³⁸⁹ *La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 549.

³⁹⁰ Para una referencia más precisa a este prácticamente ignorado cuadro de Madrazo, especialmente interesante por las fechas en que fue pintado, véase Díez, J.L., "El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado", Catálogo Exposición *El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 94.

Ya en la Restauración, los cuadros de tema shakespeariano se harán mucho más frecuentes. Hace su aparición el de la muerte de Ofelia, un asunto de larga tradición entre los pintores europeos del XIX -su destino trágico era como una encarnación del espíritu romántico- (*Ofelia* de John Everett Millais, cuadro de 1851, las dos muertes de Ofelia de Delacroix, una de 1838 y otra de 1853,...), pero que en la pintura española no aparecerá hasta 1878. En la Nacional de este año José Nín y Tudó obtiene medalla de segunda clase con *El entierro de Ofelia*³⁹¹, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*³⁹², que representa la irrupción de Hamlet en el cementerio donde se está celebrando la fúnebre ceremonia:

En la escena del cementerio, cuando Ofelia, la hija del sumiller de corps del rey de Dinamarca, vestida de blanco y coronada con guirnaldas de flores, va a ser sepultada, aparece Hamlet, y al ver a la que amó increpa a su hermano Laertes, a quien en vano de tienen los otros circunstantes, entre ellos la reina y el rey³⁹³.

Mereció una amplia crítica en el periódico *El Globo*, interesante porque pone de manifiesto como estos cuadros de tema literario eran juzgados con los mismo criterios de verosimilitud y verdad histórica inherentes a la pintura de historia propiamente dicha:

El entierro de Ofelia no tiene el carácter de lugar que requiere (...). Lo mismo ocurre con el carácter local; la representación de los personajes es bastante inexacta: ninguno de ellos es, ni con mucho, el tipo dinamarqués, tal como le concibiera Shakespeare y el pintor debiera haber reproducido; su expresión no es verdadera³⁹⁴.

Unos pocos años más tarde, 1882, Casado del Alisal pinta en Roma *Ofelia*, adquirido por el Estado en 1885³⁹⁵; el momento elegido es en este caso el previo a su muerte, aquel en el que la heroína de Shakespeare se balancea, ajena a la tragedia, en la frágil rama de sauce que hará de trampa mortal.

Mientras, siguieron figurando asuntos ya plasmados en el lienzo en épocas anteriores: *Otelo*, *Romeo y Julieta*... Muñoz Degraín lleva a la Nacional de 1881 *Otelo y Desdémona*³⁹⁶, que

representa el momento en que el moro de Venecia, víctima de la tempestad de celos, que desencadenó en su cerebro la perfidia de Yago, se aproxima al lecho en que descansa Desdémona y,

³⁹¹ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

³⁹² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 4, 1883-1884, p. 1.

³⁹³ "Nuestros grabados" *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 4, 1883-1884, p. 7.

³⁹⁴ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 7 de febrero de 1878.

³⁹⁵ En 2. 500 pts., R.O. de 30 de junio de 1885. Depositado en el Ministerio de Instrucción Pública por O. de 9 de julio de 1907. Actualmente desaparecido.

³⁹⁶ *Catálogo... 1881*, Madrid, 1881.

al contemplarla tan hermosa, se rasga el pecho con las uñas, dudando si tendrá valor para estrangularla³⁹⁷.

con el que tuvo un gran éxito -medalla de primera clase³⁹⁸, la única conseguida por una obra de este tipo, y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³⁹⁹ y *La Ilustración Ibérica*⁴⁰⁰-. Como en la mayoría de los cuadros de este autor, destaca la riqueza sensual del colorido veneciano de los paños. Algunos críticos, Ibáñez Abellán entre otros, reprocharon al pintor algunos deslices iconográficos, al no atenerse estrictamente al texto shakeasperiano, seno desnudo, lámpara encendida en el techo, etc.⁴⁰¹.

En la Nacional de 1884 figuraron dos cuadros inspirados en Shakespeare: *Romeo y Julieta* de Pedro Ibaseta Barreda⁴⁰² y *Hamlet (última escena)* de Salvador Sánchez Barbudo⁴⁰³. Éste último, que tuvo un gran éxito -medalla de segunda clase⁴⁰⁴, compra por el Estado⁴⁰⁵ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁴⁰⁶, *La Ilustración Ibérica*⁴⁰⁷, *La Hormiga de Oro*⁴⁰⁸ y *La Ilustració Catalana*⁴⁰⁹-, representa, en una composición de gran complejidad -son más de treinta personas las que figuran en el cuadro-, la escena novena del acto V del drama de Shakespeare, el momento en que Hamlet, tras haber sido herido por Laertes y haber herido a su vez a éste, que permanece en pie sostenido por varios cortesanos, se abalanza, empuñando una espada, sobre el rey Claudio:

Hamlet, colocado en el centro, empuña con fiereza la espada, cuya punta apoya en el suelo y con la cual acaba de herir mortalmente a Laertes en el asalto de armas preparado insidiosamente por el rey Claudio para que la espada envenenada de éste hiera a Hamlet. La reina acaba de beber la copa envenenada preparada por su esposo el rey Claudio para Hamlet, y yace muerta en brazos de sus damas. Hamlet, amenazador, increpa a Claudio antes de atravesarle con su espada. A la derecha e izquierda Horacio, el rey Claudio y la reina Gertrudis, muerta, Laertes moribundo en brazos de Enrique; caballeros, damas, acompañamiento; terror y confusión. Las damas, agrupadas

³⁹⁷ QUEROL, A., "Los artistas valencianos en la Exposición de Madrid", *Revista de Valencia*, I, 1881, pp. 381-382.

³⁹⁸ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881. Actualmente en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Lisboa.

³⁹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 73.

⁴⁰⁰ *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 712-713.

⁴⁰¹ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 70.

⁴⁰² *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁴⁰³ *Catálogo...1884*, Madrid, 1884.

⁴⁰⁴ Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884.

⁴⁰⁵ En 7.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona por R.O. de 27 de agosto de 1889. Vuelto al Museo del Prado por O.M. de 15 de diciembre de 1986. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

⁴⁰⁶ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 57.

⁴⁰⁷ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 8-9.

⁴⁰⁸ *La Hormiga de Oro*, 1888, pp. 284-285.

⁴⁰⁹ *La Ilustració Catalana*, X, 1889, p. 264-265 (atribuido erróneamente a Muñoz Degrain).

en derredor de la reina muerta, procurando socorrerla. Claudio baja la cabeza anonadado ante los sarcasmos y amenazador aspecto de Hamlet⁴¹⁰.

A pesar del premio, las críticas fueron bastante ácidas:

Más aficionado quizás a los espectáculos que a la literatura, Barbudo ha hecho un Hamlet de ópera. La impropiedad del lugar, de los trajes, de los accesorios, salta elocuentemente: el mismo luto solemne de Hamlet no tiene ninguna solemnidad. En aquel lugar encontramos una vez más la biblioteca del príncipe de Viana, con sus libros viejísimos. El melancólico soñador de Shakespeare, tipo favorito de Delacroix, se ha convertido en una figurilla insignificante bajo el pincel de Barbudo⁴¹¹.

Muñoz Degraín retoma el tema de Otelio y Desdémona en la Nacional de 1887, ahora con dos cuadros diferentes, uno para cada uno de los protagonistas, *Otelio*⁴¹² y *Desdémona*⁴¹³, pero que, dado su mismo tamaño, es obvio que fueron pintados como pareja. No debió de ser ajeno a esta tardía recreación pictórica el estreno, a principios de ese mismo año, de la ópera de Verdi *Otelio*. Sólo se conserva el segundo de los cuadros, adquirido años más tarde por el Estado⁴¹⁴, mientras el primero ha desaparecido. Representa aquél una desconsolada Desdémona, lujosamente vestida, secándose las lágrimas con el pañuelo en torno al cual se tejerá la posterior tragedia. El aire operístico del conjunto, incluido el aspecto físico de la propia Desdémona, es más que evidente, lo mismo que las continuas referencias, habituales en este pintor, a la pintura veneciana del XVI.

Cierra el ciclo de temas shakespearianos Cristóbal Paz, quien expone en la Nacional de 1890 otro *Otelio y Desdémona*⁴¹⁵, uno más, en este caso con críticas muy adversas:

El Otelio y Desdémona es una obra de tal naturaleza, que si resucitara el gran trágico inglés y viera la interpretación pictórica de su inspirada creación, tengo para mí que habría llevado a los tribunales al autor, acusándole de profanación⁴¹⁶.

Al margen de Shakespeare, del resto de la literatura inglesa únicamente Bulwer Lytton, un escritor hoy relativamente menor pero celeberrimo en su época, llegará a interesar a los pintores de historia españoles. Luna Novicio expuso en la Nacional de 1881 *La belleza feliz y la esclava ciega*⁴¹⁷, recreación pictórica de un pasaje de *Los últimos días de Pompeya*, sin duda la novela más conocida del autor inglés.:

⁴¹⁰ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

⁴¹¹ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, p. 383.

⁴¹² *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ En 2.000 pts., R.O. de 15 de octubre de 1891. Depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife, donde sigue actualmente, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

⁴¹⁵ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

⁴¹⁶ ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

⁴¹⁷ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

La ciega Nidia se mantiene inmóvil y confusa, con sus flores y presentes en la mano, delante de la patricia Jone (...). En el fondo, y a través de una arcada, humea con toda la gravedad de un *Deus ex-machina*, el Vesubio⁴¹⁸.

que tuvo un cierto éxito -fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁴¹⁹- pero que posiblemente obedezca más a la moda de asuntos "romanos", en pleno auge por estos años, que al interés por la obra de Lytton en sí⁴²⁰.

Fuera de la literatura, la presencia de una tradición cultural inglesa se reduce a un cuadro sobre Van Dyck, *Van Dyck y su protector el Conde de Bristol*, que remitiría tanto a la tradición inglesa como a la flamenca, con el que Araujo Ruano obtuvo una condecoración en la Exposición Internacional de 1892⁴²¹.

La aparición de otras tradiciones culturales resulta mucho más episódica. Es el caso del *Rembrandt pintando*, llevado por Tony Bergué a la Nacional de 1862⁴²², que, si bien sirve para marcar las tendencias del gusto pictórico de la época -Rembrandt es visto como un pintor romántico, y no sólo por su técnica, como muestra el hecho de que se le represente copiando un cadáver, muy en la aureola de artista maldito con la que fue rodeado por la cultura romántica-, pasó completamente desapercibido.

Las referencias culturales al mundo clásico, salvo a los autores "españoles", son realmente escasas. Safo, la poetisa griega, personaje recurrente en toda la cultura finisecular decimonónica, figurará en la pintura de historia en sólo dos ocasiones, y las dos sin mucho éxito. Aznar García expone en la Nacional de 1860 *Safo*⁴²³; y Carbonell, en la de 1881, un cuadro homónimo, inspirado en este último caso en la obra de teatro de igual título de Balaguer⁴²⁴.

También en dos ocasiones lo harán Sócrates, Virgilio y Cicerón. El primero con *Muerte de Sócrates* de Agustín Gimeno y *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana* de Hernández Amores; el segundo con *Virgilio* de Soriano Murillo y

⁴¹⁸ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 13 de junio de 1881.

⁴¹⁹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 85.

⁴²⁰ Es posible que otra de las novelas de Lytton, *Rienzi, el último de los tribunos*, esté en el origen de un cuadro pintado también hacia estos años por Luis Romea -fue expuesto en la Nacional de 1887 donde obtuvo una mención-, *Cola de Rienzi. El último de los tribunos de Roma*, pero el *Catálogo* de la Exposición no precisa nada.

⁴²¹ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

⁴²² *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

⁴²³ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁴²⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

Metabo de Teófilo de la Puebla; y el tercero con dos cuadros de idéntico título, *La venganza de Fulvia*, uno de Francisco Maura y Montaner y otro de Cebrián Mezquita.

Agustín Gimeno pinta el suyo, en fechas muy tempranas, hacia 1827, y vinculándose por lo tanto todavía a una tradición neoclásica, curiosamente no española⁴²⁵, el cuadro será adquirido por la Corona⁴²⁶. El de Germán Hernández Amores, un asunto moralizante pintado ya en la época de las Exposiciones Nacionales -obtendrá un gran éxito en la de 1858: medalla de segunda clase⁴²⁷, compra por el Estado⁴²⁸ y reproducción en grabado por *El Museo Universal*⁴²⁹, *El Mundo Pintoresco*⁴³⁰, *Las Bellas Artes*⁴³¹ y *La Ilustración de España*⁴³²-, más parece un pretexto para plasmar en el lienzo la oposición entre la virtud y la vida disipada que un cuadro sobre Sócrates en sentido estricto:

En Alcibiades se conoce al elegante y voluptuoso ateniense, ídolo de las hermosas; en Sócrates el probo y severo maestro que con enérgica dulzura hace recordar a su discípulo lo que debe a su dignidad y a la de una patria que tanto le ha distinguido⁴³³.

Menos éxito tendrán los dos cuadros sobre Virgilio, cuya escasa presencia en la pintura de historia española resulta sorprendente, máxime si tenemos en cuenta que los asuntos inspirados en *La Eneida* son relativamente habituales en el resto de la pintura europea, y no sólo en la italiana, incluso desde el siglo anterior⁴³⁴. El de Soriano Murillo, inspirado en las *Eglogas*, fue llevado a la Exposición de la Academia de 1851 y, posteriormente, enviado a la Exposición Universal de París de 1855. El de Puebla, inspirado en uno de los personajes de *La Eneida*, pasará sin pena ni gloria por la Nacional de 1862⁴³⁵.

Los dos sobre Cicerón, muy tardíos, plasman en el lienzo un truculento episodio posterior a la muerte del orador romano, aquél en que Fulvia atraviesa con una aluja la lengua del cadáver de Cicerón, ambos, por lo tanto, más dentro de ese amplio grupo de los que intentan mostrar la barbarie y la crueldad del mundo romano que de referencia a una

⁴²⁵ El precedente neoclásico más conocido es *La muerte de Sócrates*, pintado por David en 1787. Actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Pero no es el único, Benjamín West pinta en 1756 un cuadro con el mismo título;...

⁴²⁶ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁴²⁷ R. O. 18 de septiembre de 1858.

⁴²⁸ En 35.000 reales, R.O. de 10 de mayo de 1858.

⁴²⁹ *El Museo Universal*, 22, 1858, p. 173.

⁴³⁰ *El Mundo Pintoresco*, 1858, p. 253.

⁴³¹ *Las Bellas Artes*, I, 1858-1850, entrega 8.

⁴³² *La Ilustración de España*, 1886, p. 348.

⁴³³ GRANADA, J. de, y PUERTA VIZCAINO, J. de la, "Exposición de Bellas Artes", *El Clamor Público*, 22, 27 de octubre de 1858.

⁴³⁴ Así, por ejemplo, Angélica Kauffmann, llevó a la exposición de la Royal Academy de 1769 un cuadro titulado *Venus mostrando a Eneas y Acates el camino a Cártago*.

⁴³⁵ *Catálogo*,...1862, Madrid, 1862.

determinada tradición cultural.. Maura y Montaner expuso el suyo, con un cierto éxito -fue adquirido al año siguiente por el Estado⁴³⁶, reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁴³⁷- en la Nacional de 1890⁴³⁸. El de Cebrián Mezquita pasó completamente desapercibido por Exposición Internacional de 1892⁴³⁹.

Cabría añadir, por último, *Medea con los hijos muertos, huye de Corinto en un carro tirado por dragones*, expuesto por Germán Hernández Amores en la Nacional de 1887 y adquirido ese mismo año por el Estado⁴⁴⁰; un cuadro que refleja la fascinación de este pintor por la Grecia clásica, pero cuyo tema, que representa el momento culminante de la tragedia de Eurípides, le acerca más a la pintura mitológica que a la de historia propiamente dicha.

⁴³⁶ 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.

⁴³⁷ *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 73.

⁴³⁸ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

⁴³⁹ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

⁴⁴⁰ En 2.500 pts., R.O. de 7 de octubre de 1887. Depositado en el Museo de Palma de Mallorca, donde actualmente se encuentra.

5. UNA NACIÓN GUERRERA Y BELICOSA.

Toda identidad grupal, y no sólo la nacional, es siempre una bandera de combate. La forma más eficaz de reconocerse como grupo es por oposición: la lucha contra los otros, el enfrentamiento constante y continuo contra aquéllos que no quedan englobados dentro del nosotros grupal. La oposición y la lucha con otros grupos es componente esencial de toda identidad colectiva.

En el caso concreto de España esta identidad belicosa parece ir incluso más lejos para acabar configurándose como uno de los rasgos específicos de lo español. En la pintura de historia decimonónica, en todo caso, es uno de los elementos semánticos más repetidos y constantes. La imagen que emerge de los cuadros de historia es la de una nación marcada por los avatares militares, por la actividad bélica, en la que la vida civil ocupa un lugar claramente marginal y en la que todos sus grandes objetivos colectivos han sido conseguidos mediante el ejercicio de las armas. Un pueblo de guerreros que en la actividad militar ha sido capaz de plasmar lo mejor de sí mismo.

La belicosidad de los españoles aparece ya como elemento estereotipado desde los días del imperio: de hecho, el primer programa iconográfico con un sentido nacional, el del Salón de Reinos del Buen Retiro, ya analizado anteriormente, es una colección de cuadros de batallas. Las afirmaciones sobre este asunto se multiplican durante la época imperial: desde la de Francesco Guicciardini, embajador de Florencia ante el Rey de España, de que los españoles son “acaso más inclinados a las armas que cualquier otra nación, y tienen mucha actitud para ellas, porque son de estatura ágil y muy diestros y ligeros de brazos”; hasta el aforismo, atribuido por los italianos al Gran Capitán, “España para las armas e Italia para la pluma”. Algo que parece encontrar su justificación en el carácter militar del imperio español, en una época en que, por otra parte, la principal actividad del Estado era la militar. Lo curioso es que se va a seguir manteniendo como uno de los mitos de lo español, de forma prácticamente inamovible, a lo largo del tiempo.

En 1885, en un momento de fricciones político-militares con Alemania a propósito de las Carolinas, se publica en Madrid un folleto anónimo, firmado por “un castellano viejo”¹, en el

¹ *Españoles y alemanes. Reflexión acerca de la cuestión del día*. Madrid, 1885.

que se hacen una serie de comparaciones entre alemanes y españoles, y en el que, entre otros muchos aspectos, se compara el valor militar de ambos pueblos. Resulta interesante, tanto por la fecha, como por el hecho de que el estereotipo español de los alemanes, ya desde la lejana época del imperio en que habían combatido como mercenarios en las tropas españolas, era de excelentes soldados². A pesar de todo esto, y aun aceptando que en términos generales los alemanes se batían bien, especialmente cuando están cerca de casa, se concluye con la superioridad militar de los españoles, sobrios, sufridos, aventureros, alegres y resignados en la adversidad. Es decir que el espíritu militar de los españoles los hacía sobresalir en el campo de batalla muy por encima de cualquier pueblo, incluidos los belicosos alemanes.

Como dato curioso, todavía en 1994, y por lo tanto ya completamente fuera del ámbito cronológico aquí estudiado, Francisco L. de Sepúlveda, en un artículo aparecido en el diario *El País* sobre los que el autor denomina “pueblos guerreros” (vietnamitas, chechenos, kurdos, turcos, serbios, bereberes, cosacos, araucanos...) ³ incluye a los españoles, bien es cierto que sólo los históricos, entre ellos:

En el pasado, los españoles pudieron estar incluidos en la lista por sus abundantes hechos de armas, en su tierra y fuera de ella. Los últimos episodios fueron la guerra de la Independencia y, después, las guerras civiles culminadas con la de 1936. En todas ellas se mató con fruición y dentro de los cánones de los pueblos guerreros. Sociedad tribal, desprecio por la vida propia y ajena, dureza ante sufrimientos y carencias, jefes surgidos del pueblo, iniciativa a destajo y disciplina *sui generis*⁴.

Aunque finalmente el mismo autor se vea obligado a dejar constancia, no precisa si con alivio o pesar, la desaparición de este rasgo inveterado del ser nacional:

por las tendencias afloradas últimamente todo parece indicar que los españoles ya no somos un pueblo guerrero ni, mucho menos, militar. Un espíritu evaporado, como físicamente se extinguieron los araucanos.⁵

Una buena prueba, tanto de la pervivencia de los estereotipos decimonónicos, como de la complejidad del concepto de pueblo o nación en la cultura occidental: un pueblo puede morir aunque siga perviviendo físicamente.

² Véase, como ejemplo, SEPÚLVEDA, J.G. de, *Exhortación al Emperador Carlos V para que haga la guerra contra los turcos*, publicado en *Tratados políticos*, Madrid, 1963; o FERNÁNDEZ DE MEDRAZO, S., *Breve descripción del mundo en sus partes*, Bruselas, 1686.

³ Pueblos que, en su opinión, poseerían una especie de tendencia belicosa innata, aunque no se explica en el artículo si genética o cultural. El artículo trata de explicar, desde esta perspectiva, el fracaso de rusos y norteamericanos en Afganistán y Vietnam respectivamente, resultado de no haber tenido en cuenta las especiales aptitudes bélicas de estos dos pueblos.

⁴ SEPÚLVEDA, F.L., “Pueblos guerreros”, *El País*, 18 de diciembre de 1994.

⁵ *Ibidem*.

El número de cuadros en los que aparece reflejada esta preeminencia guerrera es altísimo, en torno a la cuarta parte del total de cuadros analizados (ver cuadro nº 1), lo que puede guardar alguna relación con la omnipresencia de lo militar en la organización del Estado decimonónico español, pero también con una determinada autoimagen de los españoles sobre sí mismos. Por lo que se refiere a su distribución cronológica no se notan grandes variaciones entre unos periodos y otros -destacar si acaso esa mayor presencia entre 1834 y 1854, pero que no parece muy significativa-, lo que indicaría la asunción de este carácter bélico, como rasgo constitutivo de lo español, a lo largo de todo el siglo XIX.

	Total	Adquiri- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Total siglo	23	26	23	15	26	15	25
1808-1833	21	23					
1834-1854	28	33					50
1855-1867	23	26	22	14	21	8	14
1868-1874	23	24	20	33	0	0	15
1875-1895	22	25	25	14	30	19	27

Cuadro nº 1. Porcentajes de cuadros de historia de tema bélico. Las cifras se refieren al tanto por ciento sobre el total de cuadros de historia de cada grupo.

Los cuadros de tema bélico aparecen relacionados con todos los periodos históricos, aunque con una marcada preferencia por los más recientes, los referidos al propio siglo XIX, visto como una sucesión de guerras, tanto exteriores como interiores. Como escribe Comás Blanco, con motivo de la Exposición Nacional de 1890 y para justificar la conveniencia de una pintura militar en España, dado su espíritu belicoso, a lo largo del siglo XIX habíamos tenido

una guerra con Napoleón para salvar nuestra independencia, una guerra con los filibusteros, para salvar nuestras colonias, una guerra con los marroquíes para salvar nuestro honor, y una guerra con los carlistas para salvar nuestra libertad⁶.

Sin que esto signifique que las demás épocas históricas sean vistas con un carácter más pacífico, como recuerda Peñaranda, a propósito de *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero.:

⁶ COMÁS BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes Madrid 1890*, Madrid, 1890.

no existe grande epopeya que no esté escrita con nuestra sangre y firmada por espada española, y no se han cantado en versos inmortales porque nuestros padres, ocupados en hacerlas, no dispusieron del tiempo necesario para escribirlas⁷.

Esta tradición bélica se articula en torno a tres líneas argumentales básicas: la lucha por la independencia nacional, y aquí habría que incluir la larga lucha por la recuperación del territorio “nacional” de los “invasores” musulmanes, las conquistas exteriores y las guerras civiles.

La lucha por la independencia nacional es la hegemónica de esta tradición bélica en la iconografía historicista española hasta llegar a configurar, como se verá en su momento, uno de los arquetipos básicos de la mitología de lo español. La pintura de historia delimita la imagen de una tradición marcada por los heroicos actos de un pueblo en defensa de su independencia nacional. El recuerdo de la reciente invasión napoleónica podría ser el principal motivo de esta visión agónica del ser nacional por parte de un Estado, por lo demás no demasiado sometido a amenazas exteriores.

La Guerra de la Independencia, con su marcado carácter de guerra nacional y popular, ocupará un lugar de honor en esta tradición belicosa. Una guerra librada contra un invasor extranjero y en la que, al menos en la visión decimonónica, la participación popular había sido un factor determinante: era mucho más que una simple guerra, era, de alguna manera, el acto fundacional de la nación. Más de un cuarto del total de cuadros de tema bélico presentados a las Exposiciones Nacionales -porcentaje que aumenta significativamente en el caso de los premiados, adquiridos por el Estado y reproducidos en grabado, lo que mostraría una clara predilección del poder político por el tema- tienen como asunto el enfrentamiento con las tropas napoleónicas (ver cuadro nº 2).

Como ya se vio al hablar de la filiación nacional, la Guerra de la Independencia es un asunto cotidiano en la vida del siglo XIX: prensa⁸, obras de teatro⁹, novelas¹⁰, libros de

⁷ PEÑARANDA, C., “La entrada de Roger de Flor en Constantinopla. (Cuadro del Sr. Moreno Carbonero)”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, p. 282.

⁸ “El dos de mayo. Elegía”, *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1847, pp. 137-138; *Semanario Pintoresco*, 18, 1848, dedicado completo al dos de mayo, incluye grabados de Castaños, Palafox, Napoleón, Wellington y diferentes batallas; CAMPILLO, N., “Dos de mayo 1808”, *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 222-223; BENAVIDES, A., “Dos de mayo”, *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 22, 1861, p. 2; ARIAS MIRANDA, J., “Noticias acerca de sucesos de la Guerra de la Independencia”, *La América. Crónica Hispano-americana*, 1863, nº 8, p. 7, y nº 9, p. 9; CASTELAR, E., “La Guerra de la Independencia española”, *La América. Crónica Hispano-americana*, 16, 1864, p. 8; BOFARULL, M. de, “Llegendas de la guerra d'Independencia” *La Ilustració Catalana*, VI-VII, 1885-86, p. 179:...

⁹ *El dos de mayo*, Montemar, Santana y Bravo, 1847...

¹⁰ CAÑAS DE CERVANTES, C., *La española misteriosa y el ilustre aventurero*, Madrid, 1833; ARIZA, J., *El Dos de Mayo*, Madrid, 1845; LINO PISADO, *Las ruinas de Santa Engracia o el sitio de Zaragoza*, Madrid, 1831-1832;... Sin olvidar la exitosa primera serie de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

historia¹¹.... En pintura, la aparición del tema es casi coetánea al propio episodio bélico. En 1814 Francisco de Goya pinta, por encargo del Consejo de Regencia, *El dos de Mayo de 1808 en Madrid: La lucha con los mamelucos*¹² -cuadro en el que el espíritu belicoso de los españoles parece plasmarse en un impulso atávico y popular, al margen de cualquier racionalidad estatal- y *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*¹³, reproducido en grabado por *El Museo Universal* en 1862¹⁴.

La importancia de Goya, y más concretamente de sus cuadros sobre la Guerra de la Independencia, en este proceso de construcción de una identidad belicosa y sanguinaria exige, al margen de su calidad artística, detenerse un poco más en el análisis de estos dos cuadros, o mejor, en la obra de Goya en general. Goya representa, en el imaginario decimonónico español, el renacer del genio de la patria. Tras un siglo XVIII afrancesado y extranjerizante, el pintor aragonés significaba la vuelta a las raíces autóctonas, a lo genuino y radicalmente español. Lo interesante, para lo que aquí nos interesa, es que uno de los elementos fundamentales de esta "españolidad" de Goya descansa en los aspectos más tremebundos y sanguinarios de su pintura. Goya parece ser más español cuanto más violentos y dramáticos son sus cuadros: son la sangre, la violencia y la muerte, y no su particular técnica pictórica, los que expresan el carácter español de la pintura de Goya. Cuando a finales de siglo un crítico, Soriano, intente explicar la importancia de Goya en la pintura española centrará toda su argumentación en el hecho de que fue el último pintor en utilizar un lenguaje genuinamente español, pero, cuando quiera explicar en que consiste ese lenguaje, lo que trae a colación son la sangre y la lucha:

Fue también el último [se refiere a Goya] que nos habló una lengua libre, llena de fuego y de calor, desordenada e impetuosa. Dice Renán que el idioma francés es un canto eterno a la alegría y a la vida. El español es un himno continuado a la grandeza, a la lucha, a la sangre y a las trágicas escenas. Goya, en su "Fusilamiento", pintado en medio del horror y de la lucha, en sus caballescicos retratos, en sus escenas populares, en sus fiestas de sangre, en sus tipos trágicos, presentación la más pura de nuestra raza, nos despierta para siempre de España¹⁵.

Parece obvio que para Soriano, y en esto no parece alejarse demasiado del estereotipo decimonónico, lo que define lo español es el carácter belicoso, y que Goya y sus cuadros sobre la Guerra de la Independencia, en este caso concreto *Los Fusilamientos*, ocupan sitio de honor en esta genealogía de la belicosidad española.

¹¹ Especialmente *Guerra de la Independencia. Narración histórica* de M.A. Príncipe, publicado en Madrid entre 1844 y 1847, importante, desde el punto de vista iconográfico, por incluir más de mil grabados y láminas; e *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* del Conde de Toreno.

¹² Museo del Prado, Madrid.

¹³ Museo del Prado, Madrid.

¹⁴ *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 4.

¹⁵ SORIANO, R., "Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1892. Este artículo de Soriano, publicado en varias entregas (ver bibliografía), es, a pesar de su título, más que una crítica de la Exposición una curiosa, y breve, historia de la pintura española del siglo XIX, desde Goya a finales de siglo.

Estos dos cuadros de Goya son también interesantes por contar con una contemporánea representación de los mismos sucesos en la pintura de historia francesa, lo que permite, en un juego de espejos, una interesante demostración de lo que toda historia, pintada o escrita, tiene de recreación, cuando no de mera invención. El barón Gros, el pintor de Napoleón, expone en el salón de 1810 *La conquista de Madrid*¹⁶, inspirado en los mismos sucesos que Goya plasmaría años más tarde en sus dos famosos cuadros. Y aquí, en el tema, acaban las similitudes. Gros elige, no el momento del combate ni del posterior fusilamiento sino aquel en que los madrileños imploran piedad al vencedor; los valientes chisperos, que en los cuadros de Goya se enfrentan con sus navajas a los mamelucos o se yerguen desafiantes ante el pelotón de fusilamiento, en el de Gros se humillan ante los vencedores implorando perdón, algunos llegan incluso a postrarse en el suelo; la fría masa anónima de los soldados franceses que en *Los fusilamientos* abate sin piedad a los patriotas son convertidos por Gros en un grupo lleno de magnanimidad y nobleza -uno de los jefes franceses tiene en su mano derecha el decreto de amnistía para Madrid-:...

Pero sigamos con los cuadros sobre la guerra de la Independencia en su versión española. Hacia 1814 José Aparicio e Inglada pinta *La batalla de San Marcial*, adquirido por la Corona¹⁷, cuadro muy en la línea de la vieja pintura de batallas.

Pasado este primer momento de efervescencia bélica, habrá que esperar hasta después de la muerte de Fernando VII para encontrarnos con nuevos cuadros con escenas de la Guerra de la Independencia. Ocaso del tema que se explica por la interpretación revolucionaria que se había hecho de la guerra y que encajaba mal en el programa de restauración absolutista fernandino. El primero en volver sobre el asunto de la Guerra de la Independencia será Leonardo Alenza, que lleva a la Exposición de la Academia de 1836 *Muerte de Daoíz en el Parque de Artillería*¹⁸, cuadro en el que la crítica de la época vio sobre todo un "recuerdo o reminiscencia del estilo de Goya"¹⁹.

Ya durante el reinado de Isabel II los cuadros sobre la gran guerra patria contra los invasores franceses se suceden año tras año. Trafalgar -la batalla de Trafalgar es considerada como un simple prolegómeno de la Guerra de la Independencia propiamente dicha²⁰, los Sitios

¹⁶ Actualmente en el Palacio de Versalles.

¹⁷ Propiedad del Museo del Prado, fue depositado en 1886 en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela.

¹⁸ Museo Romántico, Madrid.

¹⁹ *El Artista*, II, 1853, p. 14.

²⁰ *El combate de Trafalgar* de Antonio Brugada, una especie de marina -los barcos aparecen en un plano general- adquirida por la Corona en 1857 (Isabel II pagó por el cuadro 20.000 reales. Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870); *Combate del cabo de San Vicente* del mismo Antonio

de Zaragoza²¹, el Dos de Mayo²², Bailén²³ y otros episodios bélicos menores²⁴ sirven para configurar una iconografía belicosa en la que el imaginario nacional parece reconocerse, la imagen de una nación indómita, de un pueblo de guerreros atávicos.

De entre estos cuadros sobre la Guerra de la Independencia del periodo isabelino merece ocuparse un poco más detenidamente del *Episodio de Trafalgar* de Sans y Cabot, y no sólo por su éxito (ver nota 20) sino, sobre todo, por las connotaciones ideológicas con que fue visto por el público de la época, que van desde una especie de alegoría sobre el final del poderío militar español en el mundo hasta una reivindicación del papel de los marinos españoles en el célebre combate.

El tema del lienzo fue resumido así por el crítico de *El Reino*:

-
- Brugada, comprado para el Museo Naval en 1859; y *Episodio de Trafalgar* de Sans y Cabot, medalla de segunda clase en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862), envío a la Universal de París de 1867, compra para el Museo Nacional en 1863 (En 26.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863, depositado en el Palacio del Senado, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881) y reproducción en grabado por *El Mundo Militar* (*El Mundo Militar*, 1862, p. 388), *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VII, 1863, p. 4), *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, pp. 340-341) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1894, p. 7).
- ²¹ *El Capitán Romeo muere rechazando a los franceses en la batería de la Puerta del Carmen* de Martínez de Espinosa, consideración de medalla de segunda clase en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y compra por el Estado en 1859 (En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859, depositado en el Museo Provincial de Albacete por R.O. de 15 de junio de 1878. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid); *La defensa de Zaragoza* de Navarro y Cañizares, expuesto en la Nacional de 1862 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862); y *La Junta de Salvación nombrada el 24 de Junio de 1808 en Zaragoza, arengando a los defensores del reduto de la Puerta del Carmen* de Ruiz de Valdivia, mención de medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867).
- ²² *Muerte de Daoíz y Velarde* de Manuel Castellano, medalla de tercera clase en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862); *Muerte de D. Pedro Velarde el dos de mayo de 1808* de Manuel Castellano, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1864 (Con 13 votos, R.O. de 13 de enero de 1865) y reproducción en fotografía por *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, V, 209, 1895, p. 48); y *La madrugada del 3 de mayo de 1808* de José Marcelo Contreras, consideración de segunda medalla en la Nacional de 1866 (Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867), del que Tubino consideró que "aunque luchaba con los recuerdos de Goya, el voto público hizo justicia a las bellezas que encerraba la creación del artista granadino" (TUBINO, F.M., *El arte y los artistas contemporáneos en la península*, Madrid, 1871, p. 158).
- ²³ *Episodio de la batalla de Bailén* de Ricardo Balaca, mención especial en la Nacional de 1864 (Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo pintura de género) y compra por el Estado en 1865 (En 5.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en el Ministerio de Justicia por R.O. de 26 de septiembre de 1866) y *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal, medalla de primera clase en la Nacional de 1864 (Con 12 votos, R.O. de 13 de enero de 1865), compra por Isabel II para el Palacio Real (Posteriormente pasó al Museo del Prado, en 1921, por donación de Alfonso XII. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid) y reproducción en grabado por *La Gran Vía* (*La Gran Vía*, 1893, p. 52), *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 449) y *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1895, p. 531).
- ²⁴ *Episodio de la Guerra de Independencia* de Eduardo Zamaccis, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866 (Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867).

Cansado el comandante del navío *Neptuno* de la inacción en que se encontraba durante la batalla, y viendo en peligro al *Trinidad* y al *Bucentauro*, abandona de improviso la línea de combate y se arroja en medio de cuatro navíos ingleses, con los que sostiene una sangrienta y desesperada lucha. Después de la refriega, en la que encontró honrosa muerte la mayor parte de los que le montaban, víctima el *Neptuno* de la deshecha tempestad que sobrevino, se estrella contra las rocas del castillo de Santa Catalina en el Puerto de Santa María, donde el resto de la tripulación que se libró de las balas halla salvación momentánea²⁵.

Estaríamos, tal como se ha dicho anteriormente, no sólo ante la plasmación pictórica de un episodio, más o menos relevante, de la famosa batalla sino, sobre todo, ante la representación alegórica del fin del poderío naval español. Los restos que se amontonan en caótica mezcolanza sobre un peñasco batido por las olas en el cuadro de Sans (trozos de mástiles, toneles, cuerdas, cadáveres...) son mucho más que los despojos de los barcos que han combatido en Trafalgar. Estos restos, arrastrados por el mar hasta los acantilados de la isla de Santa Catalina, son los últimos despojos de un imperio; el epílogo de un grandioso drama iniciado con la gloria de Lepanto y concluido con honor en Trafalgar. Como escribió un crítico a propósito del lienzo de Sans:

El asunto de su cuadro es magnífico. *Trafalgar* y *Lepanto* son dos nombres que incluyen como en un paréntesis todos los brillantes hechos de la marina española. Un triunfo, el más grande, el más glorioso que ha visto la cristiandad, y una derrota más gloriosa aún que el mismo triunfo. He aquí los dos puntos culminantes de la historia de nuestro temido poder naval. *Lepanto*, el *Himno*, *Trafalgar*, la *Elegía*²⁶.

En medio del caos, en el centro de la composición, la calma fría de los supervivientes, de los que han sido capaces de ser fieles a ese sucumbir con honor, esa constante que como un fantasma recorre la imaginiería nacional española:

La figura principal del cuadro del Sr. Sans es un jefe de marina, que, de pie, y apoyado sobre una elevada roca, fija su mirada en el sitio de la catástrofe: su noble y majestuoso tipo expresa bien al valiente marino. Junto a él hay un oficial de la armada, símbolo del dolor²⁷.

Algunos críticos fueron todavía más lejos y vieron en el lienzo de Sans una reivindicación directa del valeroso comportamiento de los marinos españoles en Trafalgar, puesto en cuestión por algunos historiadores franceses, algo que la autoimagen colectiva de un pueblo valiente y belicoso difícilmente podía aceptar:

El Sr. Sans se ha propuesto, al trasladar a su cuadro aquel triste episodio de la batalla de Trafalgar, atraer de nuevo la atención del pueblo español hacia las inexactitudes que cometió M. Thiers en su *Historia del consulado y el imperio*, atribuyendo a España toda la responsabilidad de aquella gloriosa y sangrienta catástrofe, cuando toda la culpa de ella fue de ella fue del almirante francés Villeneuve. El Sr. Sans, con su pincel, aspira a continuar el levantado y patriótico pensamiento del Sr. D. Manuel Marliani, ex-senador del reino, quien para vindicar el nombre español, publicó en

²⁵ A.L. "La Exposición de Bellas Artes", *El Reino*, 24 de octubre de 1862.

²⁶ "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 19 de octubre de 1862.

²⁷ A.L. "La Exposición de Bellas Artes", *El Reino*, 24 de octubre de 1862.

1850, por cuenta del entonces ministro de Marina, el ilustrado señor marqués de Molins, un libro titulado *Combate de Trafalgar. Vindicación de la armada española contra las aseveraciones injuriosas vertidas por M. Thiers en su "Historia del consulado y el Imperio"*²⁸.

El sexenio revolucionario conocerá un nuevo renacimiento de la Guerra de la Independencia como tema pictórico, posiblemente fruto, no tanto de la atracción por la contienda en sí, sino de las connotaciones revolucionarias que ésta tenía. Aunque tampoco se deba desdeñar el peso que esta insistencia en un pasado belicoso y guerrero tuvo en la fijación de una cierta imagen de España y lo español. Hasta cuatro cuadros sobre la Guerra de la Independencia pudieron verse en la única Nacional celebrada en este periodo²⁹, tres de ellos con un evidente éxito: el de Alejandro Ferrant y Fischermans, que representa la defensa de la Comandancia de Santa Engracia por el brigadier Quadros, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³⁰, *La Ilustración de Madrid*³¹, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*³² y *La Ilustración Católica*³³ valiéndole a su autor la cruz sencilla de María Victoria³⁴. Idéntico galardón le reportó el suyo a Hiráldez Acosta³⁵. Mientras que Vicente Palmaroli fue premiado con medalla de primera clase³⁶ y su cuadro, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*³⁷, *La Ilustración Ibérica*³⁸ y *Blanco y Negro*³⁹, fue adquirido por Amadeo de Saboya⁴⁰, quien lo regaló al Ayuntamiento de Madrid ese mismo año.

A pesar del tiempo transcurrido, el tema, prueba de lo profundamente que había logrado calar en el imaginario nacional, siguió gozando de la preferencia de pintores y Jurados durante la Restauración. A los ya habituales asuntos del Mayo madrileño⁴¹, Sitios de Zaragoza⁴² y

²⁸ *Ibidem*. Nótese de paso que la reivindicación del honor español en Trafalgar había sido, de hecho, considerado prácticamente un asunto de Estado: quien responde al libro de Thiers es un antiguo senador y quien publica el libro es el ministro de marina.

²⁹ *Primer Sitio de Zaragoza* de Alejandro Ferrant y Fischermans, *La heroína Agustina de Zaragoza* de Hiráldez Acosta, *Muerte de Churrucá* de Emilio Millán y *Continuaron los fusilamientos por los franceses en la madrugada del día 3 de mayo en la Montaña del Príncipe Pío* de Vicente Palmaroli (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871).

³⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 1872, p. 748.

³¹ *La Ilustración de Madrid*, 1872, p. 57.

³² *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1886, p. 528.

³³ *La Ilustración Católica*, 1889, p. 264.

³⁴ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

³⁵ R.O. de 28 de noviembre de 1871. Actualmente en la Diputación Provincial de Zaragoza.

³⁶ Con 16 votos a favor, 2 en contra y 2 abstenciones, R.O. de 28 de noviembre de 1871.

³⁷ *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 552-553.

³⁸ *La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 275.

³⁹ *Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 259 (fotografía).

⁴⁰ En 9.000 pts. Actualmente en el Ayuntamiento de Madrid.

⁴¹ *Los héroes de la Independencia española. (Velatorio de Daoíz y Velarde)* de Nin y Tudó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1876 (Por unanimidad, R.O. de 28 de abril de 1876) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 828) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, V, 1895, p. 134); *Dos de Mayo* de Sorolla, medalla de segunda clase en la Nacional de

Trafalgar⁴³, se añaden otros nuevos: la defensa de Gerona⁴⁴, la batalla del Bruschi⁴⁵, la declaración de guerra del alcalde de Móstoles⁴⁶, el levantamiento contra los franceses en Oviedo⁴⁷ y otros episodios de más difícil ubicación, aunque ambientados en la guerra⁴⁸.

1884 (Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884), compra por el Estado (En 2.500 pts., R.O. de 20 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 424-425) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 257); *Malasaña y su hija se baten contra los franceses en una de las calles que bajan del Parque a la de San Bernardo* de Eugenio Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 5), *La Ilustración Ibérica*, en 1887 (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 452) y 1892 (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 53), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 225), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 601), *Pluma y Lápiz* (*Pluma y Lápiz*, 1893, p. 92) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, IV, 1894, p. 258); *Por la patria* de Manuel Picolo, Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890); y *Dos de Mayo* de Marinas, Exposición Internacional de 1892 (*Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892) y compra ese mismo año por el Estado.

⁴² *Heroica defensa de la torre de San Agustín, en Zaragoza, en la guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (Por unanimidad, R.O. de 12 de junio de 1884), compra para el Museo Nacional (En 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 189) y *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1894, p. 321); *Después del combate: Palafox pasando revista a los puntos de defensa* de Balasanz y Sánchez, Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887), anteriormente había obtenido una primera medalla en la Exposición Aragonesa de 1885-86, reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 689); *El Pilar no se rinde (episodio del primer sitio)* de Jiménez Nicanor, Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887), también con una previa primera medalla en la Exposición Aragonesa de 1885-86, adquirido por el Estado para el Museo Nacional (En 1.500 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887) y reproducido en grabado por *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 132), *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 601), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 532), *La Ilustración Madrileña* (*La Ilustración Madrileña*, 1887, p. 52) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1889, p. 157); *Manuela Sancho. (Episodio de la defensa de Zaragoza)* de Jiménez Nicanor, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); *La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza* de César Álvarez Dumont, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 40), *La Ilustración Ibérica*, en 1887 (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 611) y 1891 (*La Ilustración Ibérica*, IX, 1891, pp. 792-793), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 168) y *Pluma y Lápiz* (*Pluma y Lápiz*, 1893, p. 117); *Combate del 3 de Julio. ¡1808! Primer Sitio de Zaragoza* de Félix Pastor, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); *Defensa de Zaragoza en 1809* de Mejía y Márquez, medalla de segunda clase en la Nacional de 1890 (Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890) y compra para el Museo Nacional (En 3.500 pts., R.O. de 7 de julio de 1898); y *Las últimas reservas de Zaragoza* de Domingo Muñoz, Nacional de 1895 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895), reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1894, p. 209).

⁴³ *Combate Naval de Trafalgar* de Ruiz Luna, medalla de primera clase en la Nacional de 1890 (Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890), compra para el Museo Nacional (En 6.000 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1895, p. 33); y *Muerte de Churruca en Trafalgar* de Eugenio Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de 1892 (Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892) y adquirido por el Estado, en 6.000 pts.

⁴⁴ *El defensor de Gerona, don Mariano Álvarez de Castro* de José María Fenollera, Nacional de 1878 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878); *El cadáver de Álvarez de*

De entre ellos sólo hacer mención a *La defensa del púlpito de San Agustín en Zaragoza* de César Álvarez Dumont y *Combate Naval de Trafalgar* de Ruiz Luna. El primero por lo que tiene casi de alegoría del carácter nacional de la guerra -defendiendo el púlpito pueden verse, en abigarrada mezcolanza, nobles, clero y clases populares, con mayoría de éstas últimas-; de plasmación pictórica de la nación en armas. El segundo porque, recovecos ideológicos de la pintura de historia, a pesar de su evidente aspecto de marina, la crítica se mostro unánime al resaltar su carácter de representación bélica y no de simple marina:

Trafalgar no puede en realidad clasificarse entre las marinas; es más que un buen estudio de barcos y de aguas; es un hermoso cuadro de historia en la verdadera acepción de la frase. A la izquierda hay un trozo de buque medio deshecho, desarbolado y con la bandera rasgada en jirones; sus tripulantes yacen muertos entre los mástiles rotos y el velamen destrozado el humo del postrer cañonazo que han tirado aquellos valientes esmalta todavía con una nubecilla blanca la superficie rizada de las olas, y allá, en último término, muy lejos, se ve una extensa línea de navíos de alto bordo, que mutuamente se cañonean y destrozan, casi envueltos en la niebla gris clara que producen las descargas de la artillería. Los colores borrosos de sus respectivas banderas aparecen como perdidos entre las nubes producidas por los disparos, y en torno de los buques se dilata la inquieta llanura del

-
- Castro, ante el pueblo de Gerona* de Muñoz Lucena, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 25), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 696), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 229) y *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 436); *Presentación del cadáver de Álvarez de Castro ante el pueblo de Figueras* de Nicolau Cutanda, mención en la Nacional de 1887 (Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, p. 388) y *La Ilustració Catalana* (*La Ilustració Catalana*, IX, 1888, p. 133); y *El gran día de Gerona* de César Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Nacional de 1890 (Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890), compra para el Museo Nacional (En 2.500 pts., R.O. de 3 de noviembre de 1890) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 457) y *Pluma y Lápiz* (*Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 76-77).
- 45 *Episodio del Brusch (6 de junio de 1808)* de Antonio de Ferrer, expuesto en la Nacional de 1881 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881), fue reproducido en grabado por *La Ilustración* (*La Ilustración*, III, 1882-1883, p. 300); representa a un grupo de voluntarios catalanes, subidos en un risco, esperando el paso de las tropas francesas por el desfiladero que discurre a sus pies.
- 46 *El alcalde de Móstoles* de Pérez Rubio, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881), reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, p. 284); y *Declaración de guerra a Napoleón, o el alcalde de Móstoles* de Cosme Algarra, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).
- 47 *El campo de San Francisco, primer grito de independencia en Oviedo* de José Uría y Uría, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), adquirido por el Estado (Fue depositado en la Diputación de Oviedo, donde sigue actualmente, por R.O. de 31 de julio de 1907).
- 48 *Huyendo de los invasores* de Pérez Rubio, un cuadro prácticamente de género que valió a su autor la Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878 (Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878); *¡Salvemos el cadáver!*, expuesto por Eugenio Álvarez Dumont en la Nacional de 1884 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884); *Episodio de la Guerra de Independencia de 1808* de García Espinola, Nacional de 1890 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890); *Episodio de la Guerra de Independencia* de César Álvarez Dumont, medalla de segunda clase en la Nacional de 1892 (Por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892), compra para el Museo Nacional en 1899, en 6.000 pts. y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1893, p. 177) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, III, 1893, p. 413); y *Un episodio de la Guerra de Independencia* de Enrique Gregorio Rocasolano, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

mar, a trechos hendida por el pesado caer de los proyectiles. La heroica resistencia indicada por el estado de completo destrozo en que se halla el barco cercano, la forma y volumen de los navíos que a lo lejos forman línea de batalla, las banderas de los tres pueblos que luchan (...). A los pocos instantes de contemplar aquello, cualquier español medianamente ilustrado exclamará "Trafalgar"⁴⁹.

Aunque tampoco faltaron los que reprocharon al pintor no haber pintado un cuadro más directamente patriótico, más nacional:

aquel puede ser lo mismo el combate de Trafalgar que cualquier otro efectuado en la misma época. Su cuadro pueden contemplarlo, un español, un francés o un inglés, y ninguno conocerá si el autor pertenece a una de esas nacionalidades, ni se sentirán molestados o halagados en sus fervores patrióticos porque el pintor haya dado color más o menos simpático a alguna de las escuadras combatientes⁵⁰.

La Reconquista es, prácticamente al mismo nivel que la Guerra de la Independencia, la otra gran epopeya de la lucha por la independencia de la nación española. Toda la Edad Media, de Covadonga a la rendición de Granada, es vista como una interminable guerra por liberar el territorio nacional del invasor extranjero, por recuperar la "soberanía nacional" sobre la totalidad de la nación española. Empresa guerrera que va más allá del hecho histórico en sí y pasa a convertirse en el elemento básico de configuración del ser nacional.

Los cuadros sobre la Reconquista, vista como una empresa bélica de largo alcance que culminaría con la expulsión de los musulmanes de la península, se suceden desde fechas relativamente tempranas.

José de Madrazo y Agudo lleva a la Exposición de la Academia de 1838 *El asalto de Montefrío por el Gran Capitán*, que había obtenido medalla de oro en la Exposición de París de ese mismo año. Su éxito en España no será menor: compra por el Estado y reproducción en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*⁵¹.

En la Exposición de la Academia de 1847 los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes estarán presentes por partida doble: *Origen del apellido de Girón en la batalla de La Sagra* de Carlos Luis de Ribera -había sido expuesto previamente en París en 1845-, cuyo éxito se plasma en su reproducción en grabado por *El Siglo Pintoresco*⁵² y *La Ilustración Española y Americana*⁵³; y *Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo* de José Utrera,

⁴⁹ PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 13 de mayo de 1890.

⁵⁰ G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 4 de junio de 1890.

⁵¹ Actualmente en el Alcázar de Segovia.

⁵² *El Siglo Pintoresco*, 1846, p. 178.

⁵³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1891, p. 89.

éste, además de reproducido en grabado por el *Semanario Pintoresco Español*⁵⁴, adquirido por la Corona⁵⁵.

En 1847 la reina Isabel II paga a Francisco de Paula van Halen 12.000 reales de vellón por *La batalla de los siete condes*⁵⁶, cuadro de asunto legendario pero que insiste, una vez más, en esa imagen de una Edad Media definida por las luchas continuas entre cristianos y musulmanes.

Al año siguiente le toca el turno de adquisición por la Corona a *Álvar Fáñez de Minaya después de la conquista de Cuenca* de Pérez Villaamil, a pesar del título, más un cuadro de paisaje que un cuadro de historia.

José Marcelo Contreras lleva a la Exposición de la Academia de 1848 *Rendición de Granada*.

En 1850 Isabel II compra *La rendición de Granada a los Reyes Católicos* de Francisco de Paula van Halen⁵⁷; en 1852 *Sancho Ramírez en el sitio de Huesca* de Tomás Palos⁵⁸; y en 1855 *El combate de Garcilaso y Tarfè o Triunfo del Ave María* de Francisco de Paula van Halen⁵⁹; en 1856 *Santiago en la batalla de Clavijo* de José Méndez⁶⁰; y en 1857 *Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca* de Tomás Palos⁶¹.

Al margen de estas adquisiciones reales, los cuadros sobre los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes se sucederán, con desigual éxito, exposición tras exposición en las Nacionales de Pintura y Escultura: tres en la de 1856⁶², cinco en la de 1858⁶³, dos en la de

⁵⁴ *Semanario Pintoresco Español*, 1847, p.353.

⁵⁵ Isabel II, fue tasado por José de Madrazo en 22.000 reales. Actualmente en el Monasterio de El Escorial.

⁵⁶ Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid, depósito del Museo del Prado.

⁵⁷ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁵⁸ Isabel II pagó por el cuadro 13.000 reales el 14 de septiembre de 1852, el autor había pedido 20.000. Reyero supone que es el que se conserva en el Palacio de Riofrío con el título de Muerte de Sancho IV (REYERO, C., "Isabel II y la pintura de historia", *Reales Sitios*, 107, 1991, p. 36).

⁵⁹ Isabel II pagó por él 5.000 reales en 1855. Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁶⁰ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁶¹ Actualmente en el Ejército del Aire, Madrid.

⁶² Entre ellos el *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo, premiado con medalla de primera clase (R.O. de 7 de agosto de 1856) y adquirido ese mismo año por el Estado (En 5.000 pts., R.O. de 7 de agosto de 1856). Los otros dos fueron *Aparición de la virgen al rey San Fernando en la conquista de Córdoba* de Monroy y Aguilera y *Batalla de Lucena* de Francisco de Paula van Halen (*Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856).

⁶³ *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa* de Ricardo Balaca, *Desastre de Fraga* de García Martínez, *Triunfo del Ave María en el cerco de Granada* de Jiménez García, *El Rey moro de*

1862⁶⁴, otros dos en la de 1864⁶⁵, seis en la de 1866⁶⁶, dos en la de 1871⁶⁷, otros dos en la de 1884⁶⁸, cinco en la de 1887⁶⁹, tres en la de 1890⁷⁰, y todavía cuatro en la de 1892⁷¹.

-
- Sevilla entregando a San Fernando las llaves de la ciudad* de Rodríguez Losada y *Batalla de las Navas, en el momento en que el rey de Navarra don Sancho ataca la colina en que se halla la tienda del jefe africano* de Vallespín y Saravia (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858). El de Ricardo Balaca fue adquirido por el Estado en 1865; el de Rodríguez Losada obtuvo una mención de segunda medalla (R.O. de 18 de noviembre de 1858).
- ⁶⁴ *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando* de García Ibáñez, y *Toma de Loja por don Fernando el Católico* de Eusebio Valldeperas (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862). El de Eusebio Valldeperas, que obtuvo una mención ordinaria (con 8 votos, R.O. de 29 de noviembre de 1862), fue adquirido por la Corona, que pagó por él 20.000 reales, aunque el pintor pedía 30.000, y reproducido en grabado por *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VII, 1863, p. 196) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1887, p. 45).
- ⁶⁵ *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa al día siguiente al de la batalla de este nombre* de Francés Llamazares, y *La batalla de las Navas de Tolosa* de Francisco de Paula van Halen (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864). El de van Halen, premiado con mención ordinaria en el apartado de género histórico (por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865), fue adquirido ese mismo año por el Estado (En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865).
- ⁶⁶ *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Cano de la Peña, *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas* de Casanova y Estorach, *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Esteban y Lozano, *Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz* de Matías Moreno, *Batalla de Puig, en 1237* de Pascual Abad y Francés y *El sueño de Don Ramiro* de Rocha de Icaza (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867). De ellos obtuvieron premio el de Cano de la Peña, consideración de primera medalla (R.O. de 15 de febrero de 1867); el de Casanova y Estorach, mención de medalla de segunda clase (R.O. de 15 de febrero de 1867); el de Matías Moreno, consideración de tercera medalla (R.O. de 15 de febrero de 1867), éste además fue adquirido por el Estado (En 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867); y el de Rocha de Icaza, mención de medalla de segunda clase (R.O. de 15 de febrero de 1867).
- ⁶⁷ *Hernán Pérez del Pulgar clavando el Ave Maria en la mezquita de Granada* de Alejandro Ferrant y Fischermans y *Muerte de Guzmán el Bueno en las sierras de Gaucín después de tomar a Gibraltar* de López y Pascual (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871). El de Alejandro Ferrant y Fischermans fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1871, p. 556) y *La Gran Vía* (*La Gran Vía*, 1893, p. 211).
- ⁶⁸ *Guzmán el Bueno* de Martínez Cubells y *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Richart Montesinos (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884). Ambos con gran éxito, el primero, compra para el Museo Nacional (en 4.500 pts., R.O. de 20 de noviembre de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, p. 413) y *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1885, p. 391); el segundo, medalla de segunda clase (R.O. de 12 de junio de 1884) y compra para el Museo Nacional (en 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884).
- ⁶⁹ *La defensa de Lugo en tiempos de Ordoño II* de Modesto Brocos; *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa*, que representa el origen del escudo de Navarra, de Escalante Padilla⁶⁹; *Prisión de Bonbdil en la batalla de Lucena* de González Bolívar, éste mal acogido por la crítica: "El rey moro tiene la actitud de un tenor de zarzuela y el fondo del cuadro es un país de abanico" (BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887); *Entrega del trofeo de la batalla del Salado al papa Benedicto XII, en Aviñón* de Parladé y de Heredia; y *Origen de la Orden de Calatrava* de Livinio Stuyek (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887). De ellos fueron reproducidos en grabado por las revistas de la época el de Modesto Brocos, *La Ilustración Artística* en 1888 (*La Ilustración Artística*, 1888, p. 101), el de González Bolívar, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* en 1887 (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453) y el de Parladé y Heredia, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* también en 1887 (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 488). Este último fue además premiado con una medalla de tercera clase (Ampliación jurado, por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887).
- ⁷⁰ *La rendición de Granada* de Caballero y Pérez, *Origen de la Orden de Calatrava* de Manuel López de Ayala y *Vencedores de las Navas* de Mongrell Torrent (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

A éstos habría que añadir otros dos cuadros más sobre la Reconquista, uno de Francisco Pradilla y otro de Casado del Alisal, que aunque no presentes en ninguna Nacional tuvieron un inequívoco carácter oficial.

En 1878 el Senado encarga a Francisco de Pradilla *La rendición de Granada*⁷², encargo por el que el pintor recibió, en 1882, y después de que el propio Senado decidiera aumentar la retribución, 50.000 pts. El cuadro fue expuesto al público en el Palacio del Senado en 1883 y llevado a las exposiciones de Munich, 1883, y a la Universal de París de 1889, valiendo a su autor la gran cruz de la orden de Isabel la Católica. Fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁷³ y *Blanco y Negro*⁷⁴.

En 1885 Casado del Alisal pinta para el altar mayor de la capilla de las Órdenes Militares de San Francisco el Grande de Madrid *Santiago en la batalla de Clavijo*, un cuadro de inequívoco carácter belicoso -el apóstol carga contra la morisma al frente de las huestes cristianas- que sería reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁷⁵, *La Gran Vía*⁷⁶ y *La Ilustración Española y Americana*⁷⁷.

También relacionados con la Reconquista y la lucha por la independencia estarían una serie de cuadros sobre la batalla de Guadalete⁷⁸, aunque la batalla parece interesar más por sus consecuencias posteriores que por ella en sí.

⁷¹ *¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera y Fieve -había sido encargado por Isabel II en 1853 pero nunca llegó a ser adquirido por la Corona-; *Una hazaña de Hernán Pérez del Pulgar*, también de Carlos Luis de Ribera; *El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas* de Marceliano Santa María Sedano, representa al portaestandarte del rey de Castilla saltando por encima de la muralla de esclavos negros que protegían la tienda de Miramolín; y *Representación dramática de la rendición de Granada ejecutada en Roma (1492) ante los embajadores de los Reyes Católicos* de Lorenzo Vallés (*Catálogo...* 1892, Madrid, 1892). El que obtuvo un mayor éxito de los cuatro fue el de Marceliano Santa María, medalla de segunda clase (por unanimidad, R.O. de 2 de diciembre de 1892), envió a la Exposición Colombina de Chicago y compra por el Estado, en 1901 por 3.000 pts.; el de Lorenzo Vallés obtuvo una mención (R.O. de 2 de diciembre de 1892).

⁷² Actualmente en el Palacio del Senado, Madrid.

⁷³ *La Ilustración Artística*, 1886, suplemento al nº 211.

⁷⁴ *Blanco y Negro*, 1892, II, p. 1.

⁷⁵ *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 536.

⁷⁶ *La Gran Vía*, 1893, p. 72.

⁷⁷ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1894, p. 44.

⁷⁸ *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete* de Paulino de la Linde, Nacional de 1858 (*Catálogo...* 1858, Madrid, 1858); *Batalla de Guadalete* de Unceta y López, consideración de segunda medalla en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y compra para el Museo Nacional (en 6.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859); y *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete* de Blanco y Pérez, Nacional de 1871 (*Catálogo...* 1871 Madrid, 1871), adquirido para el Museo Nacional (en 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873).

En cierta medida como una continuación de la Reconquista y de la lucha por la independencia frente a los “moros” pueden verse dos cuadros expuestos en la Nacional de 1866 sobre la defensa de las costas españolas de los ataques turcos, respuesta ambos a un concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de Cádiz sobre un hecho ocurrido en 1574, por tanto con un marcado carácter local: *Toma de una galeota de turcos por el pueblo de Cádiz* de Ricardo Balaca⁷⁹ y *Toma de una galeota de moros por el pueblo de Cádiz* de Alejandro Ferrant y Fischermans. El cuadro de éste último, que había sido el premiado en el concurso gaditano⁸⁰, obtuvo medalla de segunda clase⁸¹.

Otros temas referidos a la lucha por la independencia tienen una presencia menor, pero sirven también para legitimar una tradición histórica de luchas en defensa de la independencia nacional.

Numancia, cuyo solo nombre evocaba el sacrificio supremo de todo un pueblo para preservar su independencia, figurará varias veces en los cuadros de historia⁸², representando siempre el momento cumbre de la autoinmolación de los numantinos, una representación, más que de la lucha con los romanos, de la propia capacidad de sacrificio.

Lo mismo se puede decir, punto por punto, de Sagunto, aunque su éxito fue menor, quedando reducido prácticamente a un tema local de los pintores valencianos⁸³.

La presencia de otros episodios de la lucha contra los romanos es prácticamente nula. La única excepción es *Defensa de Hirmio por los vascos (guerra cántabro-romana)* de

⁷⁹ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

⁸⁰ El premio incluía la compra por el Ayuntamiento de Cádiz. Actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

⁸¹ R. O. de 15 de febrero de 1867.

⁸² *La destrucción de Numancia* de Vicente Jimeno, Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1842; *El último día de Numancia* de Martí y Alsina, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858), adquirido por el Estado para el Museo Nacional en 1859 (en 12.000 reales, R. O. de 10 de noviembre de 1859); *Numancia* de Rafael Enríquez, Nacional de 1876 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876); y *El último día de Numancia* de Alejo Vera, medalla de primera clase, permutada por la Cruz de Isabel la Católica, en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de junio de 1881), compra por el Estado en 1881 (en 12.500 pts., R.O. de 30 de junio de 1881) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* en 1881 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, pp. 56-57).

⁸³ Domingo Marqués expone en la Nacional de 1871 *El último día de Sagunto* (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871) y María Soledad Garrido y Agudo en la de 1878 *El sacrificio de las saguntinas* (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878).

Salís y Camino, Nacional de 1887⁸⁴, mal acogido por la crítica, “cada cual se entretiene a su manera”⁸⁵, pero reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁸⁶.

Forzando mucho la interpretación se podría incluir aquí también el *Cayo Mario en las ruinas de Cartagena*, expuesto por Andrés San Prieto en la Nacional de 1884⁸⁷.

La batalla de Roncesvalles, un oscuro episodio bélico al que el *Romancero* había teñido de un inequívoco carácter de lucha contra un invasor extranjero, tenía a su favor el halo de leyenda con que aparecía envuelto, pero en su contra la escasa fiabilidad histórica de la interpretación que del suceso habían hecho las crónicas castellano-leonesas, lo que explicaría su corta presencia en la pintura de historia, sólo en dos ocasiones, *Paso de Roldán* de Vicente Izquierdo, Nacional de 1881⁸⁸; y *Ecos de Roncesvalles* de Muñoz Degraín, Nacional de 1890⁸⁹.

Un episodio menor de la Edad Media catalano-aragonesa, que muestra, como un precedente de lo que ocurriría en el siglo XIX, la lucha por la independencia contra los franceses, será llevado al lienzo por Caba y Casamitjana en *La heroína de Peralada*. Representa el momento en que la anónima heroína, espada en ristre y vestida de cota de malla, derriba a un caballero francés. Obtuvo medalla de segunda clase en la Nacional de 1864⁹⁰ siendo adquirido por el Estado al año siguiente⁹¹.

A pesar de la, como se verá en su momento, clara preferencia de la pintura de historia por la imagen de una nación imperial y hegemónica, hay una manifiesta predilección (ver cuadro nº 2) por las guerras defensivas en detrimento de las ofensivas, lo que no evita que este carácter belicoso de la nación española aparezca también reflejado en las contiendas mantenidas por los españoles en el exterior a lo largo de su historia.

Esta belicosidad hacia el exterior, lo mismo que ocurría en la lucha por la independencia, concentra su imagen en las campañas militares llevadas a cabo durante el siglo XIX, en un claro

⁸⁴ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

⁸⁵ PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica humorística en los trabajos presentados a la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 13.

⁸⁶ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 661.

⁸⁷ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

⁸⁸ *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

⁸⁹ *Catálogo...* 1890, Madrid, 1890.

⁹⁰ Con 10 votos, R.O. de 13 de enero de 1865.

⁹¹ En 8.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en Barcelona por R.O. de 22 de enero de 1907. Actualmente en la Audiencia Territorial de Barcelona.

intento de mostrar la pervivencia del viejo espíritu español, la inmutabilidad del carácter nacional.

En primer lugar la Guerra de África, vista como una prolongación de la secular lucha de los españoles contra los musulmanes, que, entre otros muchos cuadros⁹², inspirará *Episodio de la Guerra de África* de Rafael Benjumea, expuesto en la Nacional de 1860⁹³, representación pictórica de una macabra escena, carente, cosa extraña en fechas tan tempranas, del cualquier tono épico:

El cadáver de un oficial que yace en tierra, despojado en parte de sus ropas, es acometido por aves de rapiña, y su perro, que le custodia, le defiende de ellas⁹⁴;

La batalla de Wad-Ras (Episodio de la guerra de África), pintado por Fortuny hacia 1868 y que, aunque no expuesto en ninguna Nacional, será adquirido por el Estado en 1878⁹⁵, un cuadro extraño dentro de la pintura de historia española, cuya luminosidad y claridad compositiva recuerda algunas de las escenas de la guerra austro-italiana de los *macchiaioli* italianos; y *Batalla de Tetuán, 4 de febrero de 1860* de Vicente Palmaroli, expuesto en la Nacional de 1871⁹⁶, uno de los cuadros más estrictamente bélicos de la pintura de historia española -representa el momento cumbre de la batalla, en pleno fragor del combate: caballos

⁹² *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *El asistente de un oficial muerto en la guerra de África, entregando el equipaje de aquél a su madre y a su hermana* de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y compra ese mismo año por el Estado (en 15.000 reales, R. O. de 29 de diciembre de 1860); *Una barca conduciendo heridos de la guerra de África* de Ramón Rodríguez, consideración de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y compra ese mismo año para el Museo Nacional (en 5.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860); *Episodio de la Guerra de África* de Unceta y López, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, Nacional de 1864; *Carga de los húsares en la batalla del 1º de enero de 1860* del mismo Balaca y en la misma Nacional (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Parte de la Escuadra nacional a la altura de Salé* de Juan Font, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibirse la noticia de la toma de Tetuán* de Joaquín Sigüenza, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán* del mismo Sigüenza, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Entrada del ejército de África en Madrid el 11 de mayo de 1860* de Joaquín Sigüenza, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Batalla de Wad-Ras* de Cortellini y Sánchez, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); *Batalla de Tetuán* de Alejandro Ferrant y Fischermans, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); *La paz (después de la batalla de Wad-Ras)* de Moreno Rubí, Nacional de 1878 (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878); *Relicario de la Guerra de África* de Lorenzo Fuentes, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); *Preliminares de la batalla del 23 de enero de 1860* de Unceta y López, (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); *África: 1860* de Enrique Estevan, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887); y *El cabo Mur en el combate de los Castillejos* de Vicente Silvestre, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), éste reproducido en grabado ese mismo año por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504).

⁹³ *Catálogo...1860*, Madrid, 1860.

⁹⁴ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 8 de noviembre de 1860.

⁹⁵ Figura en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno*, Madrid, 1899.

⁹⁶ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871. Actualmente en el Museo del Ejército, Madrid.

muertos y cadáveres de marroquíes en primer término; en el centro del cuadro la lucha cuerpo a cuerpo de moros e infantes españoles; y al fondo, entre los humos del combate, la carga de O'Donnell al frente de su caballería.

Pero no sólo la Guerra de África, también los últimos coletazos del intervencionismo militar español en América y Filipinas tendrán su lugar en esta iconografía belicosa de la nación española: intervención en México⁹⁷, Guerra del Pacífico⁹⁸, Guerra de Cuba⁹⁹ y conflictos en Filipinas. Estos últimos presentes con un único y curioso cuadro *Asalto y toma de Balaguigui en las Filipinas* -representa un episodio de la expedición de la armada española en 1848 contra los piratas de la isla de Balaguigui, justo el momento en que las tropas de desembarco del vapor de guerra *Reina de Castilla* se lanzan al asalto del fuerte pirata- de Antonio Brugada, Exposición de la Academia de 1850 y compra para el Museo Naval ese mismo año en 6.000 reales.

Tras el siglo XIX es el imperialismo español de los siglos XVI y XVII el que mejor parece ejemplificar la belicosidad española, con luchas mantenidas un poco por todas partes y que la pintura de historia plasmará en el lienzo una y otra vez: Europa (batalla de Pavía¹⁰⁰, las guerras de Flandes¹⁰¹, el Saco de Roma¹⁰² y la derrota de la Invencible¹⁰³), América (conquista de Méjico¹⁰⁴) y el Meditarreno (Lepanto¹⁰⁵).

⁹⁷ *Episodio de la Guerra de México (salida de la escuadra española de La Habana)* de Juan Font, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864).

⁹⁸ *Bombardeo del Callao, el 2 de mayo de 1866* de Emilio Casals, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Combate del Callao por la escuadra española en 2 de mayo de 1866* de Santiago y Moreno, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Campaña del Pacífico. "Blanca" y "Numancia" en Chiloe* de Isidro Posadillo, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); y *Combate de Abtao, en la guerra de España en el Pacífico* de Cortellini y Sánchez, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

⁹⁹ *¡A la guerra!*, un cuadro de Pla y Rubio sobre la partida de soldados para la Guerra de Cuba, más de crítica social -es el momento de gran auge de estos temas- que de exaltación bélica, obtuvo una medalla de primera clase en la Nacional de 1895 (R.O. de 17 de junio de 1895), además de su compra para el Museo Nacional (en 4.000 pts., R.O. de 12 de agosto de 1895).

¹⁰⁰ *La batalla de Pavía* de Roca y Delgado, Exposición de la Academia de 1850; *La batalla de Pavía* de Gómez y Cros -representa el momento en que Juan de Urbieto hace prisionero, amenazándole con su espada, al rey de Francia-, expuesto en la Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856) siendo ya propiedad de la Corona (Había sido adquirido por Isabel II -parece que ella misma había elegido el tema- en 1853 por 40.000 reales, R.O. de 13 de marzo de 1853); *La batalla de Pavía* de Paulino de la Linde (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858), quien, aprovechando la asociación pavo/pavía, hace una recreación paródica del episodio bélico; y *Jornada de Pavía* de Andrés Parladé, medalla de tercera clase en la Exposición Internacional de 1892 (R.O. de 2 de diciembre de 1892).

¹⁰¹ *El almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses* de Antonio Brugada, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860), el cuadro había sido encargado por la ciudad de San Sebastián; y *¡A las armas!* -representa un grupo de soldados de los Tercios en una posada en el momento de ser llamados al combate- de Peyró Urrea, medalla de segunda clase en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878), envió a la Exposición Universal de París de 1878, compra para el Museo Nacional (en 2.000 pts., R.O. de 26 de febrero de 1880) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* en 1878 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 283).

Mucho menor eco tendrán las guerras en el exterior llevadas a cabo en otros momentos históricos. Es el caso de las campañas militares en Italia durante el reinado de los Reyes Católicos, con una presencia mínima en la pintura de historia, únicamente dos cuadros y centrados exclusivamente en la figura del Gran Capitán¹⁰⁶, y de las expediciones medievales aragonesas, presentes también con sólo dos cuadros¹⁰⁷.

Pero la belicosidad de la nación española no se agota en estos enfrentamientos contra enemigos exteriores. Se muestra también con todo su esplendor en una visión cainita de la historia nacional, salpicada de enfrentamientos fraticidas, en la que parecen ir echándose poco a poco las bases de la idea de las dos Españas, tan manida posteriormente. Los enfrentamientos civiles acaban por ser vistos como algo consubstancial al ser nacional, tal como afirmará uno de

¹⁰² *El saqueo de Roma* de Amérigo y Aparici, medalla de primera clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887), compra para el Museo Nacional (en 8.000 pts., R.O. de 19 de enero de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* en 1887 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, pp. 104-105).

¹⁰³ *La Invencible* de Gärtner de la Peña, más una marina que un cuadro de historia -fue premiado de hecho en el apartado de marinas, paisajes y flores-, medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de 1892 (R.O. de 2 de diciembre de 1892) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 433), *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 39) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, III, 1893, p. 550); y *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible* de Elena Brockmann, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

¹⁰⁴ *La batalla de Otumba* de Gómez y Cros, adquirido por la Corona en 1852 por 100.000 reales; *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico* de Carlos María Esquivel, medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856) y compra por el Estado, en 7.000 reales (R.O. de 7 de agosto de 1856); *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narváez* de Francisco de Paula van Halen, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *De la Conquista de Méjico; Otumba* de Ramírez Ibáñez, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887), cuya adquisición por el Estado, aunque no premiado, recomendó el Jurado, lo que se llevó a cabo al año siguiente por 2.000 pts. (R.O. de 9 de noviembre de 1888), fue también reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 505); y *Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico* del mismo Ramírez Ibáñez, Nacional de 1890 (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

¹⁰⁵ *Episodio del combate naval de Lepanto* de Antonio Brugada, mención en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856) y compra por el Estado, en 10.000 reales (R.O. de 7 de agosto de 1856); *La batalla de Lepanto* de Luna Novicio, encargo del Senado que pagó por él 30.000 pts. en 1888; y *Lepanto*, de Ruiz Luna, Nacional de 1895 (*Catálogo...1895*, Madrid, 1895).

¹⁰⁶ *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola* de Federico de Madrazo, Exposición de la Academia de 1835 y medalla de oro en la Exposición de París de 1838, y *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)* de Casado del Alisal, consideración primera medalla en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867), envió a la Exposición Universal de París de 1867 y compra, en 1.600 escudos, para el Museo Nacional (R.O. de 24 de julio de 1869).

¹⁰⁷ *Tratado secreto de la expedición de catalanes y aragoneses contra los turcos* de Ferrán Bayona, mención de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860), y *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero, encargo del Senado, que pagó por él 40.000 pts. en 1889, reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, pp. 284-285) y envió a la Exposición Internacional de Munich.

los críticos decimonónicos, refiriéndose a un cuadro de Benlliure sobre las Guerras Carlistas, *Por la patria*, "cuadro que en España estará siempre de moda, pues nuestras contiendas civiles serán eternas"¹⁰⁸.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en grabado
Lucha por la Independencia	58	59	63	83	67	50	74
*Guerra de la Independencia	26	30	38	50	44	40	49
*Reconquista	26	25	21	7	11	10	23
Guerras exteriores	25	25	16	7	17	20	8
**Siglo XIX	14	10	3	0	0	10	0
***Guerra de África	10	8	3	0	0	10	0
***Austrias	9	13	9	17	17	10	8
Guerras civiles	15	13	19	0	17	30	18
****Siglo XIX	10	5	9	0	5	10	10
*****Guerras carlistas	9	5	9	0	5	6	10

Cuadro nº 2. Importancia relativa de los diferentes asuntos de tema bélico. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros referidos a este significado. Sólo se consideran aquellos temas que suponen más del 5% del total de cuadros referidos a temas relacionados con la guerra.

* Los cuadros que aparecen en este apartado están incluidos también en el de Lucha por la Independencia.

** Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en el de Guerras exteriores.

*** Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en los de Guerras exteriores y Siglo XIX.

**** Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en el de Guerras civiles.

***** Los cuadros que figuran en este apartado están también incluidos en los de Guerras civiles y Siglo XIX.

El siglo XIX ocupa un lugar privilegiado en esta imagen cainita y fratricida. En primer lugar las Guerras Carlistas, vistas como la guerra civil por excelencia, y que darán origen a una auténtica proliferación de cuadros de tema bélico. Curiosamente, sin embargo, su aparición en la iconografía historicista es muy tardía, hay que esperar hasta la Nacional de 1876¹⁰⁹, fecha en

¹⁰⁸ CRUZ, V. de la, *Catálogo comentado de la Exposición de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 51.

¹⁰⁹ Existe el precedente, dentro del corpus aquí analizado, de *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* -representa una batalla que tuvo lugar en las cercanías de Madrid al presentarse los carlistas en el momento en que la reina gobernadora asistía a una revista militar con su hija-, pintado por

la que el problema del carlismo parece definitivamente zanjado¹¹⁰, para encontrarnos con los primeros cuadros sobre el tema, lo que nos mostraría hasta qué punto un episodio histórico solo puede ser integrado en una tradición nacional a partir del momento en que aparece resuelto. En esta Nacional de 1876 pudieron verse tres cuadros sobre las guerras carlistas¹¹¹; número que se verá ampliamente acrecentado en años posteriores: dos en la de 1878¹¹², uno en la de 1881¹¹³, dos en la de 1884¹¹⁴, cuatro en la de 1892¹¹⁵ y tres en la de 1895¹¹⁶.

De estos cuadros sobre las guerras carlistas merecen destacarse los dos de la Exposición de 1884.

El de Benlliure y Gil, un cuadro casi de pintura de género que obtuvo un relativo éxito - premiado con medalla de segunda clase¹¹⁷, fue adquirido ese mismo año por el Estado¹¹⁸ y reproducido en grabado por la *Ilustración Artística*¹¹⁹, por su insistencia en los aspectos más sentimentales de la contienda, por su recreación en lo que de cruel y doloroso tuvo esta lucha entre hermanos para el conjunto de la nación, incluso con un cierto matiz de denuncia social. Representa:

Fortuny hacia 1868, pero que no será adquirido por el Estado hasta 1894 (R.O. de 22 de septiembre de 1894). Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹¹⁰ La tercera guerra carlista había concluido el año anterior, 28 de febrero de 1875, fecha en la que Carlos VII se vio obligado a cruzar nuevamente la frontera francesa, esta vez de forma definitiva.

¹¹¹ *Episodio de la Guerra Civil* de Augusto Comby, *Paso de la artillería por el barranco de Monlló (Expedición a Cantavieja)* de Peyró y Urra y *Episodio de la guerra civil* de Fernando Rouzé (*Catálogo...* 1876, Madrid, 1876). El de Peyró y Urra, que obtuvo medalla de tercera clase (R.O. de 28 de abril de 1876), fue adquirido ese mismo año por el Estado (en 1.500 pts., R.O. de 9 de agosto de 1876).

¹¹² *Jornada de Treviño* de Pablo López y *El coronel Contreras en Treviño* de Francisco Oller (*Catálogo...* 1878, Madrid, 1878). Este último reproducido en grabado por la revista *Pluma y Lápiz* en 1893 (*Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 196-197).

¹¹³ *Batalla de Treviño, librada el 7 de Julio de 1875* de Ricardo Balaca (*Catálogo...* 1881, Madrid, 1881). Éste respondía a un encargo del marqués de Miravalles.

¹¹⁴ *La muerte del Marqués del Duero (Montemuro 27 de Junio de 1874)* de Agrasot y Juan y *Por la patria* de Benlliure y Gil (*Catálogo...* 1884, Madrid, 1884).

¹¹⁵ *San Pedro Abanto. El segundo batallón de infantería de marina en el ataque del 27 de marzo de 1874* de Eduardo Banda, *Marcha de Baztán* de José Cusachs, *Sitio de Seo de Urgel* también de José Cusachs y *Episodio de la guerra civil* de Víctor Morell (*Catálogo...* 1892, Madrid, 1892). Tres de ellos con relativo éxito: el de Eduardo Banda obtuvo una mención (R.O. de 2 de diciembre de 1892); mientras que de los dos de Cusachs, el primero fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 291) y *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 247), y el segundo por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 292).

¹¹⁶ *Batalla de Treviño (Carga del regimiento de lanceros)* de Eduardo Banda, *Por el llano de Vitoria (recuerdos de la guerra civil)* de González Simancas y *El capitán Temprado en Castellfullit* de Víctor Morell (*Catálogo...* 1895, Madrid, 1895), que obtuvieron los tres el mismo premio: una mención (R.O. de 17 de junio de 1895).

¹¹⁷ R.O. de 12 de junio de 1884.

¹¹⁸ En 3.000 pts., R.O. de 19 de junio de 1884.

¹¹⁹ *Ilustración Artística*, 1885, p. 216.

Sentados ante el hogar de una pobre casa de labranza (...) dos viejos, tristes, llorosos, de piel rugosa y cabeza cana, curtidos por la vida del campo, gente al parecer fuerte y animosa, pero rendida al peso del dolor, oyendo relatar la muerte de su hijo a un sargento que les trae como reliquias para la religión del cariño el escapulario teñido en sangre y el capote destrozado que uso *el chico*. El padre, más que sentado, caído en una silla baja, apoya la cabeza en la palma y el codo en la rodilla, rindiendo el ánimo a la pena; la madre besa el capote llorando, y junto a ella una niña pequeña, entre curiosa y espantada, mira fijamente al sargento, que con el escapulario en la mano, prosigue entristecido su relato.

Al fondo brillan y humean, bajo un enorme caldero, las brasas del hogar; a los lados de éste penden de los clavos ristras de ajos y cebollas, y pegada al muro se ve una estampa de santo alumbrada con una pobre luz de aceite, quizá puesta allí a manera de voto, para que la Providencia velara por el hijo ausente¹²⁰.

Una imagen nada triunfalista, claro intento de articular una visión de las guerras carlistas como una fatalidad histórica en la que no hubo vencedores sino vencidos.

El de Agrasot, que había sido encargado por el Senado¹²¹ y fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*¹²², porque, a pesar de que carece también de cualquier sesgo triunfalista -representa el momento en que el marqués del Duero, Manuel Gutiérrez de la Concha, ya cadáver, es transportado en su caballo por el tercio de húsares Federico Montero- fue mal recibido por la crítica, que, insistiendo en la visión negativa de la guerra reflejada en el lienzo anterior, consideró que no había en estos episodios bélicos nada digno de rememorarse y por tanto de ser llevado a un cuadro de historia:

Aun teniendo por figura principal la de un soldado tan valeroso y digno de respeto como el marqués del Duero, considero poco a propósito para la pintura moderna asuntos que conmemoran momentos de tristísima guerra civil. Ni los gloriosos timbres de un caudillo ilustre, ni la importancia que la lucha entre hermanos pueda tener para la historia del progreso, bastan a borrar la dolorosa impresión que produce el recuerdo de episodios como el que sirve de base al cuadro de Agrasot¹²³.

Pero no serán las guerras carlistas los únicos episodios bélicos en ilustrar esta imagen de un siglo XIX cainita y fratricida. Otros hechos históricos, más o menos relevantes, contribuirán también a afianzar esa imagen agónica del ser nacional: enfrentamientos entre absolutistas y liberales, revueltas palaciegas, motines populares... Cualquier cosa sirve para afirmar la imagen de nación violenta y tumultuosa, presta siempre a la sangre y la degollina, imagen que habría que ver hasta qué punto no está justificando la necesidad de un Estado autoritario y despótico capaz de garantizar el orden y la justicia en pueblo tan tumultuoso.

Julían Verdú lleva a la Exposición de la Academia de 1842 *La defensa de la Plaza Mayor en la noche del 7 de julio de 1822*, un asunto bastante banal.

¹²⁰ PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 25 de junio 1884.

¹²¹ Pagó por él 7.000 pts.

¹²² *La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 456-457.

¹²³ PICÓN, J.O., "La Exposición de Bellas Artes", *El Correo*, 29 de junio 1884.

Parada y Santín expone en la Nacional de 1876¹²⁴ *Muerte del cura de Tamajón y El Empecinado sufriendo insultos y vejámenes*. Cuadros cuyo carácter de denuncia de la barbarie de las luchas civiles es obvia: dos espejos en los que se reflejan, de un lado, la barbarie liberal -el primer cuadro- y del otro la absolutista -el segundo-. Es difícil no ver en esta doble denuncia la línea de compromiso inaugurada por la Restauración, presente también en obras literarias significativas de este mismo momento histórico¹²⁵.

Carácter claramente partidista tendrá por el contrario el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, pintado por Gisbert, por encargo del gobierno del gobierno liberal¹²⁶, en 1888. Uno de los cuadros más emotivos de toda la pintura de historia española decimonónica sobre el que se volverá con mayor detenimiento al hablar de la creación/invencción de una tradición democrática. Por el momento sólo resaltar su gran éxito, plasmado, además de por las laudatorias críticas, en su reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹²⁷, *La Ilustración Artística*¹²⁸ y *Blanco y Negro*¹²⁹.

Pulido Fernández expone en la Nacional de 1890, con un cierto éxito -fue reproducido en grabado por la revista *Blanco y Negro*¹³⁰-, *El 17 de julio de 1834*¹³¹. Cuadro tremebundo, un poco en la línea de los de Parada y Santín, que muestra el asalto a una iglesia de una turba enloquecida y en el que el cura tendido en primer plano con un hachazo en la frente dota de un inequívoco sentido de denuncia contra la violencia desatada. A pesar de este carácter de denuncia, el lienzo chocaba demasiado frontalmente con la imagen de consenso propiciada por los grupos hegemónicos de la Restauración por lo que las críticas, centradas en la pertinencia del asunto y no en su plasmación pictórica, fueron bastante adversas. A lo que debió también de contribuir el hecho de que el suceso histórico en el que se inspiraba, las matanzas de religiosos en Madrid durante los tumultos de julio de 1834, seguía siendo todavía, a pesar del tiempo transcurrido, motivo de polémica, como probaría la desatada, con motivo de la exposición del cuadro en la Nacional de 1890, entre Jacinto Octavio Picón, quien, desde las páginas de *El Imparcial*, aunque sin llegar a justificar lo ocurrido, sí intenta quitar importancia a unos sucesos

¹²⁴ *Catálogo...1876*, Madrid, 1876.

¹²⁵ Sobre esta línea de "compromiso" en la literatura de la Restauración, véase lo escrito por Muñoz Marquina en su introducción a *Pepita Jiménez* de Juan Valera (VALERA, J., *Pepita Jiménez* (edición de Francisco Muñoz Marquina), Madrid, 1987).

¹²⁶ Quien hizo el encargo, por 160.000 reales, fue Montero Ríos, en ese momento Ministro de Fomento (R.D. de 21 de enero de 1886).

¹²⁷ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1888, p. 121.

¹²⁸ *La Ilustración Artística*, 1889, p. 501.

¹²⁹ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 786.

¹³⁰ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 249.

¹³¹ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

que habrían sido magnificados por la reacción como arma propagandística y en los que el pueblo no habría tenido nada que ver:

La matanza de los frailes no fue una explosión de sentimiento popular más o menos justificado. Las turbas no asaltaron los conventos por estar persuadidas de que las ordenes religiosas acaparasen la riqueza, ni el pueblo entonces tenía conciencia de la funesta influencia que ejercían en la economía social. A los partidarios de la revolución desamortizadora no nos es grato confesarlo; pero hemos de ser justos e imparciales: el cólera diezmaba cruelmente Madrid, corrió la voz de que los frailes habían envenenado las aguas, se dijo que se había sorprendido a varios franciscanos derramando sustancias mortíferas en las cubas de la Mariblanca fuente que estaba en la Puerta del Sol, y el populacho, no el pueblo, asaltó los conventos. Los religiosos sacrificados fueron muy pocos; pero luego los partidarios de la preponderancia teocrática han exagerado el número de víctimas¹³².

y Luis Calvo, quien, desde las de *La Unión Católica*, denuncia el intento de aquél de minusvalorar, incluso justificar, lo ocurrido en Madrid en aquellas fechas:

El conocido escritor Sr. Picón, escribiendo en *El Imparcial* la crítica de este cuadro, ha aprovechado la ocasión que le proporcionaba, para disculpar aquel criminal atentado, permitiéndose la siguiente afirmación:

"Los religiosos sacrificados, fueron muy pocos; pero luego los partidarios de la preponderancia teocrática han exagerado el número de víctimas".

Quiero creer que el señor Picón ignora los detalles de aquel suceso, mejor que ocultó la verdad a sabiendas y para su conocimiento, tanto como para conmover la compasión en favor de aquellos pobres mártires, trasladaré aquí unos datos fidedignos y perfectamente acreditados.

Las turbas asaltaron cuatro conventos, ocasionando las siguientes víctimas [sigue una enumeración de los conventos asaltados y el número de muertos en cada uno de ellos hasta un total de setenta y siete fallecidos]¹³³.

Y, por último, Gil Montejano expone en la Nacional de 1890 *El motín de palacio*¹³⁴, cuadro bastante anecdótico que no tuvo ninguna repercusión.

Fuera del siglo XIX la presencia de las contiendas civiles es menor y mas dispersa, pero tanto los enfrentamientos medievales entre aragoneses y castellanos¹³⁵, como los conflictos dinásticos¹³⁶ y la Guerra de las Comunidades¹³⁷ -un episodio histórico difícil de encuadrar, ya

¹³² PICÓN, J.O., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Imparcial*, 11 de mayo de 1890.

¹³³ CALVO, L., "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 13 de junio de 1890.

¹³⁴ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹³⁵ *La batalla de Alcoraz* de Tomás Palos, adquirido por Isabel II en 1855.

¹³⁶ *Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora* de García Martínez, consideración de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y compra por el Estado en 1863 (por 15.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863); *Batalla de Almansa* de Ricardo Balaca, mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y compra al año siguiente para el Museo Nacional (en 2.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863), más un cuadro de batalla tradicional, una amplia perspectiva del campo de batalla sin figuras reconocibles, que una pintura de historia en sentido estricto; *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), compra para el Museo Nacional (en 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681); y *El drama de Montiel* de Anaya y León, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

que a pesar de su carácter de guerra civil, es más visto como una guerra contra la injerencia extranjera, y, en este sentido, entraría dentro del grupo de luchas por la Independencia- tendrán también su lugar en esta sucesión de elementos belicosos y sanguinolentos que como una maldición parece perseguir el desarrollo de la historia nacional.

¹³⁷ *Doña María Pacheco en la defensa de Toledo*, expuesto por Rica y Almarza en la Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); *Doña María Pacheco de Padilla después de Villalar* de Borrás y Mompó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881), compra para el Museo Nacional (en 4.000 pts., R.O. de 30 de junio de 1881) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 305); *Villalar* de Picolo y López, medalla de tercera clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 57); y *Los Comuneros de Castilla salen de Valladolid al mando de don Juan de Padilla* de Planella y Rodríguez, medalla de segunda clase en esta misma Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887) y compra para el Museo Nacional (en 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887).

6. EL PESO DE LA MONARQUÍA.

Uno de los aspectos más llamativos de la identidad nacional española durante el siglo XIX es el peso de la monarquía en la configuración de dicha identidad. Ya se vio en su momento cómo en el siglo XVIII la historia de la nación española parece resumirse en la de sus reyes, algo perfectamente coherente con la idea de nación dieciochesca; lo que resulta sorprendente es el hecho de que esta misma idea siga siendo operativa durante el siglo XIX, cuando la idea de nación había adquirido un aspecto más colectivo y tendía a considerarse como sinónimo de pueblo y cuando la historia de la nación debería haber sido mucho más la historia del pueblo en su afianzamiento como colectividad que la de sus reyes. La explicación podría estar en el especial modelo de Revolución burguesa en España, más que de revolución cabría hablar de transición pactada, que dará lugar a una constitución política, vigente con pequeños intervalos en la mayor parte del siglo XIX, basada en la idea de que la soberanía nacional, tanto en su aspecto político como mítico, residía de forma compartida en la Corona y en las Cortes, representantes éstas últimas de la soberanía popular. La nación aparece así como la unión de monarquía y nación. Una forma de evolución del Antiguo Régimen, sin cambio revolucionario, bastante más común de lo que la historiografía tradicional ha tendido a considerar y que, en todo caso, fue la de España.

Sin entrar en mayores detalles, el dato objetivo es que, si por una parte,

En las historias nacionales de España se practica un reduccionismo que transforma la evolución política en historia de la monarquía, símbolo del Estado, obviando todos aquellos aspectos que no converjan en la línea central del proceso de unificación nacional. El logro de la unidad nacional aparece en tales obras como obra directa de la monarquía, una nueva paradoja del liberalismo español que identifica al Estado con la Corona como recurso de estabilidad social, en contradicción con sus propios principios de soberanía nacional¹:

por otra, la monarquía se configura en la pintura de historia española como garante de la identidad nacional, elemento clave que simboliza y aglutina la propia esencia nacional española:

La monarquía deviene así un axioma de organización política para el presente, a la vez que se identifica con el carácter nacional español en proyección al pasado².

¹ CIRUJANO MARÍN, P., ELORRIAGA PLANES, T. y PÉREZ GARZÓN, J.S., *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985, p. 95.

² *Ibidem.*, p. 101.

Es ya representativo que la decoración ideada por Ribera para el techo del Salón de Sesiones del Palacio del Congreso, símbolo máximo de la soberanía popular, de la nación entendida como colectividad, esté, paradójicamente, plagado de reyes: Sisenando, Recesvinto, Egica, Eurico, Alarico, Leovigildo, Recaredo, Alfonso VII, Fernando III, Jaime I, Pedro IV el Ceremonioso, Íñigo Arista..., culminando, en lugar preferente, con la propia Isabel II. Como lo es también el que el Estado encargue a diferentes pintores, hacia 1852, como una empresa nacional, una iconografía real en la que se presentaron la totalidad de los Reyes “españoles”³.

	Total	Adquiri- dos Estado	Premia- dos	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
Total siglo	21	21	22	15	17	19	20
1808-1833	29	23					
1834-1854	25	27					
1855-1867	24	25	26	21	16	19	26
1868-1874	29	24	20	0	0	100	15
1875-1895	18	17	19	14	20	17	19

Cuadro nº 1. Cuadros de Historia en que aparecen representados monarcas españoles. Las cifras se refieren a porcentajes (%) sobre el total de cuadros considerados en cada apartado.

Por lo que se refiere a la pintura de historia en sentido estricto, la presencia de los reyes es uno de los elementos iconográficos más repetidos, en torno al 21% sobre el total del *corpus* aquí analizado (Ver cuadro nº 1). La distribución temporal, aunque con ligeras variaciones, muestra una presencia significativa en todos los periodos: máxima en el primer tercio de siglo - continuación de las tendencias dieciochescas-, sigue siendo importante durante toda la época isabelina, volviendo a aumentar, extrañamente, en el sexenio revolucionario, en teoría menos proclive a esta identidad monárquica. Sólo la Restauración verá un ligero retroceso del protagonismo monárquico (Ver cuadro nº 1).

Esta presencia monárquica se va a polarizar en torno a unos pocos reyes, cuya especial relevancia les convertía en símbolos de la nación, bien por su importancia en el devenir de la misma, bien por sus virtudes personales. Son alegoría de las de la nación en su conjunto,

³ Ossorio y Bernart da, en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, abundantes referencias sobre los pintores que colaboraron en la empresa (OSSORIO Y BERNART, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84).

tendiendo en general a identificar a cada monarca con un estereotipo dado, algo así como los atributos del santoral cristiano

Los Reyes Católicos, a quienes la historiografía decimonónica atribuye un claro carácter fundacional como artífices de una supuesta unidad nacional e iniciadores de la proyección imperial de España, se convierten desde muy pronto en el mito nacional español por excelencia. Acorde con esto, la presencia de ambos monarcas en la pintura de historia es continua, ya juntos, ya separados.

La imagen más habitual, con todo, es la de ambos monarcas, una especie de plasmación iconográfica del *Tanto monta* heráldico, a la vez que un símbolo de la unidad peninsular, y que comienza a proliferar ya desde fechas muy tempranas, tanto en cuadros llevados a las exposiciones de la Academia⁴, como en otros adquiridos directamente por la Corona⁵. Pero será ya en la época de las Nacionales, lo mismo que ocurre con otros asuntos, cuando esta imagen de los dos monarcas comience a hacerse cotidiana en la pintura de historia, casi a cuadro por exposición: uno en la Nacional de 1858⁶; uno en la de 1860⁷; uno, éste una clara alusión al matrimonio de Isabel II con Francisco de Asís, en la de 1864⁸; uno en la de 1866⁹; uno en la de 1881¹⁰; tres en la de 1890¹¹; y dos más en la de 1892¹². A estos habría que añadir *La*

⁴ *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo* de Valentín Carderera, Exposición de la Academia de 1835, y *Rendición de Granada* de José Marcelo Contreras, Exposición de la Academia de 1848.

⁵ *La rendición de Granada a los Reyes Católicos* Francisco de Paula van Halen, comprado por Isabel II en 1850, y *Colón ante los Reyes Católicos* de Lino García, también adquirido por la Corona, en este caso en 1852.

⁶ *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona* de Francisco García Ibáñez, premiado con consideración de primera medalla (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y adquirido al año siguiente por el Estado (en 6.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859).

⁷ *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Víctor Manzano y Mejorada, premiado con medalla de segunda clase (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y comprado al año siguiente por Isabel II, en 50.000 reales.

⁸ *Primera entrevista de los príncipes doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón* de Díaz Carreño, premiado con medalla tercera clase (R.O. de 13 de enero de 1865) y adquirido por Isabel II en 15.000 reales.

⁹ *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Cano de la Peña, obtuvo consideración de primera medalla (R.O. de 15 de febrero de 1867).

¹⁰ *Reposición de Colón* de Jover Casanova, medalla de primera clase (R.O. de 14 de abril de 1881), compra por el Estado (en 8.000 pts., R.O. de 17 de diciembre de 1881) y reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 408-409).

¹¹ *La expulsión de los judíos de España (año de 1492)* de Sala Francés, *La rendición de Granada* de Caballero y Pérez y *Presentación de Colón a los Reyes de España* de Crespo y Villanueva (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890). El único que tuvo éxito de los tres fue el de Jover Casanova, pues, a pesar de no haber sido premiado -previamente había obtenido una segunda medalla en el el Certamen Universal de París de 1889 y, con posterioridad, medalla de oro en el de Berlín de 1891- fue adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno (en 30.000 pts., R.O. de 7 de diciembre de 1892) y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1890, p. 208), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1893, p. 573) y *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, VIII, 1890, p. 564).

rendición de Granada de Pradilla y Ortiz, encargo del Senado¹³, y que, aunque no llevado a ninguna Nacional, valió a su autor la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica y fue expuesto al público, con gran éxito, en el propio Palacio del Senado en 1883; éxito que se continúa con su envío a las exposiciones universales de Munich de 1883 y París de 1889, y la reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁴, *Blanco y Negro*¹⁵ y *Gran Vía*¹⁶.

De entre todos ellos destacar el de Jover Casanova y el de Sala Francés. El del primero, no sólo por su evidente éxito (véase nota 10), sino sobre todo por lo que tiene de intento explícito de exonerar a los monarcas, y en particular a la reina, de cualquier responsabilidad en el mal trato dado a Colón por la monarquía española (léase, en la interpretación decimonónica, por la nación española):

De la Historia de los Reyes Católicos, por W.H. Prescott, está tomado el asunto. Colón perseguido y calumniado por sus enemigos, llegó a Granada el 17 de agosto de 1500 (...) La reina no pudo reprimir sus lágrimas a la vista del hombre ilustre, y éste, a su vez, cayó bañado en llanto a los pies de al augusta y compasiva señora (...)

La composición está dividida en tres grandes grupos. En el centro figuran don Fernando, dona Isabel, Cristóbal Colón, un obispo, que es sin duda Talavera, y otro personaje, consejero tal vez de los reyes de Castilla. La reina se inclina hacia Colón, que asido de su mano, no sabe si levantarse o si permanecer de hinojos. Hay entre ambas figuras verdadera armonía, y claramente se descubre la unidad de emoción y de pensamiento; ella es la santa mujer que ocho años antes había empeñado sus joyas para costear la empresa del descubrimiento y redención de las Indias Occidentales; él, aunque envejecido y desdichado, es el piadoso almirante tenido por loco en Lisboa y en Salamanca por herético, pero en cuya frente sigue luciendo como entonces el sello con que Dios distingue a sus predestinados; sobre la cabeza de ella se adivina la corona de dos mundos; sobre la de él al aureola del genio, casi siempre hermana de la del martirio.

Don Fernando, el clásico don Fernando, de ropón purpúreo, con la mano siniestra apoyada en el sillón y la diestra en el pecho, contempla la escena y mira a Colón como protestando de no haber tomado parte en la serie de vejaciones, que a tal extremo le han traído. Algo más atrás observan y callan el obispo y el consejero.

A la izquierda (del espectador) agrúpanse en bien entendido conciliábulo cuatro hermosas damas (...); a la derecha véanse varios caballeros, de más o menos benévolo aspecto y dos o tres guardias, atentísimos unos, y otros perfectamente escalonados a lo largo del patio de la Alhambra que se abre al fondo en admirable perspectiva¹⁷.

¹² *¡Granada, Granada, por los reyes Don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera, un cuadro de trayectoria complicada, encargado por Isabel II en 1853, no se termina hasta 1892, en cuya Exposición Internacional fue expuesto sin demasiado éxito; y *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos* de Pedro Mendigacha (*Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892).

¹³ El precio final fue de 50.000 pts., después de que, en 1882, el propio Senado, movido por la calidad del cuadro, decidiese aumentar el precio originalmente fijado.

¹⁴ *La Ilustración Artística*, 1886, suplemento al nº 211.

¹⁵ *Blanco y Negro*, 1892, II, p. 1.

¹⁶ *Gran Vía*, 16 de octubre de 1895.

¹⁷ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 31 de mayo de 1881.

Lo que el crítico ve es una especie de exaltación de Colón y de la reina, exaltación que no parece dejar ninguna duda sobre la inocencia de esta última en el ominoso episodio de la prisión del Almirante. Es toda la nación española la que lava sus culpas a través de las lágrimas de su reina más simbólica.

El del segundo porque, en esta misma línea de exoneración de culpas a los monarcas y de exaltación de la reina Católica, y a pesar del carácter conflictivo que la expulsión de los judíos tenía para el imaginario español ya en estos últimos años del siglo XIX¹⁸, sigue plasmando, tal como vio la crítica, una imagen positiva de la reina:

Táchase por alguien de inexpresiva la faz de la Reina; el que conozca el carácter que la historia asigna a la católica Isabel, carácter en que se hallan a la misma altura el fervor religioso y la conciencia de los fueros que como reina le corresponden, comprenderá lo infundado de la afirmación que trató de rechazar, puestos en lucha, por el iracundo desplante y actitud airada del gran inquisidor los dos citados sentimientos, no cabe que en el rostro de la soberana se refleje movimiento alguno de aprobación o desaprobación¹⁹.

Es frecuente también que aparezcan separados, con especial relevancia en este caso de la reina, de cuya popularidad en el siglo XIX da idea su continua presencia en los más diferentes medios de comunicación: operas²⁰, novelas²¹, artículos de prensa²²... Una Isabel la Católica vista como modelo ideal de reinas, principal responsable, más que su marido, de la proyección española en América, y trasunto simbólico de Isabel II, con la que se establecen paralelismos no sólo en el nombre sino también en su trayectoria vital, dificultades de acceso al trono, problemas matrimoniales, etc.

Los cuadros sobre Isabel la Católica se suceden, popularizando una iconografía en la que caben hechos tan diversos como los problemas de su acceso al trono²³, espejo, como ya se ha

¹⁸ Véase más adelante lo escrito a propósito de este mismo cuadro en el capítulo sobre la unidad nacional.

¹⁹ G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 21 de mayo de 1890.

²⁰ *Isabel la Católica*, de Arrieta, estrenada en 1855.

²¹ ORELLANA, F.J., *Isabel primera. Novela histórica original*, Madrid, 1853.

²² "Isabel la Católica", *Semanario Pintoresco Español*, 119, 1838; OPISSO, A., "Colón e Isabel la Católica", *La Ilustración Ibérica*, 1889, p. 106; PÉREZ NIEVA, A., "Isabel la Católica", *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 539;...

²³ *Proclamación de Isabel la Católica en Segovia* de Francisco de Paula van Halen, comprado por Isabel II en 1843 en 6.000 reales (había sido tasado por Madrazo y Vicente López, pintores de cámara, en "tres o cuatro mil reales") -por si cabía alguna duda sobre el significado del cuadro, le fue enviado a la reina justo antes de su coronación-; *Doña Isabel la Católica en el Monasterio de Ávila rehusando la corona* de Pelegrín Clavé, Exposición de la Academia de 1845, fue llevado también a la Exposición Universal de París de 1855; *Doña Isabel la Católica humillando con su elocuencia a los que intentaban robarla en el palacio de Madrigal* de Lino García, expuesto en la Nacional de 1856 (*Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856); y *Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano* de Juan García Martínez, mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O.

visto, de la guerra civil en la que se ve envuelta la minoría de Isabel II; su participación en la gran empresa de unidad nacional de la Conquista de Granada²⁴; su decisiva intervención en la empresa colombina²⁵; su altura como estadista²⁶; o sus virtudes privadas: amor por el saber²⁷, madre preocupada por la educación de sus hijos²⁸, ejemplo de amor filial²⁹.

De este grupo sólo llamar la atención sobre el *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Eusebio Valldeperas y *La educación del príncipe don Juan* de Salvador Martínez Cubells ya que ambos muestran de forma muy clara algunos

-
- de 29 de noviembre de 1862) y compra para el Museo Nacional (en 15.000 reales, R.O. de 10 de junio de 1863).
- ²⁴ *Isabel la Católica dando libertad al hijo de Boabdil* de Francisco Cerdá, comprado por Isabel II en 1853 (el 24 de mayo de 1853 se pagaron a Cerdá 51.000 reales por el cuadro) y llevado posteriormente a la Exposición Universal de París de 1855; *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe* de Galofre, comprado por Isabel II en 1854 (en 12.000 reales, pagados el 21 de enero de 1854) y llevado también a la Exposición Universal de París de 1855; *La entrada de Isabel I en campo cristiano* de Francisco de Paula van Halen, comprado por Isabel II en 1855 (en 7.000 reales); y *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los heridos y enfermos* de Eusebio Valldeperas, expuesto en la Nacional de 1860 (*Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860), reproducido en grabado por *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, IV, 1860, p. 154) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1887, p. 93), y comprado por Isabel II en 30.000 reales.
- ²⁵ *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas* de Francisco de Mendoza, adquirido por Isabel II en 1853 (en 70.000 reales, R.O. de 15 de marzo de 1853), previamente había sido expuesto en la Exposición Universal de París de 1855; *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón* de Muñoz Degraín, que valió a su autor la Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878) y reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 189), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1892, p. 637) y *Blanco y Negro* (*Blanco y Negro*, II, 1892, p. 241); e *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón*, llevado por Muñoz Degraín a la Exposición Internacional de 1892 (*Catálogo... 1892*, Madrid, 1892).
- ²⁶ *Presentación de Cisneros a Isabel la Católica* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, medalla de tercera clase en la Nacional de 1871 (R.O. de 20 de noviembre de 1871), reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1872, p. 329) y envío a la Exposición de Viena de 1871; y *Presentación del cardenal Cisneros a Isabel la Católica* de José Blanco Corís, Nacional de 1881 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881).
- ²⁷ *La reina Isabel la Católica dando lección de latín con doña Isabel* [sic] *Galindo* de Luisa Rodríguez de Toro, mención en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856) y reproducción en grabado por *El Semanario Pintoresco* (*Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 149); y *Doña Isabel la Católica con doña Beatriz Galindo* de la condesa de Velarde, expuesto en la Nacional de 1884 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884).
- ²⁸ *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* de Isidoro Lozano, consideración de segunda medalla en la Nacional de 1864 (R.O. de 13 de enero de 1865) y compra por el Estado; y *La educación del príncipe don Juan* de Salvador Martínez Cubells, medalla de primera clase en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878), compra para el Museo Nacional (en 7.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878), envío a la Exposición Universal de París de 1878 y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 221), *La Academia* (*La Academia*, IV, 1878, p. 181), *La Ilustración Catalana* (*La Ilustración Catalana*, IV, 1883, p. 264) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 140).
- ²⁹ *Doña Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores* de Luis Álvarez Catalá consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867) y compra ese mismo año para el Museo Nacional (en 2.500 pts., R.O. de 3 de mayo de 1867).

de los mecanismo que mueven a la pintura de historia. El primero por al ser prácticamente plagiado dos años más tarde por José Roldán en su *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, las dos reinas se convierten en espejo la una de la otra, una prueba más del paralelismo que el siglo XIX establece entre ambas y que va a estar gravitando continuamente sobre la habitual presencia de la primera de estas soberanas en la iconografía decimonónica; el segundo, porque, a pesar de la obvia trivialidad del asunto, resumido así por la revista *La Academia*:

Habiendo llegado a entender la reina Doña Isabel que su hijo no pecaría de generoso, mandó hacer por duplicado un inventario de todas sus ropas y efectos, y el último día de junio, cumpleaños del príncipe, hizo que las repartiera generosamente entre sus servidores, tomando nota de ello el escribano Diego Cano; encargando a su hijo que todos los años repitiese la escena³⁰.

fue considerado unánimemente por la crítica como digno de figurar en un cuadro de historia:

Aunque el hecho parece un pequeño acto de la vida, tiene gran importancia histórica y mucha significación, porque demuestra el cariño y solicitud con que Doña Isabel atendía a la educación de su hijo, esperanza frustrada de la monarquía española³¹;

aunque episodio anecdótico, adquiere la importancia de un hecho histórico por los personajes a que se refiere³²...

A los anteriores habría que añadir el *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* de Rosales ya que, a pesar de que figuran ambos monarcas, la protagonista indudable es la reina:

Junto al lecho en el que expira la reina más grande de su siglo (...), se encuentra sentado el rey Fernando, y en frente de él, el escribano extiende el testamento, con ese dolor intenso que conmovía a todos los súbditos fieles al ver apagarse la adorada existencia de Isabel I. Detrás de él, y contemplando con respetuosa tristeza el lecho de la moribunda, se halla un bellissimo grupo de vasallos; al lado del rey Fernando, la dama favorita de la Reina asiste acongojada a la dulce agonía de su señora; en el fondo se perciben algunas cabezas, que se alargan con curiosidad, y por fin, envuelta en blancas sábanas, acostada con el abandono de un alma, que ya no puede con el peso de la materia, y vivísimamente bañada en luz, como si la alumbrara ya un destello de la bienaventuranza, la santa Reina dicta su postres voluntad³³.

Cuadro hagiográfico, de exaltación de “la reina más grande de su siglo”, en el que la la reina católica es presentada como modelo de reinas, capaz de dedicar a la grandeza de la nación -su célebre testamento es uno de los mitos historiográficos del nacionalismo español- hasta el último de sus suspiros.

³⁰ “La educación del príncipe don Juan”, *La Academia*, IV, 1878, p. 187.

³¹ *Ibidem*.

³² TUBINO, F.M., “Exposición general de Bellas Artes”, *La Academia*, III, 1878, p. 147.

³³ E.N., “Exposición de Bellas Artes”, *La Patria*, 18 de enero de 1865.

Rosales obtuvo con este lienzo uno de los mayores éxitos de toda la pintura de historia española: medalla de primera clase en la Nacional de 1864³⁴, compra para el Museo de Arte Moderno³⁵, reproducción en grabado por *La Ilustración de España*³⁶, *La Ilustració Catalana*³⁷ y *La Ilustración Católica*³⁸, envió a la exposición de Dublín de 1866 y primera medalla en la Exposición Universal de París del año 1867, donde quedó empatado con el italiano Ussi para la medalla de honor, que, finalmente, se concedió a éste último.

Fernando el Católico, a pesar de su indudable importancia política y su papel en la construcción estatal española, tiene un lugar mucho más secundario; sólo en dos ocasiones llega a figurar en la pintura de historia sin la compañía de la reina³⁹.

Carlos V es, después de los Reyes Católicos, y el primero si se le considera de forma individual, el monarca “español” mas representado, lo que se corresponde con su peso en la historiografía⁴⁰, la literatura⁴¹ y la prensa de la época⁴². Tres son los rasgos distintivos con los que aparece identificado este monarca en el imaginario de la pintura de historia: el de forjador de un imperio, la cima de la hegemonía española en el mundo; su carácter español, al margen de su origen extranjero, que culminaría con su retiro y muerte en un rincón perdido de la España profunda, español por elección ya que no por nacimiento; y su cristianismo.

La hegemonía imperial, la imagen de un Carlos V que habría llevado la nación española a su momento de máximo esplendor, se articula básicamente en torno a dos hechos: las victorias sobre Francisco I, con el corolario de su prisión en Madrid, y la expansión americana. El primero presente con cinco cuadros, todos ya de la época de las nacionales: uno en la de

³⁴ R.O. de 13 de enero de 1865.

³⁵ En la importante cifra de en 50.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865.

³⁶ *La Ilustración de España*, 1886, p. 36.

³⁷ *La Ilustració Catalana*, VIII, 1887, p. 248-249.

³⁸ Ésta en dos ocasiones, una en 1888 (*La Ilustración Católica*, 1888, pp. 306-307) y otra en 1892 (*La Ilustración Católica*, 1892, p. 341).

³⁹ *Toma de Loja por don Fernando el Católico* de Eusebio Valldeperas, mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862), compra por Isabel II (en 20.000 reales), y reproducción en grabado por *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VII, 1863, p. 196) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1887, p. 45); y *La muerte del Católico* de López Requeni, Nacional de 1864 (*Catálogo... 1864*, Madrid, 1864).

⁴⁰ VEIÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania*, Madrid, 1854; NEBOT DE PADILLA, L., *Carlos I de España*, Madrid, 1855; MUÑOZ MALDONADO, J., *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, 1862; ROBERTSON, *Historia del reinado del emperador Carlos V*, traducido en 1821...

⁴¹ *La victoria de Pavía*, título de uno de los Romances históricos del duque de Rivas; *Solaces de un prisionero o Tres noches en Madrid* (sobre Francisco I), también del duque de Rivas; *Carlos I de España y los siete embajadores*, novela histórica de Sánchez de Fuentes, publicada en 1851...

⁴² “Carlos V”, *Semanario Pintoresco Español*, 89, 1837; CASTELAR, E., “Una colosal herencia”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1863, pp. 331-334; “Cuestión histórica sobre quién fue la madre de D. Juan de Austria”, *La Ilustración*, 1852, p. 383...

1858⁴³, dos en la de 1866⁴⁴, uno en la de 1881⁴⁵ y otro más en la de 1892, éste sobre la victoria propiamente dicha⁴⁶. La participación del emperador en la expansión americana tendrá una presencia relativamente menor, aunque importante, y más tardía: un cuadro en la Nacional de 1881⁴⁷ y dos en la de 1890⁴⁸, aunque a estas alturas de la última década del siglo algunos críticos muestran un manifiesto hartazgo de esta proliferación en la pintura de historia del primero de los Austrias españoles, por lo que a propósito del cuadro de Uría presente en esta última exposición pudo leerse en *La Iberia*:

Otra vez el nieto de los Reyes Católicos en escena.

Se abusa de esta personalidad como si en las páginas de nuestra historia no existieran otros hechos importantes que aquéllos en que tuvo intervención directa el hijo de la reina loca⁴⁹.

El retiro y muerte de Carlos V en Yuste nacionalizaba al emperador flamenco por partida doble: una por lo que la elección del monarca, que entre sus vastos territorios elige España para vivir sus últimos días, tenía de nacionalidad electiva, de expresión de un sentimiento de españolidad por parte del emperador; otra, por el ambiente mortuario, casi macabro, de muerte en vida, que rodeaba esta última época del emperador, con su obsesión por la muerte, los funerales en vida, los relojes..., obsesión que el siglo XIX considera como un rasgo distintivo de lo español. De la importancia de este proceso de nacionalización da idea el hecho de que los cuadros sobre la presencia del emperador en Yuste sean, con diferencia, los más numerosos de entre los que figura Carlos V, y ya antes de la creación de las Exposiciones Nacionales de

⁴³ *La visita del emperador Carlos V a Francisco I en su prisión* de Eduardo La Rochette, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858);

⁴⁴ *Carlos V y la duquesa de Alençon visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid* de Justo García Vilamala y *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria* de Gisbert (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867). El de éste último, en el que la figura del emperador ocupa un lugar preponderante, valió a su autor la Encomienda Orden de Carlos III (R.O. de 15 de febrero de 1867).

⁴⁵ *La duquesa de Alençon presentada a su hermano Francisco I de Francia por el emperador Carlos V* de Manuel Arroyo y Lorenzo, premiado con medalla de tercera clase (R.O. de 22 de junio de 1887), adquirido por el Estado (en 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 684) y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504).

⁴⁶ *Jornada de Pavía* de Parladé y de Heredia, premiado con medalla de tercera clase (R.O. de 2 de diciembre de 1892).

⁴⁷ *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro* de Ángel Lizcano (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881), que, a pesar de no recibir ningún premio ni ser adquirido por el Estado, se convertirá en uno de los cuadros de historia más reproducidos en grabado: *La Ilustración Española y Americana*, en dos ocasiones, una en 1887 (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 40) y otra en 1881 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 105), *La Ilustración Artística* (*Ilustración Artística*, 1885, p. 353) y *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 52).

⁴⁸ *Carlos V dando el título de gobernador de Perú a Francisco Pizarro* de Vicente Campesino Mingo y *Hernán Cortés ante Carlos V* de José Uría y Uría (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890).

⁴⁹ ROBERTO, "Bellas Artes. Cartas a un amigo", *La Iberia*, 13 de mayo de 1890.

Pintura⁵⁰. Aunque serán éstas últimas las que van a fijar de forma nítida la asociación Carlos V/Yuste: tres cuadros en la Nacional de 1862⁵¹, uno en la de 1864⁵², uno en la de 1866⁵³, dos en la de 1871⁵⁴, uno en la de 1878⁵⁵, uno en la de 1881⁵⁶, dos en la de 1887⁵⁷ y uno en la de 1890⁵⁸.

Con esta política de “nacionalización” del monarca, de la que la proliferación de cuadros sobre su estancia en Yuste es el mejor ejemplo, habría que relacionar también la ausencia, absoluta, en la pintura de historia española de cualquier referencia a Carlos I como emperador de Alemania. Iconográficamente para el siglo XIX español el emperador Carlos es sólo el rey Carlos, un rey español con carácter exclusivo. Cosa que no ocurre, obviamente, en el resto de la pintura de historia europea, tanto belga como alemana, en que la presencia del primero de los Austrias españoles es relativamente habitual, aunque no, por supuesto, como rey de España.

⁵⁰ Domingo Gallego llevó a la Exposición de la Academia de 1840 un cuadro titulado *La muerte del emperador Carlos V en Yuste*.

⁵¹ *Últimos momentos del emperador Carlos V* de Joaquín Medina López de Haro, *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V* de Mercadé y Fábregas y *Últimos momentos de Carlos V en Yuste* de Pérez Rubio (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, Madrid, 1862). El de Mercadé y Fábregas fue adquirido por Isabel II el 19 de enero de 1863 (en 20.000 reales).

⁵² *Últimos días de Carlos V* de Joaquín María Herrero (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864), comprado por Isabel II (en 15.000 reales).

⁵³ *Carlos V en Yuste* de Marcelino de Unceta y López, (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867).

⁵⁴ *Presentación de don Juan de Austria a Carlos V en Yuste* de Eduardo Rosales Gallina y *Carlos V en Yuste* de Manuel Garay Arévalo, Nacional de 1871 (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871). El de Rosales reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1872, pp. 88-89).

⁵⁵ *Carlos V en Yuste* de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña, premiado con medalla de segunda clase (R.O. de 14 de febrero de 1878), envió a la Exposición Universal de París de 1878, compra por el Estado (en 2.500 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, I, 1879, p. 49) y *La Ilustración Católica*, ésta en dos ocasiones (*La Ilustración Católica*, V, 1881-1883, p. 223; y *La Ilustración Católica*, 1890, p. 30).

⁵⁶ *Carlos V recibiendo el viático en el monasterio de Yuste* de Joaquín María Herrero, premiado con medalla de tercera clase (R.O. de 14 de abril de 1881) y adquirido por el Estado (en 5.000 pts., R.O. de 30 de enero de 1882).

⁵⁷ *Entrada de Carlos V en el Monasterio de Yuste* de Joaquín Agrasot y *Llegada de Carlos V al monasterio de Yuste* de José Alarcón y Córcoles (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887). El primero, premiado con medalla de segunda clase (R.O. de 22 de junio de 1887) y adquirido por el Estado (en 4.000 pts., R.O. de 18 de noviembre de 1887), fue reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, V, 1887, pp. 440-441), *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 231), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 440) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1888, p. 414); el segundo, premiado con mención honorífica (R.O. de 22 de junio de 1887), fue reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600) y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453).

⁵⁸ *La entrada de Carlos V en Yuste* de Casanova y Estorach (*Catálogo...1890*, Madrid, 1890), que previamente había sido expuesto en la Universal de París de 1889.

El carácter cristiano se ejemplifica, aparte de por el propio retiro en Yuste para prepararse a bien morir, en las relaciones, episódicas, del monarca con San Francisco de Borja, presente en dos cuadros de historia, expuestos ambos en la Nacional de 1862⁵⁹.

Como a la mayoría de los monarcas, también se representa a Carlos V en escenas de tipo familiar, es el caso de *El Emperador Carlos V y Felipe II recibiendo a Don Juan de Austria* de Adophe Aze, comprado por la Corona en 1863⁶⁰.

Otras veces es la propia historia del arte la que parece determinar la elección de temas sobre la vida del emperador, como es el caso de *Tiziano retratando al emperador Carlos V* de Eusebio Valldeperas, Nacional de 1871⁶¹.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
Reyes Católicos	26	34	32	33	25	23	33
* Isabel la Católica	18	26	17	33	8	15	23
Carlos V	15	14	15	0	17	23	20
* Fernando el Católico	8	10	12	0	8	8	10
Felipe II	8	9	12	33	8	15	10
Fernando III	5	7	8	0	16	8	7

Cuadro nº 2. Presencia de los diferentes monarcas en la pintura de historia. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia en cada apartado. Se consideran únicamente aquellos que suponen más del 5% del total.

*Los cuadros de este apartado están también incluidos en el de Reyes Católicos.

La imagen de Felipe II resulta mucho más compleja que la de Carlos V, con mayores claro-oscuros. Falta la necesidad de nacionalización -no existe en la iconografía filipina nada equivalente a Yuste, aunque en algunos aspectos el Escorial pueda tener una función parecida- y los elementos positivos se alternan con los negativos. Sin embargo esto no será óbice para

⁵⁹ *Visita de San Francisco de Borja al emperador Carlos V* de Carlos María Esquivel, premiado con mención especial (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y *Entrevista de Carlos V y san Francisco de Borja en el castillo de Jarandilla* de Joaquín María Herrero, mismo premio que el anterior (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y además adquirido por el Estado (en 5.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863).

⁶⁰ Figura en el *Inventario de las pinturas del Palacio Real* de 1870.

⁶¹ *Catálogo...*1871, Madrid, 1871.

que su presencia en la pintura de historia, lo mismo que en la prensa⁶², literatura⁶³ e historiografía⁶⁴ de la época, sea casi habitual. Los rasgos a los que aparece asociada la imagen de Felipe II en la pintura de historia son de una gran variedad.

Felipe II es por un lado, y muy por encima de cualquier otra consideración, el rey del Escorial, su constructor, y el lugar en que vive y muere, hasta un total de seis cuadros remiten expresamente a esta asociación Felipe II/Escorial. Entre ellos⁶⁵, *Últimos momentos de Felipe II* de Casanova y Estorach, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884⁶⁶ y propuesta de adquisición, aunque finalmente el autor no aceptó las 3.000 pts. en que fue tasado⁶⁷, cuadro un tanto extraño en el que se opta por una imagen familiar y doméstica, de padre de familia, algo no muy habitual en un rey perseguido por el fantasma de las dramáticas relaciones con su hijo primogénito, el príncipe Carlos,:

Postrado en el lecho (...), sostenido el brazo derecho por un prelado, al alargar la mano al príncipe don Felipe que, hincada en tierra una rodilla, la besa en postrera despedida. Más abajo, casi al pie del lecho, la infanta Doña Isabel Clara Eugenia, la hija querida del rey, lleva el pañuelo a los ojos para enjugar el llanto⁶⁸.

eso sí, con El Escorial presente:

En el fondo una ventana a través de la cual Felipe II contempla desde su lecho la iglesia del Escorial⁶⁹.

⁶² "Felipe II en Sevilla", *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 180; BORREGO, A., "Estudio sobre el reinado de Felipe II y la decadencia del poderío español", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 9, 1861, p. 3; PÉREZ DE GUZMÁN, J., "Un monarca ideal. Felipe II", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1884, pp. 102-106; LLANOS, A., "Cosas de Felipe II", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1885, pp. 367 y 386....

⁶³ ESCOSURA, P. de la, *Ni rey ni roque*, Madrid, 1835; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Martín Gil (Memorias de tiempo de Felipe II)*, Madrid, 1854....

⁶⁴ SAN MIGUEL, E., *Historia de Felipe II, Rey de España*, Madrid, 1844-1847; PRESCOTT, W.H., *Historia del reinado de Felipe II*, Madrid, 1856....

⁶⁵ Los demás fueron *Últimos momentos de Felipe II en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial* de Carlos María Esquivel, medalla de tercera clase en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de septiembre de 1858) y compra al año siguiente por el Estado (en 12.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1959, en 12.000 reales); *Felipe II en sus últimos días* de Manzano y Mejorada, expuesto en la Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *Últimos momentos de Felipe II* de Jover Casanova, medalla de tercera clase en la Nacional de 1864 (R.O. de 13 de enero de 1865), compra al año siguiente por el Estado (en 8.000 reales, R.O. de 20 de marzo de 1865) y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística (La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 21); y *La silla de Felipe II en el Escorial* de Pérez Rubio, expuesto en la Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

⁶⁶ Por unanimidad.

⁶⁷ Actualmente se encuentra en el Museo de Tortosa.

⁶⁸ "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 24 de mayo de 1884.

⁶⁹ *Ibidem*.

y *La silla de Felipe II en el Escorial* de Álvarez Catalá, medalla de primera clase en la Nacional de 1890⁷⁰ -previamente había obtenido una primera medalla en la Universal de París de 1889-, reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*⁷¹ y *Pluma y Lápiz*⁷² y compra por el emperador de Alemania⁷³. Éxito que no fue óbice para que fuera acusado por algunos críticos de ser un mero cuadro de género:

tiene todas las condiciones de la pintura de género⁷⁴.

El cuadro de Álvarez Catalá, quizás uno de los que más ha contribuido a fijar una iconografía filipina, representa al rey, completamente vestido de negro, en medio de la desolada desnudez de la sierra madrileña, un rey triste y tenebroso, con el fondo de su gran obra de El Escorial:

La parte inferior está formada por enormes peñascos, en que, para comodidad del rey, se ha labrado una escalera, al pie de la cual descansa echado un enorme perro (...). A la derecha hay un grupo de soldados vestidos de rojo.

En la parte superior y término alto está el rey sentado en su rústica silla, cubierta la cabeza con el típico sombrero que usaba, y ante él, en actitud respetuosa, un secretario que acaso sea el célebre y no muy blando de corazón Mateo Vázquez, célebre por el encano con que persiguió a la mujer e hijos de su antecesor. Más hacia la derecha se ve otro servidor del rey, hombre ya viejo con tipo de soldado veterano de aquellos que corrieron medio mundo manchando con su sangre, ya las verdes llanuras de Flandes, ya las fértiles campiñas del Nuevo Mundo. Las figuras de Felipe II y las de sus dos acompañantes destacan por oscuro sobre el fondo del cielo triste y nuboso, un verdadero cielo de Guadarrama, (...) mientras a la parte derecha se dilata el horizonte hasta dejar visible a lo lejos, como perdida en la distancia, la tremenda mole del convento plateado por Juan de Herrera⁷⁵.

Es también el rey intolerante de los autos de fe⁷⁶ y de la despiadada persecución de su hijo. Aunque por lo que respecta a esto último, como en otros muchos aspectos referidos a este rey, la imagen del monarca se mueve dentro de una gran ambigüedad, y así no deja de ser llamativo que el cuadro que tuvo un mayor éxito de los que plasmaron las conflictivas relaciones entre Felipe II y el príncipe don Carlos fuese *Últimos momentos del Príncipe don Carlos* de Gisbert⁷⁷ -medalla de primera clase en la Nacional de 1858⁷⁸, compra por la Corona⁷⁹ y reproducción en grabado por *El Museo Píntoresco*⁸⁰ y *La Ilustración de España*⁸¹-,

⁷⁰ Por unanimidad, R.O. de 31 de mayo de 1890.

⁷¹ *La Ilustración Artística*, 1893, p. 96.

⁷² *Pluma y Lápiz*, 1893, pp. 203-204.

⁷³ Estuvo primero en el Museo de Munich, pasando posteriormente al de Berlín.

⁷⁴ CALVO, L. "La Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 13 de junio de 1890.

⁷⁵ PICON, J.O., "Exposición nacional de Bellas Artes" *El Imparcial* 9 Mayo de 1890.

⁷⁶ *Primer auto de fe del reinado de Felipe II en Valladolid* de Rogelio Egusquiza, expuesto en la Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); y *Felipe II presenciando un Auto de Fe* de Valdivieso y Henarejos, que valió a su autor una condecoración en esta misma Nacional de 1871 (R.O. de 28 de noviembre de 1871). Éste último fue además adquirido por el Estado en 1873 (en 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873).

⁷⁷ A éste hay que añadir el *Felipe II y los monjes de san Diego de Alcalá en la enfermedad del príncipe don Carlos* de Pérez Rubio, expuesto en la Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871).

⁷⁸ R. O. 18 de septiembre de 1858.

⁷⁹ Isabel II.

que se decanta claramente por la imagen más humana del monarca, la del padre que, a pesar de los conflictos y rencores, se acerca al lecho de su hijo para darle su última bendición. Un episodio que había sido ya narrado por Lafuente en su *Historia general de España* desde una perspectiva bastante favorable al rey:

Consultados por Felipe II algunos de sus consejeros sobre si debería bendecirle -al príncipe don Carlos-, antes de morir, y como estos le respondiesen que su presencia en aquellos momentos podría alterar la príncipe y afectar a los dos sin aprovechar a ninguno, determinó, estando aquel ya moribundo (la noche del 23 al 24 de julio) darle su bendición paternal sin ser visto de él, lo cual hizo extendiendo el brazo por entre los hombros del príncipe de Éboli y del prior de San Juan, retirándose luego lloroso⁸².

y que Gisbert plasmará en el lienzo con una fidelidad absoluta al texto del historiador oficial del liberalismo:

representa la muerte el príncipe don Carlos. El médico algo retirado de la cama está a la derecha del moribundo; a la izquierda se halla el fraile que le ayuda a morir; a los pies del lecho se encuentra el príncipe de Éboli (sic) y otro personaje que no se quien es, y a la espalda de estos y oculto por ellos Felipe II tiende el brazo entre ambos y bendice a su hijo próximo a espirar⁸³.

Y, por último, es también el rey que prosigue, con menor éxito que aquél, la política imperial de su padre, aspecto éste plasmado, entre otros⁸⁴, por Perca y Rojas en su *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad*, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1860⁸⁵ y reproducción en grabado por *El Museo Universal*⁸⁶, cuadro complejo en el que a las referencias a una tradición imperial -el episodio representado tiene que ver con una consulta de Felipe II a la junta de teólogos sobre la política a seguir en los Países Bajos- se unen otras más precisas sobre el fanatismo real, al menos así lo vio la crítica contemporánea:

El grito de abolición del Santo Oficio y de libertad de conciencia resuena por todas partes, y los Estados de Flandes se manifiestan en completa rebelión; el prudente Felipe consulta los teólogos sobre las pretensiones de aquellas agitadas provincias, y prosternándose a los pies de un crucifijo, exclama: "No sufras, Dios mío, que yo consienta ser llamado rey por los que rehúsan conocerlos por Señor". Su fanatismo está revelado, Pío V le declara su vicario, y las doctrinas de Lutero son ahogadas por torrentes de sangre y por el humo de las hogueras. El rey aparece arrodillado, y elevada la vista al cielo, indica acaba de pronunciar las anteriores palabras: varios teólogos y

⁸⁰ *El Museo Pintoresco*, 1859, p. 21.

⁸¹ *La Ilustración de España*, 1887, p. 61.

⁸² LAFUENTE, M., *Historia general de España*, tomo 13, p. 332, Madrid, 1850-1867.

⁸³ J.S., "Revista de Madrid. La Exposición de Bellas Artes", *Diario de Barcelona*, 18 de noviembre de 1858.

⁸⁴ Al aquí reseñado hay que añadir *Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en el monasterio del Escorial* de Santiago Arcos, medalla de tercera clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881) y adquirido por la Corona; y *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible* de Elena Brockmann, expuesto en la Nacional de 1895 (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895).

⁸⁵ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

⁸⁶ *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 392.

cortesanos le rodean, y en el personaje que está a su derecha, puede reconocerse a su secretario Antonio Pérez⁸⁷.

Y, a la vez, un monarca representado en escenas de la vida cotidiana y familiar⁸⁸. Destacar entre los cuadros de éste último grupo el de León y Escosura, *Felipe II y María Tudor en el palacio de Hampton Court*, ya que es una de las raras excepciones a esa especie de pacto de silencio que, por motivos obvios desde una perspectiva nacionalista⁸⁹, tanto la historiografía inglesa como la española han mantenido con respecto al corto reinado y aun más corta presencia del monarca español en Inglaterra.

Fernando III había sido ya uno de los reyes medievales de aparición más frecuente en los concursos de la Academia durante el siglo XVIII, visto fundamentalmente bajo su aspecto de rey santo. Era su propia santidad la que afirmaba el cristianismo de la nación española. En el XIX esta preeminencia se mantiene, pero ahora en una doble vertiente: se mantiene la de rey santo anterior y se añade la de rey conquistador, uno de los forjadores de la unidad nacional. Su figura ocupa un lugar estelar en la historiografía decimonónica, tanto en las historias generales, que dedican amplios capítulos a glosar su reinado, como con la aparición de monografías específicas⁹⁰; en la prensa de la época su presencia es casi habitual⁹¹, mientras que la literatura también se ocupó de él⁹².

En pintura su aparición, siguiendo las pautas dieciochescas, es también muy temprana. José Gutiérrez de la Vega lleva a la Exposición de la Academia de 1832 una *Coronación de San Fernando*, tema un tanto novedoso en la medida en que se salía de la habitual imagen de rey santo o conquistador.

⁸⁷ "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860.

⁸⁸ *El Emperador Carlos V y Felipe II recibiendo a Don Juan de Austria* de Adophe Aze, comprado por la Corona en 1863; y *Felipe II y María Tudor en el palacio de Hampton Court* de León y Escosura, expuesto en la Nacional de 1878 (*Catálogo...1878*, Madrid, 1878) y enviado a la Exposición Universal de París de este mismo año.

⁸⁹ La idea de un Felipe II rey de Inglaterra resulta de difícil de encaje tanto para la mitología nacional española como para la inglesa, construidas ambas, en gran parte, sobre una identidad religiosa en que el enfrentamiento entre católicos y protestantes ocupa lugar principal, enfrentamiento en el que el rey de El Escorial tiene un papel no precisamente menor.

⁹⁰ VILLO RUIZ, J., *Juicio crítico sobre el reinado de San Fernando*, Madrid, 1867.

⁹¹ "Fernando III, el Santo", *El Panorama*, I, 1839, pp. 349-351; FERNÁNDEZ VILLABRILLE, F., "La espada de San Fernando", *El Museo de las Familias*, V, 1847, p. 243; GÓMEZ DE ARTECHE, J., "San Fernando", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 354;...

⁹² *Fernando III de Castilla o Los días de un malvado* de Domínguez, novela histórica publicada en Madrid en 1854; *La espada de San Fernando, novela histórica caballeresca* de Eguilaz, publicada en Madrid en 1852.

Ya con las Exposiciones Nacionales, la figura del monarca se hace cada vez más frecuente en la pintura de historia, bien en su vertiente de rey conquistador⁹³, bien en la de rey santo. Este último aspecto presente en dos cuadros de gran éxito, uno de ellos⁹⁴ *Las postrimerías de Fernando III el Santo* de Virgilio Mattoni de la Fuente -medalla de segunda clase en la Nacional de 1887⁹⁵, compra para el Museo Nacional⁹⁶ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*⁹⁷, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁹⁸, *La Ilustración Artística*⁹⁹, *La Ilustració Catalana*¹⁰⁰ y *La Hormiga de Oro*¹⁰¹-, cuadro tremebundo en el que la religiosidad casi fanática del monarca se impone a cualquier otra consideración:

La figura del protagonista, que despojada de toda pompa regia y casi exánime se arrodilla ante la Alteza Divina, se destaca entre dos frailes que la sostienen junto a un reclinatorio colocado a la entrada de la capilla, donde el deslumbrante resplandor de las lámparas confunde los detalles, produciendo un efecto mágico y sublime al vislumbrarse entre aquella luz difusa a la Virgen de las Batallas, compañera inseparable del santo conquistador¹⁰².

A estos dos habría que añadir otro que, por encargo del infante Sebastián de Borbón, comenzó a pintar Alejandro Ferrant y Fischermans hacia 1866, *Última comunión de San Fernando* -representa al monarca, de rodillas y con un dogal al cuello, en el momento de recibir la última comunión-, que no sería terminado hasta 1914¹⁰³. O bien uniendo ambos rasgos, la protección divina y la actividad reconquistadora¹⁰⁴. Incluso otros hechos más anecdóticos de la vida de

⁹³ *El Rey moro de Sevilla entregando a San Fernando las llaves de la ciudad* de José Rodríguez Losada, mención honorífica en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858); *Toma de la ciudad de Córdoba por San Fernando*, expuesto por Francisco García Ibáñez en la Nacional de 1862 (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862); y *Alhambra, rey de Granada, rindiendo vasallaje a Fernando III el Santo* de Pedro González Bolívar, premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884) y adquirido ese mismo año por el Estado (R.O. de 24 de octubre de 1884).

⁹⁴ El otro fue *El santo rey Fernando III reparte viandas entre los doce pobres* de Antonio Casanova y Esterach, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1887 (R.O. de 22 de junio de 1887), adquirido ese mismo año por el Estado (en 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887) y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística* (*La Ilustración Artística*, 1887, p. 461), *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1887, p. 600), *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 584) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1889, p. 169).

⁹⁵ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

⁹⁶ En 4.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

⁹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1888, pp. 24 y 25.

⁹⁸ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 696.

⁹⁹ *La Ilustración Artística*, 1887, p. 407.

¹⁰⁰ *La Ilustració Catalana*, X, 1889, p. 216-217.

¹⁰¹ *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 220-221.

¹⁰² GARNELO, J.R., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887", *Revista de España*, 116, 1887, p. 440.

¹⁰³ Adquirido por el Senado en 1916, en 40.000 pts. Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

¹⁰⁴ *Aparición de la virgen al rey San Fernando en la conquista de Córdoba* de Diego Monroy y Aguilera, expuesto en la Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856).

este monarca, como es el caso de su coronación¹⁰⁵ o de las relaciones con su hijo, Alfonso X el Sabio¹⁰⁶, tendrán también su lugar en la pintura de historia.

De los Austrias menores es Felipe IV el monarca de más frecuente aparición¹⁰⁷, casi siempre bajo la imagen de un monarca protector de las artes, "el rey amigo de los poetas y de los artistas"¹⁰⁸, pero sin mayor transcendencia política. Son sus relaciones con Velázquez las que monopolizan los temas de los cuadros de historia sobre su figura¹⁰⁹. Cuando hacen su aparición otros asuntos es para referirse a aspectos anecdóticos de su reinado, sucesos menores y sin mayores implicaciones ideológicas¹¹⁰, quizás con la excepción del *Isabel de Borbón reprochando a Felipe IV el favor inmerecido que concede al conde duque de Olivares*, expuesto por José Bru en la Nacional de 1881¹¹¹, en el que la imagen de un rey débil y pusilánime en manos de su valido puede tener un cierto calado político.

Pedro I de Castilla, uno de los monarcas medievales de aparición más frecuente en la historiografía¹¹², la literatura¹¹³ y la prensa¹¹⁴ del XIX, tiene en pintura una presencia

¹⁰⁵ *Doña Berenguela coronando a su hijo don Fernando* de Mariano de la Roca y Delgado, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867) y adquirido por el Estado (en 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867).

¹⁰⁶ *San Fernando y su esposa admirándose del talento de su hijo don Alfonso*, expuesto por Carlos Gironi en la Nacional de 1862 (*Catálogo...1862*, Madrid, 1862).

¹⁰⁷ El reinado de este monarca fue también tema habitual en otros medios de expresión: novelas históricas - FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El Conde-Duque de Olivares. Memorias del tiempo de Felipe IV*, Madrid, 1863; FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *El Marqués de Siete Iglesias o Don Rodrigo Calderón. Memorias de Felipe III y de Felipe IV*, Madrid, 1865; ORTEGA Y FRÍAS, R., *El peluquero del Rey. Memorias del tiempo de Felipe IV. Novela histórica*, Madrid, 1860;..., artículos de prensa - CANOVAS DEL CASTILLO, A., "Felipe IV y los regicidas ingleses", *La América. Crónica Hispano-americana*, 4, 1871, p. 7; BRUSOLA, R., "En la corte de Felipe IV", *La Ilustración Española y Americana*, II, 1879, pp. 270 y 294; MONREAL, L., "Cuando Felipe IV", *La Ilustración Artística*, 1888, pp. 98, 114 y 122; SEPULVEDA, R., "Las monjas de San Plácido y el rey Felipe IV", *La Ilustración Ibérica*, IX, 1891;..., etc.

¹⁰⁸ "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860, comentando el cuadro de Mercadé *Velázquez premiado por Felipe IV*.

¹⁰⁹ *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez* de Eusebio Valldeperas, Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856); *Velázquez premiado por Felipe IV* de Mercadé y Fábregas, Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860); *Presentación de Rubens, como embajador, hecha por Velázquez a Felipe IV* de Pérez Rubio, Nacional de 1876 (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876), en el que se unen el mecenazgo a Velázquez con el de Rubens; y *Honra al arte. (Felipe IV hace merced a Velázquez del hábito de Santiago)* del mismo Pérez Rubio, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

¹¹⁰ Es el caso de *El príncipe de Gales festejado por Felipe IV en la corte del Buen Retiro* de Pérez Rubio, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871); y *El rey don Felipe IV en Navacarnero*, también de Pérez Rubio, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884). Este último cuadro tuvo un cierto éxito: propuesto por el jurado para condecoración, aunque no la obtuvo, fue adquirido ese mismo año por el Estado, bien es cierto que en un precio muy bajo, 759 pts. (R.O. de 19 de junio de 1884) - el autor había pedido 5.000-.

¹¹¹ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹¹² AMADO DE SALAZAR, J.M., *Historia crítica del reinado de don Pedro de Castilla y su completa vindicación*, Madrid, 1852; FERRER DEL RÍO, A., *Examen histórico del reinado de don Pedro de Castilla*, Madrid, 1851; FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Discurso del reinado de Pedro I*, Madrid, 1868...

comparativamente menor, centrada, fundamentalmente, en la crueldad del monarca y su muerte en los campos de Montiel a manos de su hermano. El primer aspecto, inspirará cuatro cuadros¹¹⁵; el segundo sólo dos¹¹⁶. Lo mismo que ocurre con la mayoría de los demás monarcas, otros episodios completamente anecdóticos de su vida serán también llevados al lienzo por la pintura de historia. Es el caso de *Don Pedro I de Castilla consulta su horóscopo a un moro sabio de Granada*, llamada *Ben-Agatín* de Federico González, mención especial en la Nacional de 1864¹¹⁷ y adquirido para el Museo Nacional¹¹⁸.

Jaime I el Conquistador, al que la historiografía decimonónica equiparará con Fernando III y a cuya popularidad contribuirán de forma decisiva los dramas de Zorrilla, *El excomulgado*, y Escosura, *Don Jaime el Conquistador*, será el más representado de los reyes aragoneses. La imagen es la de un rey cristiano y reconquistador, el monarca que había reintegrado en la nación española el reino de Valencia. Se representan: la intervención divina en su ayuda¹¹⁹, sus éxitos militares en la Reconquista¹²⁰, su muerte¹²¹ y el traslado de su cadáver al monasterio de Poblet¹²².

¹¹³ *Blanca de Borbón* de Espronceda, publicado en 1870; *El Zapatero y el Rey* de Zorrilla, estrenado en 1840; *Blanca de Borbón* de Gil de Zárate, estrenado en 1835; *Don Pedro I* de Pedro Antonio Iglesias, estrenado en 1859; tres de los *Romances Históricos* del duque de Rivas (Una antigua alca de Sevilla, El Alcázar de Sevilla y El fratricidio), versan sobre Pedro I; también en poesía, *Justicias del rey don Pedro* de Zorrilla; *El primogénito de Alburquerque*, de Ramón López Soler...

¹¹⁴ "Don Pedro I, rey de Castilla y de León", *Semanario Pintoresco Español*, 17, 1847, pp. 129-132 (incluye un grabado con el busto del monarca); "Don Pedro de Castilla y su privado", *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1848, pp. 228-231, (incluye cuatro grabados: D. Pedro, Enrique de Trastámara, D. Pedro perdonando la vida a un anciano y condenando al hijo que pedía por él, y Muerte de Garcilaso); "D. Pedro el Cruel", *El Panorama*, I, 1839, pp. 104-106; GARCÍA DEL REAL, L., "Una aventura de D. Pedro el Cruel", *La Ilustración*, I, 1881, pp. 40, 47 y 54;...

¹¹⁵ *Muerte de don Fadrique, maestro de Santiago* de Asterio Mañauós, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881); *Doña Blanca de Borbón, esposa de don Pedro el Cruel, momentos antes de tomar la copa de veneno por orden de su esposo* de Rodríguez Herreras, Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); *Episodio de la crónica del rey don Pedro* de Santa María Pizarro, también Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884); y *Catad ahí al vuestro señor que os demandaba (Muerte del infante de Aragón don Juan, por orden de don Pedro I de Castilla)* de Macario de Marcoartu, Nacional de 1887 (*Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887).

¹¹⁶ *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo, premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), adquirido por el Estado (en 1.500 pts., R.O. 19 de junio de 1884) y reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681); y *El drama de Montiel* de Anaya y León, expuesto en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

¹¹⁷ Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo de "género histórico".

¹¹⁸ En 5.000 reales, R.O. de 22 febrero de 1865. Depositado en el Museo Provincial de Cádiz por R.O. de 27 de enero de 1877.

¹¹⁹ *Aparición de la Virgen a don Jaime I de Aragón*, expuesto por Josefa Gumucio y Grinda en la Nacional de 1856 (*Catálogo...1856*, Madrid, 1856).

¹²⁰ *Batalla de Puig, en 1237*, expuesto por Isabel Pascual Abad y Francés en la Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867); *Entrada triunfal en Valencia del rey don Jaime el Conquistador* de Richart Montesinos, medalla de segunda clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de

Caso especial es el de Boabdil, el último rey moro de Granada, el único de los reyes moros que aparece en la pintura de historia como tema central del cuadro y no como personaje secundario al lado de un rey cristiano. La exaltación romántica de la Granada nazarí parece ser el origen de esta atracción por el último de sus monarcas, atracción que se plasmará en obras literarias¹²³, artículos de prensa, óperas¹²⁴ y cuadros de historia; aunque tampoco habría que desdeñar, tal como recuerda Cañete a propósito de un cuadro de Soriano Murillo, *El suspiro del moro*, lo que dicha presencia tiene de exaltación de los Reyes Católicos, conquistadores de la ciudad. Para Manuel Cañete el gran mérito de Soriano Murillo estriba en que ha sabido

penetrar en el corazón de las edades que fueron, para arrancar a los anales de la patria personajes de la época más gloriosa en nuestra historia nacional y presentarlos en el lienzo con la propiedad y exactitud del erudito y del arqueólogo (...) vivir así el dulce recuerdo de la memorable era de hazañas en que el aliento generoso y viva fe de la más grande de las reinas, sin rival en los fastos del mundo, puso fin a la epopeya gigantesca¹²⁵.

Además de en el ya citado *El suspiro del moro* de Soriano Murillo, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1856¹²⁶ y adquirido ese mismo año por el Estado¹²⁷, Boabdil estuvo también presente en esta primera Nacional con *Batalla de Lucena* de Francisco de Paula van Halen, Nacional de 1856¹²⁸, cuadro en el que puede subyacer un motivo político-propagandístico mucho más inmediato que la reivindicación de una determinada imagen histórica: el conde de Lucena, Leopoldo O'Donnell, era a la sazón Ministro de la Guerra. El último rey granadino volverá a estar nuevamente presente en las Nacionales de 1860¹²⁹, 1884¹³⁰, 1887¹³¹ y 1892¹³².

junio de 1884) y compra por el Estado (en 3.000 pts., R.O. 19 de junio de 1884); y *El juramento del Puig*, expuesto por Ramón Garrido Méndez en la Internacional de 1892 (*Catálogo...1892*, Madrid, 1892).

¹²¹ *Últimos momentos del rey Jaime I el Conquistador* de Pinazo Camarlench, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881), adquirido por Estado (en 5.000 pts., R.O. de 20 de noviembre de 1881) y reproducido en grabado por *La Ilustració Catalana* (*La Ilustración Catalana*, VIII, 1887, p. 232-233).

¹²² *Traslado del cadáver de don Jaime el Conquistador al monasterio de Poblet* de Alejandro Grau, mención en la Nacional de 1856 (R.O. de 7 de agosto de 1856).

¹²³ *Granada*, poema de Zorrilla; *El suspiro del moro*, novela histórica publicada por Castelar en 1885; *Abdel el Zegrí*, obra de teatro de Gaspar Fernando Coll estrenada en 1838; *Boabdil el Chico, último rey moro de Granada*, drama de Juan Ruiz del Cerro estrenado en 1848...

¹²⁴ *Boabdil* de Saldoni, 1845.

¹²⁵ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Benito Soriano Murillo*, Madrid, 1883, pp. 37-38.

¹²⁶ R.O. de 7 de agosto de 1856.

¹²⁷ R.O. de 7 de agosto de 1856, en 18.000 reales. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca.

¹²⁸ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

¹²⁹ *Boabdil volviendo de su prisión* de Luisa Rodríguez de Toro, premiado con mención de medalla de segunda clase (R.O. de 2 de diciembre de 1860).

¹³⁰ *Proclamación de Boabdil* de Plácido Francés Pascual, (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884), reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 365).

En el santoral laico de los monarcas españoles Alfonso X representa la sabiduría, y a ello hacen referencia la mayoría de los cuadros de historia en los que aparece este rey¹³³. La única excepción es *Alfonso X tomando posesión de las aguas del mar en Cádiz* de Matías Moreno, consideración de tercera medalla en la Nacional de 1866¹³⁴ y compra para el Museo Nacional¹³⁵, que sorprende con la imagen de un Alfonso X guerrero, participe en la empresa reconquistadora.

La reina Juana, heredera legítima de la monarquía de los Reyes Católicos, es para los pintores de historia, exclusivamente, la reina loca de amor, sin que ningún otro rasgo de su personalidad parezca interesarles -lo mismo ocurrirá con otras formas de expresión artística¹³⁶-. Hasta un total de cinco cuadros, de los que pasaron por las Nacionales de Pintura, se inspiraron en la demencia de la reina castellana. Entre ellos¹³⁷, *Demencia de doña Juana de Castilla* de Lorenzo Vallés, que, a pesar de su éxito -medalla de segunda clase en la Nacional de 1866¹³⁸, envió a las exposiciones internacionales de Viena, 1873, y Filadelfia, 1876, y compra para el Museo Nacional¹³⁹- mereció, de parte de Tubino, una crítica bastante negativa, por la falta de transcendencia del asunto, aspecto fundamental de todo cuadro de historia.:

¿Que importa que su cuadro esté hecho con inteligencia y gusto, que el crítico repose en él su mirada con placer, si carece de toda transcendencia, si está vacío de toda idea, de todo interés

¹³¹ *Prisión de Boabdil en la batalla de Lucena* de González Bolívar (*Catálogo...*1887, Madrid, 1887), reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887 (*La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p. 453).

¹³² *El suspiro del moro* de Pradilla y Ortiz, (*Catálogo...*1892, Madrid, 1892).

¹³³ *San Fernando y su esposa admirándose del talento de su hijo don Alfonso* de Carlos Gironi, Nacional de 1862 (*Catálogo...*1862, Madrid, 1862); *Alfonso X el Sabio, cumpliendo la voluntad de su padre, firma las Siete Partidas* de Américo y Aparici, Nacional de 1864 (*Catálogo...*1864, Madrid, 1864); *Alfonso el Sabio dictando las Partidas* de Peyró Urrea, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de abril de 1881); y *Don Alfonso el Sabio o los Libros del saber de Astronomía*, de Dióscoro de la Puebla, expuesto en la Nacional de 1881 (*Catálogo...*1881, Madrid, 1881) y adquirido en 1885 por el Estado (en 5.000 pts., R.O. de 11 de junio de 1885).

¹³⁴ Por unanimidad, R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹³⁵ En 600 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Depositado en Palacio del Senado, donde se encuentra actualmente, por R.O. de 12 de noviembre de 1878.

¹³⁶ *Locura de Amor*, drama de Manuel Tamayo y Baus, estrenado en 1855; *Doña Juana la Loca*, drama de Franquelo, estrenado en 1847; *Doña Juana la Loca*, ópera de Emilio Serrano...

¹³⁷ Los otros tres fueron: *La reina doña Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe* de Gabriel Maureta y Aracil, medalla de tercera clase en la Nacional de 1858 (R. O. de 18 de septiembre de 1858) y adquirido por el Estado en 1880 (R.O. de 8 de junio de 1880); *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* de Giner y Vidal, Nacional de 1862 (*Catálogo...*1862, Madrid, 1862); y *Llegada a Tordesillas de la reina doña Juana la Loca* de Ibo de la Cortina, Nacional de 1866 (*Catálogo...*1866, Madrid, 1866).

¹³⁸ Por unanimidad, R. O. de 15 de febrero de 1867. R.O. de 14 de febrero de 1878.

¹³⁹ En 2.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

contemporáneo, si no indica más que el conocimiento de las reglas técnicas del arte, al lado de una ausencia deplorable de todo valor moral?¹⁴⁰;

y *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla, el cuadro que tuvo un mayor éxito de toda la pintura de historia decimonónica española -medalla de honor en la Nacional de 1878¹⁴¹, medalla de honor en la Exposición Universal de París de 1878, medalla de honor en la Exposición Universal de Viena, compra para el Museo Nacional¹⁴² y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁴³, *El Mundo Ilustrado*¹⁴⁴, *Almanaque de la Ilustración*¹⁴⁵, *La Hormiga de Oro*¹⁴⁶, *La Ilustración de España*¹⁴⁷ y *Blanco y Negro*¹⁴⁸-. Su éxito se completó con los elogios unánimes de la crítica, véase sino, como ejemplo, lo escrito por el siempre ácido Ibáñez Abellán, que en este caso no parece encontrar ningún reparo:

la acción de la obra se encuentra encomendada a los personajes que rodean las angarillas en que descansa el féretro que encierra los restos de D. Felipe, y más aun en la grandiosa figura de doña Juana que, en pie, y en actitud tétrica y desconsolada, contempla extraviada e inseguramente aquella caja que, más afortunada, poseerá para siempre las preciosas reliquias de su adorado amante.

Una dama sentada junto al féretro y lujosamente ataviada, recita en compañía de un fraile que permanece arrodillado, las oraciones de difuntos; a la izquierda se extiende el numeroso y fúnebre cortejo; a la derecha, y sentada en el duro suelo, como descansando de las penalidades del viaje, al par que para disfrutar mejor de una bienhechora fogata, hay seis damas, una de las cuales, la última, aparece con el rostro completamente velado por el humo que el cierzo impele; más al fondo, un grupo de cortesanos cuchichean y contemplan la escena, denotando en sus facciones, ora la indiferencia que les inspira, ora el vivo interés que embarga su ánimo.

La aridez del terreno, lo mismo que aquel raquítico y desnudo árbol que se alza en el segundo término de la derecha, indican suficientemente la época en que tan lúgubre acción se verifica, y hasta la silueta del convento que allá a lo lejos se divisa contribuye poderosamente a la total comprensión del asunto, dándole como es de suponer, verdadero carácter de majestad y de grandeza¹⁴⁹.

La reina Doña María de Molina gozó de gran popularidad durante el siglo XIX, de la que dan fe artículos de prensa, obras de teatro¹⁵⁰, cuadros de historia..., destacando siempre su carácter enérgico, como protectora de los derechos de su hijo frente a las ambiciones de los nobles. Hay aquí un manifiesto paralelismo histórico con la minoría de Isabel II, pero también

¹⁴⁰ TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 161.

¹⁴¹ Con 12 votos a favor y 5 en contra

¹⁴² En 40.000 pts., el precio originalmente fijado fue de 20.000 pts., R.O. de 26 de marzo de 1878, pero se amplió posteriormente. Actualmente en el Casón del Buen Retiro, Museo del Prado, Madrid.

¹⁴³ *La Ilustración Española y Americana*, 1878, II, suplemento al n.º XXXIV.

¹⁴⁴ *El Mundo Ilustrado*, 2, 1879, pp. 364-365.

¹⁴⁵ *Almanaque de la Ilustración*, 1880, p. 11.

¹⁴⁶ *La Hormiga de Oro*, 1886, pp. 712-713.

¹⁴⁷ Ésta en dos ocasiones, 1886, *La Ilustración de España*, 1886, p. 2; y 1887, *La Ilustración de España*, 1887, p. 157.

¹⁴⁸ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 607.

¹⁴⁹ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., "La Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 7 de febrero de 1878.

¹⁵⁰ *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores, estrenada en 1837; y *Doña María de Molina*, del Marqués de Molins, también de 1837.

debe verse como la exaltación de un determinado carácter, y, sobre todo, como la rememoración de un periodo histórico, su regencia, considerado clave en el desarrollo de un poder democrático y popular:

La regencia de doña María de Molina. Bajo las alas de este ángel, que lleva en sus brazos a su hijo, pobre niño, cuya corona flota a merced de los vientos de todas las pasiones en un lago de sangre; bajo la protección de Doña María de Molina llega a su apogeo el municipio, y el estado llano agradecido, salva a la reina de todos los peligros y conjura todas las grandes tempestades, uniendo su libertad al nombre de doña María que llega a ser su símbolo y enseña¹⁵¹.

La defensa hecha por la reina de los derechos de su hijo será asunto favorito de los pintores de historia, hasta tres cuadros sobre este tema¹⁵². Pero incluso un episodio menor de la *Historia* de Mariana, que insiste, eso sí, en la imagen de mujer enérgica con la que había pasado a la historia, tendrá también su lugar en la iconografía historicista decimonónica. Borrás y Mompó expone en la Nacional de 1887 un lienzo titulado *Doña María de Molina amparando al infante don Juan*¹⁵³, que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado, será reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*¹⁵⁴, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁵⁵ y *La Ilustración Ibérica*¹⁵⁶.

Fernando IV, además de los cuadros en que aparece junto a su madre María de Molina, lo hace en otra ocasión más, relacionada en este caso con el tema de la venganza de los Carvajales, un asunto prácticamente cotidiano en la cultura decimonónica: artículos de prensa¹⁵⁷, obras de teatro¹⁵⁸, óperas¹⁵⁹ y, por supuesto, cuadros. Casado del Alisal obtiene un gran éxito en la

¹⁵¹ CASTELAR, *Estudios históricos sobre la Edad Media y otros fragmentos*, Madrid, 1875, p. 28.

¹⁵² *Entrada en Segovia del Rey niño San Fernando, hijo de Sancho el Bravo y de su madre, tutora y gobernadora del Reino, la insigne Doña María de Molina* de Alenza, encargo de la Corona; *La reina Doña María de Molina presentando a su hijo Fernando IV a los segovianos para que le rindan homenaje*; expuesto por Gómez y Cros en la Exposición de la Academia de 1842; y *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid* de Gisbert. Será éste último, encargado por el Congreso en 1863, que pagó por él 20.000 pts., el que tenga un mayor éxito: a su compra por el Congreso hay que añadir el hecho de que fuera reproducido en grabado por las más importantes revistas de la época, *El Museo Literario* (*El Museo Literario*, 1863-1864, pp. 172-173), *El Museo Universal* (*El Museo Universal*, VIII, 1864, p. 180), *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 325) y *La Ilustración Católica* (*La Ilustración Católica*, 1886, p. 1).

¹⁵³ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁵⁴ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 585.

¹⁵⁵ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 548.

¹⁵⁶ *La Ilustración Ibérica*, VI, 1888, p. 469.

¹⁵⁷ "Los Carvajales", *Semanario Pintoresco Español*, 10, 1842, pp.75-76; "Los Carvajales", *Semanario Pintoresco Español*, 1843, pp. 18-19; "Justicia de Dios", *Semanario Pintoresco Español*, 43, 1848, pp.339-343 (incluye grabado del momento en que son arrojados por la peña); BELZA, J., "Los Carvajales", *El Periódico Ilustrado*, 1866, pp. 134-135; BENAVIDES, A., "Sobre el emplazamiento de Fernando IV", *La Ilustración Española y Americana*, 1871, pp. 267-269...

¹⁵⁸ *Fernando el Emplazado*, Bretón de los Herreros, 1837; *Fernando el de Antequera*, Vega, 1847;...

¹⁵⁹ *Don Fernando el Emplazado*, Zubiaurre, 1870.

Nacional de 1860 -medalla de primera clase¹⁶⁰, compra por el Estado¹⁶¹, envió a la Exposición de Londres de 1862 y reproducción en grabado por *El Museo Universal*¹⁶², *El Museo Literario*¹⁶³ y *La Ilustración de España*¹⁶⁴- con *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*. Representa el momento en que los dos caballeros, injustamente condenados por el rey, se le aparecen a éste para indicarle que el tiempo del emplazamiento ya se ha cumplido:

A la derecha del espectador, reclinado en un gótico lecho, yace el rey, lleno de un terror pánico, abrumado de remordimientos, y contemplando con estraviado serablante la terrible visión que se les presenta.

Los caballeros Carvajales, sentenciados injustamente por el rey a ser precipitados desde la alta y funestamente famosa Peña de Martos, se le aparecen al cabo de los treinta días mostrándole el uno de ellos un reloj de arena, en tanto que el otro, señalando al cielo, recuerda al espantado monarca la venganza divina¹⁶⁵.

La imagen de Carlos II, en la pintura del siglo XIX, es la de un rey débil y enfermizo, que hace honor al apelativo de hechizado con que había pasado a la historia. Cuatro son los cuadros en los que figura este monarca, entre ellos¹⁶⁶, *La menor edad de don Carlos II*, que, al margen de su carácter anecdótico, parece hacer referencia a una minoría prolongada a lo largo de todo el reinado, expuesto por Pérez Rubio en Nacional de 1862¹⁶⁷; y *Carlos II visitando el monasterio de Cardena* de Ágel Lizcano, medalla de segunda clase en la Nacional de 1881¹⁶⁸ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*¹⁶⁹, el único que, a priori, podría considerarse que no se centra en esta visión negativa del monarca, pero en el que, explícitamente, se intenta reflejar el contraste entre la sobria grandeza de la vieja Castilla, el alma auténtica de la nación, y la decadencia, plasmada en su degenerado último vástago, de una monarquía foránea y extraña al ser nacional.

Don Rodrigo, el último rey visigodo, es, exclusivamente, el perdedor de la batalla de Guadalete, episodio histórico visto como una derrota de la nación española¹⁷⁰.

¹⁶⁰ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

¹⁶¹ R.O. de 20 de diciembre de 1860 en 45.000 reales para el Museo Nacional. Depositado en el Senado, R.O. de 8 de enero de 1888.

¹⁶² *El Museo Universal*, IV, 1860, p. 348.

¹⁶³ *El Museo Literario*, 1865, p. 284.

¹⁶⁴ *La Ilustración de España*, 1886, p. 293.

¹⁶⁵ MORA, J. de D., "Exposición de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de noviembre de 1860.

¹⁶⁶ Los otros dos fueron *Carlos II el Hechizado, asistido por Froilán Díaz*, expuesto por García Martínez en la Nacional de 1876 (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876), y *El capuchino fray Mauro Tenda exorcizando a Carlos II*, expuesto por Pérez Rubio en la Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

¹⁶⁷ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹⁶⁸ Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

¹⁶⁹ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 172.

¹⁷⁰ *Don Rodrigo, el último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego, después de perdida la batalla de Guadalete* de Paulino de la Linde, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858); *Batalla de Guadalete* -representa en realidad la huida de Don Rodrigo- de Marcelino de Unceta y

Enrique III figura en tres cuadros de historia, dos de ellos relacionados con la muerte de su hermano Pedro I¹⁷¹, sin que su imagen quede muy definida.

Pelayo es, según la pintura de historia, el rey que inicia la Reconquista, el transmisor de la legitimidad visigoda a los monarcas castellanos, el héroe de Covadonga, episodio mítico que funda la nación española. Y a esto hacen referencia los dos únicos cuadros de historia en los que figura como protagonista: *Don Pelayo en Covadonga* de Luis de Madrazo, medalla de primera clase en la Nacional de 1856¹⁷² y compra por el Estado¹⁷³; y *Don Pelayo en Covadonga*, de Ramón García Espínola, Nacional de 1871¹⁷⁴. Es llamativo el hecho de que en ambos cuadros, a pesar del carácter mítico que poseía la batalla, lo que se represente no sea el desarrollo de la batalla, sino la coronación de Don Pelayo, muestra de hasta qué punto la transmisión de la legitimidad visigótica a Pelayo era considerada mas importante que la propia victoria sobre los musulmanes; transmisión de legitimidad que se enfatiza, bien con la presencia de obispos visigodos, caso de Urbano en el cuadro de Madrazo, bien con la idea de que la coronación de Pelayo habría sido llevada a cabo siguiendo el viejo ritual visigodo: un grabado publicado por el *Semanario Pintoresco Español* en 1843¹⁷⁵ muestra a Pelayo alzado sobre un escudo por sus seguidores, según la antigua tradición germánica.

Alfonso VIII es, exclusivamente, -en literatura había sido, sin embargo, su vida sentimental la que había atraído la atención de los autores, es el caso por ejemplo de *La judía de Toledo o Alfonso VIII*, obra de teatro de Eusebio Asquerino estrenada en 1843- el vencedor de las Navas¹⁷⁶.

López, mención de segunda medalla en la Nacional de 1858 (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y compra para el Museo Nacional (en 6.000 reales, R.O. de 10 de noviembre de 1859); y *El rey Don Rodrigo arengando a su ejército antes de la batalla del Guadalete* de Bernardo Blanco y Pérez, Nacional de 1871 (*Catálogo...1871*, Madrid, 1871), adquirido en 1873 por el Estado (en 2.500 pts., R.O. de 13 de noviembre de 1873).

¹⁷¹ *La muerte del rey Pedro I de Castilla* de Montero y Calvo, medalla de tercera clase en la Nacional de 1884 (R.O. de 12 de junio de 1884), compra por el Estado (en 1.500 pts., R.O. de 19 de junio de 1884) y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica* (*La Ilustración Ibérica*, 1884, pp. 680-681); y *El drama de Montiel*, de Anaya y León, Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887). El tercero fue *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* de Fierros Álvarez, medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867) y compra por el Estado (en 1.000 escudos, R.O. de 3 de mayo de 1867).

¹⁷² R.O. de 7 de agosto de 1856.

¹⁷³ En 5.000 pts., R.O. de 7 de agosto de 1856. Depositado en la Basílica de Covadonga, donde sigue actualmente, por R.O. de 13 de febrero de 1877.

¹⁷⁴ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

¹⁷⁵ *Semanario Pintoresco Español*, 26, 1843, p. 201.

¹⁷⁶ *Alfonso VIII recorriendo el campo de las Navas de Tolosa al día siguiente al de la batalla de este nombre* de Francés Llamazares, Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864); y *Alfonso VIII arengando a sus tropas antes de la batalla de las Navas*, de Casanova y Estorach, mención de medalla de segunda clase en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867).

Wamba, rey de relativa popularidad en el siglo XIX -artículos de prensa¹⁷⁷, obras de teatro¹⁷⁸...- y del que se destacan siempre su falta de ambición personal -habría aceptado la corona obligado- y la traición de la que fue objeto posteriormente por parte de los nobles, gozará también de un cierto éxito pictórico. Juan Antonio Ribera y Fernández pinta en 1819 para Fernando VII *Wamba renunciando a la corona*¹⁷⁹, representando el momento en que el rey es obligado a aceptar la corona, bajo la amenaza de uno de los notables visigodos, que empuña su espada en el centro de la composición; cuadro dieciochesco, tanto en la concepción, dentro del más puro neoclasicismo¹⁸⁰, como en la idea moral que parece desprenderse de él. Juan Brull elige el momento final de la historia, la traición de los nobles, quienes después de haber obligado a Wamba a aceptar el trono, recurren a la estratagema de su tonsura para obligarle a abandonarlo. Su *Tonsura del rey Wamba* pasó bastante desapercibido por la Exposición Nacional de 1895¹⁸¹, pero fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*¹⁸².

Felipe III es el tema de dos cuadros de historia, los dos de tipo anecdótico, que contribuyen a configurar la imagen de un monarca bastante anodino y desdibujado¹⁸³. También en dos ocasiones aparecerá Enrique IV de Castilla, cuya importancia histórica parece derivar únicamente de ser el rey que permitió el acceso al trono castellano de su hermana Isabel¹⁸⁴. En el caso de éste último monarca se podría incluir un tercer cuadro, *La farsa de Ávila* de Pérez Rubio, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1881¹⁸⁵ y adquirido por el

¹⁷⁷ OPISSO, A., "El rey Wamba", *La Ilustración*, II, 1881-1882, p. 58.

¹⁷⁸ Zorrilla, *El rey loco*, 1847.

¹⁷⁹ 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.

¹⁸⁰ 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.

¹⁸¹ *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

¹⁸² *La Ilustración Artística*, 1894, p. 361.

¹⁸³ *Vista del Panteón de los Reyes de León en la iglesia colegiata de San Isidoro (fundada por Alfonso V) en el acto de ser visitada por el rey don Felipe en agosto de 1600* de José María Avrial, expuesto en la Nacional de 1862 (*Catálogo...* 1862, Madrid, 1862); y *Encuentro de Felipe III con Lope de Vega llevando el viático* de Pérez Rubio, expuesto en la Nacional de 1871 (*Catálogo...* 1871, Madrid, 1871).

¹⁸⁴ *Manifestación del rey Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano* de García Martínez, premiado con mención ordinaria en la Nacional de 1862 (R.O. de 29 de noviembre de 1862) y adquirido al año siguiente por el Estado (en 15.000 reales, R.O. de 10 de junio de 1863); y *Presentación del príncipe Alfonso en los muros de Ávila de los Caballeros* de Vicente Izquierdo, mención honorífica en la Nacional de 1866 (R.O. de 15 de febrero de 1867).

¹⁸⁵ Extrarreglamentaria. Por unanimidad, R.O. de 14 de abril de 1881.

Estado en 1886¹⁸⁶, que, a pesar de que él no aparezca directamente, contribuye fijar su imagen ante la historia.

En una sola ocasión, y por lo tanto sin que se les puedan atribuir rasgos distintivos, figuran Alfonso I de Aragón¹⁸⁷, Sancho II de Castilla¹⁸⁸, Sancho III de Castilla¹⁸⁹, Jaime III de Mallorca y su mujer Constanza¹⁹⁰, Alfonso IV de Aragón¹⁹¹, Alfonso V de Aragón¹⁹², Isabel de Valois -la esposa de Felipe II-¹⁹³, Sisenando¹⁹⁴, Martín el Humano¹⁹⁵, Pedro IV¹⁹⁶, Alfonso XI¹⁹⁷ y Ramiro II¹⁹⁸.

¹⁸⁶ En 1.250 pts., R.O. de 6 de agosto de 1886. Actualmente en el Museo de Pontevedra, depósito del Museo del Prado.

¹⁸⁷ *Desastre de Fraga* de Juan García Martínez, Nacional de 1858 (*Catálogo...1858*, Madrid, 1858).

¹⁸⁸ *Muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora* de García Martínez, premiado con mención de primera medalla en la Nacional de 1860 (R.O. de 2 de diciembre de 1860) y adquirido en 1863 por el Estado (En 15.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863).

¹⁸⁹ *San Raimundo de Fitero recibiendo del rey Sancho III las llaves de Calatrava* de Esteban y Lozano, Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1866).

¹⁹⁰ *Prisión de la última reina de Mallorca* de Serret y Comín, premiado con medalla de segunda clase en la Nacional de 1876 (R.O. de 28 de abril de 1876) y adquirido ese mismo año por el Estado (en 3.000 pts., R.O. de 29 de mayo de 1876).

¹⁹¹ *Guillén de Vinatea delante de Alfonso IV haciéndole revocar un contrafuero* de Sala Francés, medalla de primera clase en la Nacional de 1878 (R.O. de 14 de febrero de 1878), envió a la Exposición Universal de París de 1878 y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1878, II, p. 124).

¹⁹² *Entrada en Nápoles de Alfonso V de Aragón* de Galofre, expuesto en la Nacional de 1876 (*Catálogo...1876*, Madrid, 1876).

¹⁹³ *Visita del cardenal Espinosa a Isabel de Valois* de Vicente Campesino, Nacional de 1881 (*Catálogo...1881*, Madrid, 1881).

¹⁹⁴ *El rey Sisenando ante el concilio cuarto de Toledo* de Vayreda y Vila, expuesto en la Nacional de 1884 (*Catálogo...1884*, Madrid, 1884), fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, 1884, p. 60) y *La Hormiga de Oro* (*La Hormiga de Oro*, 1894, p. 393).

¹⁹⁵ *Martín el Humano y la condesa de Urgell* de Crespo y Villanueva, expuesto en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

¹⁹⁶ *Don Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión* de Gómez Salvador, expuesto en la Nacional de 1887 (*Catálogo...1887*, Madrid, 1887).

¹⁹⁷ *Alfonso XI instituyendo el Ayuntamiento de Madrid* de Herreros de Tejada, premiado con medalla de tercera clase en la Nacional de 1890 (R.O. de 31 de mayo de 1890). Previamente había sido expuesto en la Internacional de París de 1889.

¹⁹⁸ *La leyenda del rey monje* o *La campana de Huesca* de Casado del Alisal, Gran Cruz de Isabel la Católica en la Nacional de 1881 (R.O. de 14 de julio de 1881), compra en 1882 por el Estado (en 35.000 pts., R.O. de 28 de enero de 1882), envió a las exposiciones de Munich, Viena, Dusseldorf y París y reproducción en grabado por *La Ilustración* (*La Ilustración*, II, 1881-1882, pp. 288-289), *La Ilustración Española y Americana* -ésta en dos ocasiones, 1882 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1882, pp. 88-89) y 1886 (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1886, suplemento al n° XXXVIII), *Almanaque de la Ilustración* (*Almanaque de la Ilustración*, 1883, p. 142) y *La Ilustración de España* (*La Ilustración de España*, 1886, p. 84). Una muestra del impacto perdurable que el cuadro tuvo en el arte español del siglo XIX la tenemos en el hecho que todavía a finales de siglo un pintor, Federico Jiménez, presente en la Exposición Internacional de 1892 una parodia del cuadro de Casado en que los personajes históricos son sustituidos por aves.

La única excepción sería Ramiro II el Monje, que, a pesar de haber figurado en un solo cuadro, eso sí con gran éxito -véase nota anterior-, y de aparecer representado en una escena de dudosa veracidad histórica, logró elevarse en el imaginario colectivo español a arquetipo de rey enérgico y justiciero, cualidades que, a decir de la crítica, tampoco habría tenido el rey aragonés:

No es *La campana de Huesca* un tema ni simpático ni poético, ni tal vez histórico; es una fabulosa leyenda que ha rodeado el nombre de Ramiro II de una triste aureola de ferocidad que le presenta a nuestra imaginación como un rey sanguinario y enérgico, cualidades que no tuvo ciertamente el rey monje¹⁹⁹.

El éxito de esta imagen, perfectamente perfilada y de gran éxito popular, a partir de un solo cuadro de historia, se explica por la truculencia del lienzo de Casado, una sanguinolenta y macabra representación de cabezas cortadas que más parece ilustración de un crimen pasional en un periódico popular que un cuadro de historia:

El rey monje, entre un círculo de cabezas ensangrentadas que yacen en el suelo sobre un mar de sangre, sujeta con una mano un enorme perro, que excitado por el olor de esa sangre, y viendo tal vez por instinto un enemigo de su amo en cada uno de los nobles que bajan la escalera, está más pronto a lanzarse sobre ellos que a obedecer la presión del rey, que le obliga a estar quieto. Ramiro señala a los nobles aquellas cabezas, asegurándoles que lo mismo está dispuesto a hacer con todos ellos.

La actitud de los magnates es una de las bellezas del cuadro: el terror, la ira, la sorpresa, las indignación, todos estos sentimientos se leen en los semblantes, en tanto que el rey, frío, tranquilo e impasible mira aquel grupo de caballeros con el más soberano desdén²⁰⁰.

Caso aparte es el de los monarcas reinantes durante el siglo XIX, presentes en una serie de cuadros, no de historia en sentido estricto -representan sucesos más o menos contemporáneos- pero cuyo espíritu cabe considerar dentro de los cuadros de historia. No debieron de ser ajenas a esta proliferación las necesidades económicas de los pintores, que encontraron en este tipo de pintura, de carácter áulico, una salida a sus problemas pecuniarios. Tampoco fueron los únicos artistas en caer en esta adulación fácil y provechosa, pues fueron muchos los poetas, y no de los menores, -Larra, Quintana Lista- que conmemoraron en sus versos el matrimonio de María Cristina, sus cumpleaños y embarazos, el nacimiento de Isabel II, su jura como heredera...

En pintura la más representada de los monarcas decimonónicos será Isabel II, cuyo largo reinado coincide con el momento de mayor auge de la pintura de historia, predominando sin embargo una imagen familiar, cotidiana, la de una reina símbolo de las virtudes domésticas, mientras la imagen propiamente política aparece expresada en Isabel la Católica, su *alter ego*

¹⁹⁹ "La Exposición de Bellas Artes", *El Manifiesto*, 21 de mayo de 1881.

²⁰⁰ *Ibidem*.

histórico. Desfila así por los cuadros de historia una Isabel II que asiste a las ceremonias familiares²⁰¹, contribuye al progreso y bienestar de la nación²⁰², recorre el país²⁰³, da muestra de sus virtudes cristianas²⁰⁴, o, al extremo, atiende sus obligaciones políticas²⁰⁵. Cuadros todos ellos centrados en la imagen ideal de una reina que reina pero no gobierna, y que tanto en su vida personal como pública representa las virtudes que se esperan de un soberano.

Fernando VII encargará una serie de lienzos sobre los episodios más significativos de su reinado. Un tipo de pintura directamente propagandística en la que se intenta mostrar la grandeza del monarca, el cariño del pueblo hacia él y sus éxitos políticos. Estaríamos ante una identidad de Antiguo Régimen en la que se promueve la identificación del pueblo con su soberano.

José Aparicio e Inglada pinta en 1827, respondiendo a un encargo del Ayuntamiento Madrid²⁰⁶, *Desembarco de Fernando VII en el puerto de Santa María*²⁰⁷, que representa el júbilo con el que había sido acogido por el pueblo español la restauración absolutista tras el paréntesis del trienio liberal. En relación con este cuadro, el propio Aparicio publicó en 1827 un opúsculo²⁰⁸, que incluye una lámina del mismo en la que, palabras del autor,:

no se ha cuidado de atender a las semejanzas de más de cincuenta personajes retratados en el cuadro, y sí únicamente a presentar la posición en que se hallan en él y sus nombres para que los que no

²⁰¹ *Bautismo del Príncipe Alfonso* de Rafael Benjumea, encargo de Isabel II (figura en el *Inventario de pinturas del Palacio Real* de 1870); *Presentación de la princesa de Asturias, María Isabel de Borbón en la Real Cámara*, también de Rafael Benjumea, encargado por Isabel II en 1854; y *Boda de Adalberto de Baviera y María Amalia de Sajonia* de Galofre, que, fruto también de un encargo de Isabel II, fue expuesto en la Nacional de 1860 (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860).

²⁰² *La inauguración de la traída de aguas a Madrid* de José Carol, fue adquirido por Isabel II en 1857 (en 4.000 reales).

²⁰³ *Episodio del viaje de los reyes a Valencia en mayo de 1858*, expuesto por Antonio Galvien en la Nacional de 1866 (*Catálogo...1866*, Madrid, 1866).

²⁰⁴ *Isabel II besando la mano al pobre más antiguo de la Caridad de Sevilla*, expuesto por José Roldán en la Nacional de 1864 (*Catálogo...1864*, Madrid, 1864), y *Los reyes Isabel II y Francisco de Asís adorando el Lignum Crucis en el patio de Reyes del Escorial*, encargado por Isabel II a Rafael Benjumea.

²⁰⁵ *S.M. la Reina doña Isabel II y su Estado Mayor* de Porión, adquirido por el Estado (figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899).

²⁰⁶ En realidad fue el propio pintor el que propuso al Ayuntamiento madrileño la realización del cuadro cuando todavía no había pasado una semana del suceso. Para la propuesta del pintor, véase APARICIO, J., "Escrito del pintor José Aparicio al Ayuntamiento de Madrid, proponiendo pintar un gran cuadro representando la libertad de Fernando VII, desembarcado en el Puerto de Santa María y recibimiento por el duque de Angulema, Madrid, 8 de octubre de 1823" (Reproducido en PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, 1985, pp. 148-149).

²⁰⁷ Se quemó en el incendio de las Salesas de 1915.

²⁰⁸ APARICIO, J., *Descripción sencilla y breve del cuadro del desembarco de S.S. M.M. y A.A. en el Puerto de Santamaría, verificado en el día 1º de Octubre de 1823, pintado con real permiso*, Madrid, 1827.

puedan ver el lienzo formen de él la más exacta idea posible, suponiendo que no puede haber ningún buen español ni aun extranjero, que no tome el mayor interés en enterarse del modo con que se ha tratado de perpetuar la memoria del suceso más feliz y más interesante que han ofrecido las dos revoluciones, que en el espacio de casi veinte años han puesto a prueba el amor, el respeto y la lealtad de la Nación Española²⁰⁹.

Opúsculo en el que se explicitan los motivos por los que se pintó el cuadro:

Si los recuerdos de antiguas glorias son tan lisonjeros, aún son mas dignos de admiración y del deseo de perpetuar su memoria aquellos hechos de que hemos sido testigos o a que los menos han ocurrido en nuestros días. De los muchos en que abunda la época presente, ninguno podrá compararse en celebridad e importancia al de la libertad de SS.MM. y AA, de la opresión y cautiverio que padecieron en Cádiz²¹⁰.

y los personajes que aparecen en él, en lugar destacado el duque de Angulema:

ocupa el centro del cuadro el Rey nuestro Señor enlazando su mano derecha con la del Serenísimo Señor Príncipe Duque de Angulema, su libertador, que le sale al encuentro²¹¹.

Resulta curioso el esfuerzo hecho en este caso para convertir la ocupación del país por un ejército extranjero en un episodio liberador:

presentará el Triunfo de la Religión y la Razón, sobre la impiedad, y la tiranía más atroz cubierta con el velo especioso de la filosofía²¹².

Lo que supone, a la vez, una interpretación de la anterior Guerra de la Independencia completamente ajena a la que se haría posteriormente, "las dos revoluciones, que en el espacio de casi veinte años han puesto a prueba el amor, el respeto y la lealtad de la Nación Española". Lo único salvable de estos episodios sería el amor a la monarquía de los españoles.

El éxito del lienzo de Aparicio fue enorme, pero, prueba de hasta que punto la imagen en él reflejada estaba irremediabilmente unida a la pervivencia de la propia monarquía absolutista, su fama no sobrevivirá a la muerte del monarca y ya en 1835 el mismo Aparicio omitirá piadosamente de un listado de las obras por él pintadas cualquier referencia a este cuadro²¹³.

²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 14-15.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 4.

²¹¹ *Ibidem*, p. 9.

²¹² APARICIO, J., "Escrito del pintor José Aparicio al Ayuntamiento de Madrid, proponiendo pintar un gran cuadro representando la libertad de Fernando VII, desembarcado en el Puerto de Santa María y recibimiento por el duque de Angulema, Madrid, 8 de octubre de 1823" (Reproducido en PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, art. cit., p. 149).

²¹³ Sobre este episodio de la no inclusión por Aparicio del lienzo entre sus obras, véase PARDO CANALÍS, E., "El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María, por José Aparicio", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, art. cit.

Federico de Madrazo pinta en 1833 *El amor conyugal o María Cristina (La enfermedad de Fernando VII en 1832)*²¹⁴, expuesto al público ese mismo año durante quince días en el Museo del Prado²¹⁵, adquirido por la Corona, reproducido en litografía en *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando Séptimo*²¹⁶ y que valió a su autor el título de *Pintor Supernumerario de la Real Cámara*. La prolija descripción que del mismo hizo el periódico *El Correo*, con motivo de su exposición pública en 1833, hace innecesaria cualquier otra referencia a su contenido y refleja además perfectamente la interpretación que del cuadro se hace en el momento en que fue pintado:

Desencajado el rostro, con la barba crecida, y eclipsada toda la majestad de su semblante, yace el augusto enfermo en su lecho: la excelsa Cristina, superior a la debilidad de su sexo, y sencillamente vestida con el hábito del Carmen, en cumplimiento de su religioso voto, está a su izquierda en actitud de contener la sangre de las cisuras hechas por las sanguijuelas de aquel lado del cuello: Don Pedro Castelló a la derecha del Rey le toma el pulso, y estudia atentamente su semblante, teniendo próximos a los demás médicos de Cámara, D. Damián Manuel Pérez y don Sebastián de Aso Travieso, en cuyas fisonomías se manifiesta el inquieto interés que les inspira la situación del paciente. A la derecha del espectador, y detrás de la Reina, se ve a D. Alejo Abella, teniendo una jofaina de agua, y colateral a él a D. Francisco Inza, quedando en medio de ambos y en primer término delante del lecho un sillón curul, que señala el sitio en que nuestra amada Soberana permaneció inmóvil y vigilando tantos días y noches la existencia de su regio esposo, olvidada de las comodidades de su dignidad y la delicadeza de su sexo²¹⁷.

Cuadro de significado complejo, pues si por una parte estamos ante el inicio de esa imagen de los reyes como compendio de las virtudes domésticas que tanto va a proliferar posteriormente -unos reyes “burgueses”, plebeyizados, que comparten virtudes y defectos con esa nueva clase media que configura la sociedad que cuenta, la nación-, por otra representa un suceso de profundo calado político: la enfermedad del rey en La Granja en 1830 y la esperpéntica sucesión de hechos en torno a ella -derogación de la Pragmática, mejoría del rey y anulación del decreto derogatorio, a los que habría que añadir el novelesco episodio de la bofetada de la reina a Calomarde- va a estar en el origen de la posterior transición hacia un sistema liberal en España, lo que le concedía una alta importancia histórica. El carácter ambiguo del significado del cuadro, esa mezcla de exaltación de las virtudes domésticas de la soberana y significado histórico, se pone claramente de manifiesto en el artículo de *El Correo* al que se acaba de hacer referencia:

las bellas artes, intérpretes tan elocuentes del corazón, han exhalado el gozo que les ha cabido perpetuando una época, que será para la posteridad el más vivo testimonio del amor a España, a su

²¹⁴ Palacio Real, Madrid.

²¹⁵ En el *Diario de Avisos* del 8 de abril de 1833 se anuncia que a partir del día diez, y durante una quincena, se expondrá el cuadro en el Real Museo.

²¹⁶ *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando Séptimo*, Madrid 1826-1837.

²¹⁷ R., “Cuadro sobre la enfermedad del Rey y estampa sobre el mismo asunto”, *El Correo*, 15 de abril de 1833.

Soberano, de los conyugales desvelos de una Reina para con su esposo, y de la terrible crisis en que agonizaba la nación a una con su Monarca²¹⁸.

En todo caso el cuadro y la interpretación que de él se hace no deja de ser una mistificación histórica, como posiblemente lo sea toda figuración de un hecho emblemático: la grave crisis sucesoria se salvó, no gracias a la solicitud de la reina, sino por la enérgica intervención de su hermana María Luisa, que rompió el codicilo del rey, hecho al dictado de Calomarde, que abría el camino hacia el trono del pretendiente don Don Carlos.

Fallecido el rey, y dada la ruptura política que supuso su muerte, desaparece por completo de la pintura de historia, hay que esperar hasta la Nacional de 1887 para encontrarnos con *Entrada triunfal de Fernando VII en Utrera* de Adrián Méndez López²¹⁹, asunto bastante extraño:

representa la llegada al pueblo de aquel Rey, en sus tiempos de absolutismo, después de visitar la Cartuja.

Turbas de realistas furibundos rodean al coche, del cual han desenganchado los caballos para tirar ellos mismo, en un bestial arranque de entusiasmo, a los gritos de: ¡Vivan las cadenas! ¡Viva el Rey absolutamente absoluto! ¡Muera la nación!²²⁰.

Menos extraño si consideramos que estaríamos más ante una caricatura política que ante una rememoración pictórica de un hecho histórico; más ante una denuncia de la abyección del absolutismo que ante una exaltación de Fernando VII:

Los realistas tiran del coche; el rey, temeroso de volcar, se asoma espantado a la portezuela; clérigos e hidalgos se postran ante el deseado; las damas le arrojan ramilletes, besos y palomas. El grupo de éstas es un prodigio de gracia; el de los troncos humanos un poema de acerba ironía.

Hay un cojo, que trota en primer término, a quién se oye gritar: ¡viva el rey absolutamente absoluto! (...). Hay en la obra un mérito singular, que basta por sí solo a acreditar a un artista. Se queda en el límite de la amarga sátira sin llegar al pedestal de la caricatura.

Cuadros así no alcanzan premio, porque aún viven, sino en cuerpo, en espíritu, muchos de los que arrastraron a principios del siglo la carroza del rey *absolutamente absoluto*²²¹.

Significativo este último párrafo de hasta que punto el problema del absolutismo seguía todavía vigente en la sociedad española a finales de los ochenta, al menos suficientemente vigente como para ser utilizado como argumento deslegitimador. El lienzo, en todo caso, pasó bastante desapercibido.

Adolfo de Villapadierna cierra el ciclo de cuadros sobre Fernando VII con *La entrevista de Bayona*, expuesto en la Nacional de 1890²²², mal acogido por la crítica, que consideró el

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

²²⁰ BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 5 de junio de 1887.

²²¹ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 8 de junio de 1887.

²²² *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

asunto, sacado de la *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* de Toreno, como indigno de ser recordado:

Sólo le voy a decir al autor de "La entrevista en Bayona" que Fernando VII, cuando aquel suceso tenía veinticuatro años, y él le representa como lo pintan las *Gulas de forasteros* de 1830, y que suceso en que tan triste papel hicimos en el extranjero no es para perpetuado en cuadros; porque, al fin, aquella familia era española, había regido a España, y nadie tiene más que lo que merece. ¡Si las páginas pudieran arrancarse de la historia, debería hacerse!²²³

El reinado de Alfonso XII será pródigo en representaciones del monarca reinante en ese momento, dentro de un tipo de pintura muy cercana a los reportajes de las revistas del corazón, cuyo efecto legitimador y aglutinador de una determinada identidad nacional, convirtiendo a los reyes en héroes cotidianos, como ya se vio en un capítulo anterior, tampoco se debe desdeñar. Comienza la serie un cuadro encargado por Isabel II a Rafael Benjumea en 1854, *Bautismo del Príncipe Alfonso*²²⁴, que, además del recuerdo de una conmemoración familiar -y en esto acercaba a la familia real a los usos de una naciente clase media políticamente muy activa, que comenzaba a reproducir las efemérides familiares en fotografía, convirtiéndola en uno de los suyos-, suponía reafirmar la continuidad de la línea dinástica isabelina por medio de un heredero varón. Cara a este último objetivo el acto aparece rodeado de todo el boato necesario: el rey, la reina, la princesa en una canastilla, el presidente del Consejo de ministros, Juan Bravo Murillo, prelados, nobles, etc. El mismo carácter de exaltación lacrimógena y pequeño burgués de episodios de la vida de los monarcas tiene *Muerte de don Alfonso XII (el último beso)* de Benlliure, medalla de segunda clase en la Nacional de 1887²²⁵ y compra para el Museo Nacional²²⁶, cuadro que representa

a D. Alfonso ya muerto en modesto lecho sembrado de flores. La reina se apoya en la cabecera ocultando sus lágrimas entre los pliegues del pañuelo y a su lado está la princesita. Por el lado opuesto levanta en sus brazos la Duquesa de Medina de las Torres a la Infanta Teresa para que de el último beso a su padre. A los pies del lecho está el Cardenal Benavides, y más allá el Duque de Sexto, Don Francisco Silvela y otros personajes²²⁷.

y que, a juzgar por algunas críticas, debió de excederse en su presentación del monarca como héroe de folletín:

hallamos el lienzo tan vulgar, que nos hace el efecto de un asilado distinguido rodeado de su familia en el lecho de muerte²²⁸.

²²³ ARAUJO SÁNCHEZ, C., "Exposición de Bellas Artes", *El Día*, 14 de mayo de 1890.

²²⁴ Figura en el inventario de pinturas del Palacio Real de 1870.

²²⁵ Por unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887. Propuesta de ampliación del jurado.

²²⁶ En 10.000 pts., R.O. de 10 de agosto de 1888. Depositado en el Ayuntamiento de Barcelona, R.O. de 27 de agosto de 1889. Actualmente en el Palacio de Pedralbes de Barcelona.

²²⁷ BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 30 de mayo de 1887.

²²⁸ GARNELO, J.R., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887", art. cit., p. 604.

En *El rey Alfonso XII visitando a los coléricos de Aranjuez* de Bermudo Mateos, Nacional de 1887²²⁹, lo que se exalta son ya las virtudes cívicas del monarca, aunque todavía no las estrictamente políticas.

En otros cuadros el contenido político es más explícito, es el caso de *Alfonso XII contemplando un retrato de Alfonso X*, llevado por López Elorga a la Nacional de 1881²³⁰, que, además de establecer una afinidad nominal entre ambos monarcas, afinidad a la que tan dado fue el siglo XIX, reafirmaba la legitimidad del monarca como continuador de la vieja casa real española; de *En el campo de maniobras* de José Cusachs, Nacional de 1887²³¹, que

representa a D. Alfonso XII asistiendo, acompañado por varios generales, a unas maniobras de artillería²³²,

un claro intento de mostrar el carácter militar del monarca, casi como una fantasmagoría neomedieval: un rey guerrero para una nación guerrera; y de *Acto de investidura de Alfonso XII como Gran Maestre de las Órdenes Militares* de Joaquín Sigüenza, expuesto en la Universal de 1892²³³ -era ya propiedad del Senado, que lo había adquirido en 1887²³⁴-. Cuadro éste último en el que Sigüenza recrea, con toda la pompa de una ceremonia medieval -largas hileras de caballeros con los hábitos blancos de las diferentes órdenes-, un remedo de este tipo de ceremonias celebrado en el reinado de Alfonso XII en la iglesia de San Isidro de Madrid, en la que, siguiendo una vetusta tradición de la monarquía española, el rey había sido investido como maestre de las cuatro órdenes militares españolas -Alcántara, Santiago, Montesa y Calatrava-, ceremonia que correspondía a un claro intento de "restauración" de una serie de tradiciones que los grupos hegemónicos de la Restauración alfonsina parecen interesados en recuperar, reafirmando así la continuidad y legitimidad del nuevo régimen. El cuadro de Sigüenza se limitaría a trasladar al lienzo esta idea.

La reina María Cristina de Habsburgo, regente durante la minoría de edad de Alfonso XIII, será protagonista de dos cuadros de historia: *Revista pasada por la reina regente a las escuadras reunidas en Barcelona* y *Jura de la Constitución por la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo-Lorena*. El primero, obra de Antonio de

²²⁹ Catálogo...1887, Madrid, 1887.

²³⁰ Catálogo...1881, Madrid, 1881.

²³¹ *Ibidem*.

²³² PALACIO, E. de, "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Madrileña*, I, 1887, p. 75.

²³³ Catálogo...1892, Madrid, 1892.

²³⁴ En 7.500 pts.

Caula, un cuadro bastante anodino, que será adquirido por el Senado en 1889²³⁵ y llevado posteriormente a la Exposición Internacional de 1892²³⁶. Mayor importancia tiene el segundo, conmemoración de la ceremonia que había tenido lugar el 30 de diciembre de 1884, en un momento crítico para el país, y que representa el momento en que la reina, de pie y con la mano en la Biblia, jura la Constitución rodeada de sus dos hijas. De la importancia que la Restauración daba a este episodio histórico nos da idea la perseverancia con la que se persigue la finalización de un cuadro que parece perseguido por la mala suerte: encargado por el Senado a Casado del Alisal en 1886, éste fallece sin darle tiempo a comenzar a pintarlo; el encargo pasa a Jover Casanova, quien pinta una gran parte, pero muere en 1890 sin haberlo podido terminar; finalmente, será Sorolla, quien, por expreso deseo de Jover, lo concluya en 1897²³⁷.

De un solo cuadro de historia serán objeto Amadeo de Saboya²³⁸, la reina María Cristina de Borbón, en su papel de reina regente²³⁹, y la reina María de las Mercedes, heroína de una especie de culebrón finisecular, presente, como no podía ser menos, con un cuadro sobre su muerte. *Honras fúnebres a la memoria de la reina Mercedes, en la iglesia de San Francisco el Grande* de Carlos Hurtado, expuesto en la Nacional de 1881²⁴⁰.

²³⁵ Por 5.000 pts.

²³⁶ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

²³⁷ Las vicisitudes del cuadro no acabaron aquí pues, ya una vez terminado y colgado en una de las salas del Senado, fue mandado retirar de allí durante el franquismo. Actualmente de nuevo en el Palacio del Senado de Madrid.

²³⁸ *Amadeo de Saboya ante el cadáver del general Prim*, encargado por el gobierno a Gisbert.

²³⁹ *La Reina Doña María Cristina pasando revista a las tropas* de Fortuny, que, aunque pintado antes de 1868, no será adquirido por el Estado hasta 1894 (R.O. de 22 de septiembre de 1894).

²⁴⁰ *Catálogo...* 1881, Madrid, 1881.

7. LA TRADICIÓN IMPERIAL.

Las relaciones entre imperialismo¹ y afirmación nacional son de tal complejidad, que impiden, en el contexto de este estudio, ni siquiera una somera aproximación al fenómeno. Para lo que aquí nos interesa, y dejando de lado las interpretaciones piadosas y la abundante casuística sobre la formación de los grandes imperios coloniales, tanto de la época contemporánea como anteriores, sí llamar la atención sobre el hecho de que el único intento global de explicación del desarrollo del imperialismo, el llevado a cabo por el pensamiento marxista, tiene algunas lagunas importantes. Tanto Hobson como Lenin parecen equivocarse en cuanto a la relación entre excedente de capital y necesidad de expansión colonial². Los estudios llevados a cabo a partir de los años sesenta sobre los imperialismos francés e inglés han mostrado, de una parte, la inexistencia de un periodo imperialista claramente definido que corresponda a la fase de madurez del capitalismo; de otra, la inexistencia de beneficios económicos globales para las metrópolis, lo que no excluye, por supuesto, que fueran cuantiosos para determinados grupos sociales³, pero tampoco significa que éstos últimos fuesen hegemónicos en los países imperialistas. El problema estaría en que, si por un lado existen fenómenos "imperialistas" en sociedades que difícilmente se pueden considerar en una fase de capitalismo maduro, y los ejemplos son múltiples; por otro, incluso en aquellas

¹ Utilizo aquí imperialismo en el sentido restringido de actividad tendente a la creación de imperios coloniales.

² La tesis sobre la interrelación entre capitalismo e imperialismo, atribuida generalmente a Lenin -"el imperialismo, fase superior del capitalismo" es el título de una de sus obras más conocidas-, fue formulada originariamente por Hobson (HOBSON, J.A., *Imperialism: a Study*, Londres, 1902), el primero por otra parte en utilizar el término imperialismo como concepto histórico; posteriormente, algunos pensadores marxistas, principalmente Rudolf Hilferding y Rosa Luxemburgo, retomaron los argumentos de Hobson modificándolos: lo que para éste era una consecuencia típica, pero no necesaria, del capitalismo, para los marxistas se convertía en algo inevitable, en una necesidad histórica, tal como refleja con toda claridad la ya citada célebre frase de Lenin en 1916 -aunque el estudio al que se ha hecho referencia más arriba se publicó en Petrogrado en 1917, fue escrito en Zurich en la primavera de 1916-.

³ Una síntesis del estado de la cuestión en WESSELING, H., "Historia de ultramar" en BURKE, P. (Compilador), *Formas de hacer la Historia*, Madrid, 1993. Para el caso francés ver el estudio pionero de Brunschwig (BRUNSCHWIG, H., *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français, 1871-1914*, París, 1960), que va a marcar la pauta de las investigaciones posteriores. Brunschwig, a diferencia de los estudiosos del caso inglés, sí acepta la existencia de un periodo imperialista claramente definido, pero rechaza, tras un cuidadoso análisis de los datos económicos, la rentabilidad del imperio y, por lo tanto, la explicación tradicional del imperialismo francés en función de la economía, explicación que, por el contrario, según él, habría que buscar en el auge del nacionalismo de la Tercera República, profundamente herido por la derrota de 1870. Sobre el imperialismo inglés ver, principalmente, ROBISON, R., GALLAGHER, J. y DENNY, A., *Africa and the Victorians: the Official Mind of Imperialism*, Londres, 1961; y DAVIS, L.A. y HUTTENBACK, R.A., *Mammon and the Pursuit of Empire: the Political Economy of British Imperialism, 1860-1912*, Cambridge, 1986.

sociedades capitalistas avanzadas, la expansión imperial no siempre es, desde la mera racionalidad económica, rentable⁴.

Si el imperialismo no fue beneficioso, de forma global, para las metrópolis -lo cual parece claramente probado en los estudios citados, especialmente en el de Davis y Huttenback, quienes contando con el oportuno apoyo del Instituto de Tecnología de California sometieron a complejos tratamientos informáticos una ingente cantidad de datos de los que se deduce que las tasas de beneficios de los capitales invertidos en las colonias fueron inferiores a los invertidos en otros territorios de ultramar e incluso en la propia Gran Bretaña-; si, en definitiva, los imperios no fueron económicamente rentables, otros motivos, y no, exclusivamente los económicos, debieron estar en el origen del desarrollo de los procesos imperiales: desde los intereses del propio Estado, cuyas necesidades, prestigio, soldados, nuevos impuestos, etc., no tienen por qué coincidir con los de la suma de los ciudadanos; hasta una respuesta psicológica a las necesidades de afirmación nacional, una forma de narcisismo colectivo, de afirmación de una superioridad intrínseca de la nación de uno, directamente relacionada con el propio desarrollo de la identidad nacional e, incluso, posiblemente, con su plena madurez y universalización entre todos los grupos sociales. Esto significa volver a colocar, una vez más, al Estado y sus necesidades, económicas y de legitimación, en el centro del problema, algo que gravita directamente con todo lo que aquí se está analizando pero que, obviamente, se sale del ámbito de este estudio.

Sin entrar en un debate cuya complejidad nos llevaría demasiado lejos, y sin infravalorar la importancia que las necesidades económicas capitalistas, tesis marxista, han podido tener en el auge del imperialismo en momentos históricos concretos, parece bastante razonable afirmar que el fenómeno global tiene mucho más que ver, tanto con las necesidades financieras de los emergentes aparatos burocráticos estatales -y el precoz imperio colonial español en América, organizado y controlado por la Corona, que fue también su principal beneficiaria, sería un buen ejemplo-, cómo con las necesidades de afirmación del grupo y del poder del grupo consubstancial al propio concepto de identidad colectiva. Esto último vendría a avalar la afirmación de Hayes de que el desarrollo del imperialismo fue, aunque sólo fuese en parte,

la expresión de una reacción psicológica; era el ardiente deseo que tenían los estadistas de mantener o recobrar el prestigio nacional⁵.

⁴ Quizás cabría, parafraseando la frase de Schumpeter sobre las guerras, afirmar que las expansiones coloniales racionales, racionales desde un punto de vista económico, no son muy numerosas.

⁵ HAYES, C., *El nacionalismo, una religión*, México, 1966, p. 127.

Planteamiento que permitiría explicar “imperialismos” cuya falta de racionalidad económica resulta más que evidente. Como se interroga Hayes, no es fácil descubrir los excedentes de capital y de producción de Rusia e Italia en el periodo 1874-1914. Lo mismo, pero corregido y aumentado, cabría afirmar de los intentos españoles por labrarse un imperio colonial en el norte de África. Intento que, a pesar de su obvia irracionalidad económica, contó, especialmente en sus inicios -campanas de Prim en Marruecos-, en plena efervescencia nacionalizadora de la época isabelina, con el apoyo entusiasta de una parte importante de la opinión pública.

En el caso concreto español, y con respecto a las campañas coloniales emprendidas por el gobierno de la Unión Liberal, cabría incluso ir más lejos y en directa relación con lo que aquí se está estudiando, afirmar que están en gran parte determinadas por la necesidades de legitimación del nuevo Estado liberal. En un Estado, ya no de Antiguo Régimen, pero de legitimidad no democrática, la opción fue el recurso a una legitimidad de tipo historicista en la que el nuevo poder político se presenta a sí mismo como el depositario de la historia de la nación. Puesto que uno de los rasgos determinantes y esenciales del ser español, tal como éste se perfilaba en la historiografía del momento, era su carácter imperial, ¿qué mejor forma de demostrar la fidelidad al alma eterna de la nación que retomar la ya olvidada senda de la expansión territorial? Olvido del que además, por supuesto, aparecía como principal responsable el absolutismo monárquico, que mostraba así, no solo su carácter abyecto, sino también su ilegitimidad y extrañeza con respecto al ser auténtico de la nación. De alguna forma se podría afirmar que las campañas coloniales de la etapa 1856-1868 (Conchinchina, Marruecos, Méjico, Santo Domingo...) son, en parte -obviamente hay otros factores-, el resultado de la imagen que del país y de su pasado histórico había construido la historiografía liberal, un tributo a la historia⁶.

⁶ Esta hipoteca de la nación a su pasado imperial pervivirá a lo largo de todo el siglo XIX, y posiblemente una buena parte del XX, si es que no sigue todavía operativa. Hechos como la crisis del 98 y su obsesiva fijación con el “problema de España” adquieren nuevos matices analizados a la luz de esta idea. La pérdida de los últimos territorios de ultramar era, para una nación construida sobre el arquetipo histórico de una nación imperial, mucho más que la simple pérdida de un mercado colonial. Era la puesta en cuestión del propio ser de España, de la misma existencia de la nación española. Si en la imagen de España construida por el siglo XIX el carácter imperial aparecía como rasgo determinantes de la nacionalidad, ¿qué ocurría en el momento en que ya no había imperio? Sencillamente que la propia idea de España entraba en crisis, de ahí ese obsesivo ¿qué es España? de la generación del 98; de ahí el ensimismamiento de esa misma generación en búsqueda de lo más esencial del ser de la nación, aquello que pueda estar más allá de los avatares históricos, y que muchos de ellos parecen encontrar en el paisaje de Castilla -éste al menos no se lo podían cambiar de la noche a la mañana-; de ahí el rechazo finisecular, rechazo en el que coinciden noventa y ochistas y regeneracionistas, de la historiografía decimonónica, aquella que había estafado a todo un siglo, el cerremos con siete llaves el sepulcro del Cid... Ya los propios contemporáneos fueron conscientes del carácter deslegitimador que los hechos de 1898 habían tenido sobre la conciencia nacional española, veamos sino como ejemplo lo escrito por Ortega dos décadas más tarde: “Desde 1898 la historia de nuestro país es la de una liquidación de prestigios, de órganos cohesivos, que no han logrado sustitución. Mejor o peor, la España de la Restauración

Este carácter “imaginario” y oficialista de los epigónicos intentos del Estado español decimonónico por entroncar con una ya olvidada tradición imperial se pone claramente de manifiesto, al margen de su propio fracaso, en hechos como la falta de interés por parte de la sociedad civil en empresas de colonización reales, hay campañas militares de conquista pero no colonización, soldados coloniales⁷ pero no colonos⁸; o como que en el Congreso de Berlín de 1884-1885 los delegados españoles basen sus reivindicaciones territoriales en África, no podía ser de otro forma dentro de la lógica que aquí se está analizando, en “derechos históricos”.

Si la creación objetiva de un imperio plantea, a pesar de todo, muchas dudas sobre su posible fundamentación económica -aquí me he limitado meramente a esbozar el problema-, la reivindicación, a posteriori, de una tradición imperial, de un pasado de nación hegemónica, no plantea ninguna. Es obvio que, aunque en algunos casos pueda esconder reivindicaciones más o menos veladas de hegemonía sobre territorios anteriormente pertenecientes al imperio, cosa que en el caso español merecería un estudio más pormenorizado⁹, se trata de un mero proceso de autoglorificación colectiva, de canto a las glorias de la nación. Pero no se debe olvidar lo que, incluso en este caso, tiene de elección de una determinada identidad. Nada obligaba a los españoles del siglo XIX a verse a sí mismos como herederos espirituales y físicos de los conquistadores del XVI, y en todo caso, desde la mera objetividad histórica, no lo eran más que sus coetáneos mejicanos o peruanos: aun dentro de la arbitrariedad que toda genealogía histórica supone, no parece demasiado arriesgado afirmar que las clases dirigentes mejicanas o peruanas, por poner los dos ejemplos máximos de la conquista americana, eran, como mínimo, tan “herederas” de los conquistadores como las clases dirigentes españolas. Lo que subyace en esta elección es una preferencia por una determinada identidad histórica que se había comenzado a gestar, justamente, desde los lejanos días del imperio¹⁰.

y la Regencia tenía una estructura. La España del siglo XX es una España invertebrada” (ORTEGA Y GASSET, J., “Bajo el arco en ruinas”, *El Imparcial*, 11 de junio de 1917). Idea sobre la que el mismo Ortega volverá años más tarde, y con mayor amplitud, en su *España invertebrada*.

⁷ Hegemonía del ejército en los asuntos coloniales de trágicas consecuencias posteriores.

⁸ Una de las escasas excepciones a esta falta de interés de la sociedad civil por las empresas coloniales, y no me refiero a los episodios bélicos de ultramar, que eso es otro asunto, sino a colonización de nuevos territorios, es la de Joaquín Costa. Para el escritor regeneracionista, fundador de la Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas y organizador de un Congreso de Geografía Colonial, la expansión colonial era, no la realización de vagos sueños imperiales, sino una forma racional de reactivación económica y de alivio a la presión demográfica.

⁹ Es llamativo a este respecto que el momento de máximo auge en la pintura de historia de la reivindicación de una tradición imperial coincida con las últimas aventuras ultramarinas españolas en América: las intervenciones en México y el Pacífico.

¹⁰ Cabría incluso preguntarse si, tal como afirma Fernando Palacios -“la conciencia nacional española se gesta, en gran medida a partir de una lectura simbólica de la expansión colonial gracias a la cual, a la falta de intereses reales del Estado o de la sociedad civil, los sectores dominantes intentarán legitimar su disfrute del poder en ausencia de procedimientos de legitimación democráticos” (PALACIOS, F.A., “Estado y

La imagen de un glorioso pasado imperial, plasmado en la hegemonía militar española en el mundo, estaba ya presente, como se vio en su momento, en los primeros intentos de articulación de una identidad nacional en tiempos del Conde-Duque de Olivares. En el siglo XIX, ante la imposibilidad de mantener una trayectoria imperialista, en un momento en que las grandes potencias europeas aceleran su proyección colonial, esta imagen toma un claro matiz de reivindicación histórica, de exaltación de un pasado glorioso del que sentirse orgullosos y con el que identificarse. Mediante esta reivindicación el nuevo Estado se erigía en heredero de las glorias pasadas y del valor de los hombres que las habían hecho posibles, mientras que la nación encontraba en ellas un motivo de autoglorificación.

La imagen imperial remite, en el desarrollo del nacionalismo español decimonónico, a dos factores básicos: uno, común a todo despertar nacionalista, la idea de decadencia como punto de partida de un programa de regeneración nacional; y otro, más específicamente español, aunque no exclusivo, la nostalgia de la grandeza, la reivindicación de un pasado imperial como símbolo de una nación cuya misma esencia sería esa tradición imperial perdida.

Esta reivindicación imperial explica, como ya vimos anteriormente, la preeminencia otorgada a los siglos XVI-XVII sobre cualquier otro periodo histórico, y más concretamente a los reinados de Carlos I y Felipe II. Al margen de la ambigüedad que pudiesen mantener determinados sectores con respecto al significado de estos monarcas en la evolución de la nación española, los dos Austrias mayores representaban el momento de hegemonía española en el mundo¹¹, lo que propiciará una serie de obras de carácter triunfalista y de inequívoco aroma laudatorio. Pero los temas asociados a un pasado expansionista y a la idea de una nación poderosa, capaz de influir en el desarrollo de la historia universal, no se limitan estrictamente a la época imperial, aunque, lógicamente, ésta sea un tema recurrente, sino que abarca asuntos tan dispares como el saqueo de Constantinopla por los almogávares o la guerra del Pacífico.

colonialismo en la España contemporánea" en VALIDO, F., MAESTRE, A. y FERNÁNDEZ AGIS, D. (Eds.), *El proceso de unidad europea y el resurgir de los nacionalismos*, Madrid, 1993, p. 97)- esta reivindicación de un pasado imperial no es sólo una muestra de la impotencia, o falta de voluntad, del Estado decimonónico español para ofrecer a la sociedad la consecución de otros fines más inmediatos y reales.

- ¹¹ Es curioso, a este respecto, como se aprovecha cualquier ocasión, por peregrina que ésta sea, para recordar este pasado imperial asociado al reinado de los dos primeros Austrias. Así, por poner un ejemplo, Jacinto Octavio Picón, comentado el cuadro de Luis Álvarez Catalá *La silla de Felipe II en el Escorial*, en principio un asunto bastante alejado de ensoñaciones imperiales, no puede evitar la vena triunfalista y grandilocuente y, a propósito de uno de los personajes que acompañan al monarca, habla de un "hombre ya viejo con tipo de soldado veterano de aquellos que corrieron medio mundo manchando con su sangre, ya las verdes llanuras de Flandes, ya las fértiles campiñas del Nuevo Mundo" (PICÓN, J.O., "Exposición nacional de Bellas Artes" *El Imparcial*, 9 Mayo de 1890).

Los cuadros de temática imperial representan uno de los grupos más numerosos del siglo XIX (véase cuadro nº 1), con importantes diferencias entre unos y otros periodos. Con una presencia muy modesta en el primer tercio de siglo, aunque aquí habría que considerar el hecho de que Juan Antonio de Ribera dedique uno de los cuatro cuadros que componen su fresco sobre españoles célebres del Palacio del Pardo a los conquistadores y descubridores. Cuadro en el que hace figurar, en el centro, a Juan Sebastián El Cano, portando un globo terráqueo, a Gonzalo Fernández de Córdoba y a Antonio Leyva; al lado de éstos, a Antonio de Solís, con un libro en la mano, posiblemente *La Conquista de la Nueva España*; a la izquierda de éste un abanderado, que simboliza la conquista; a su derecha, por este orden, Cortés y Pizarro; y detrás de éstos últimos las carabelas e indígenas de las nuevas tierras. En cuadros de historia propiamente dichos, es el periodo 1834-1854 el que marca el momento de máximo auge, época en que esta autoimagen imperialista de la nación española parece alcanzar su cenit. Curiosamente, el periodo siguiente, que coincide con un cierto despertar de esta tradición imperial (campanas de Marruecos, expediciones a Méjico y el Pacífico...), va a suponer un cierto declive de esta iconografía imperial, que volverá a recuperarse de nuevo durante el sexenio revolucionario, con un ligero aumento en el caso de los cuadros presentados a las Nacionales y espectacular, casi dobla los porcentajes del periodo anterior, en el de los premiados y adquiridos por el Estado. Posteriormente, la restauración alfonsina supondrá un claro retroceso de este tipo de cuadros, retroceso que parece coincidir con un cierto decadencia de esta autoimagen imperial, decadencia todavía más clara si tenemos en cuenta que los datos globales aparecen falseados por la puntual eclosión de retórica imperialista generada en torno a la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América (ver cuadro nº 1).

En todo caso la imagen de una nación hegemónica y expansiva, de una nación imperial, quedará fijada de forma casi obsesiva en la mitología nacional española hasta llegar a aparecer como uno de sus rasgos determinantes, condicionando una política exterior, que, casi siempre, ha sido víctima de su propia autoimagen, de lo que debía ser su lugar en el mundo, y determinando unas zonas de interés geoestratégico que no son otra cosa que las antiguas zonas de expansión¹².

¹² Esta obsesión por la continuidad histórica de la tradición imperial tiene uno de sus mejores ejemplos en el episodio, no por poco conocido e irrelevante menos significativo, del envío por España de una expedición militar a Roma en 1849, la primera vez que tropas españolas salían del país desde las guerras de independencia americanas, cuando se nombra para mandar el cuerpo expedicionario al general Fernández de Córdoba, obviamente no por sus cualidades militares, sino por los ecos que despertaba su apellido -y no sólo entre los españoles: el apellido del general español fue acogido con especial susceptibilidad por los italianos.

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
Total siglo	14	14	10	10	7	9	13
1808-1833	7	8					
1834-1854	21	24					
1855-1867	16	15	12	14	5	8	23
1868-1874	18	33	20	0	40	0	0
1875-1895	12	9	7	9	4	10	11

Cuadro nº 1. Cuadros de historia referidos a un pasado expansionista de la nación española. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de cuadros de historia de cada apartado y periodo cronológico.

Esta imagen de una nación imperial y expansiva se articula en torno a la presencia española en unos pocos territorios, cuya ocupación, descubrimiento o conquista, se representa una y otra vez en la pintura de historia, por este orden: América, Europa (véase cuadro nº 2).

	Total	Adquiridos Estado	Premiados	Medalla primera clase	Medalla segunda clase	Medalla tercera clase	Reprod. en Grabado
América	50	43	44	75	20	33	60
*Descubrimiento	27	27	30	75	0	0	50
*Conquista de Méjico	10	11	11	0	20	16	1
Europa	24	29	37	25	60	50	35
**Italia	10	14	15	25	20	17	10
**Francia	10	14	11	0	0	33	10
África	17	16	11	0	20	17	0
***Guerra de África	16	14	7	0	0	17	0

Cuadro nº 2. Importancia de los diferentes hechos históricos referidos a una tradición imperial en la pintura de historia decimonónica. Las cifras indican porcentajes (%) sobre el total de obras sobre hechos históricos sobre la expansión imperial española en cada apartado. Se consideran únicamente aquellos temas que suponen mas de un 5% del total.

* Están incluidos dentro del grupo de expansión en América.

** Están incluidos dentro del grupo de expansión en Europa. Algunos de los cuadros que aparecen en este grupo lo hacen también en el de Francia (batalla de Pavía).

*** Están incluidos dentro del grupo de expansión en África, nótese la importancia otorgada a la expansión africana en el periodo más reciente, Guerra de África (1859-60), frente al carácter histórico de las demás.

7.1. LA EXPANSIÓN AMERICANA.

El descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo se convertirían desde muy pronto, ya desde la misma época imperial, en el gran hecho histórico de la nación española, en el acontecimiento capaz de definir el espíritu de un pueblo y una raza, además de la muestra de la importancia histórica de una nación. Curiosamente, y a pesar del tono grandilocuente y belicoso de la mayoría de la pintura de historia, que tan bien encajaba con el carácter épico de la conquista, y del carácter romántico de los hechos y personajes que en ella tomaron parte, fue el Descubrimiento y no la Conquista, el que gozó de las preferencias de la pintura de historia. La imagen de la expansión americana es sobre todo la de la epopeya de Colón y los hechos con ella relacionados. Y es que, como recuerda Balsa de la Vega a la altura de 1890,

Dentro de la historia de la humanidad, tan solo los acontecimientos que tuvieron una influencia decisiva en el desenvolvimiento de los sucesos y de las ideas, o que han caracterizado una época, tienen valor real al presente; dentro de la historia nacional el hecho secundario tampoco alcanza la importancia que el verdadero cuadro histórico ha de tener. Ante Colón brillan pálidamente Pizarro, Hernán Cortés y Vasco de Gama¹³.

Pero esta preferencia por el Descubrimiento en detrimento de la Conquista por parte de la pintura de historia puede tener significados ideológicos más complejos que los derivados de una simple valoración de la importancia histórica de ambos episodios, valoración que, al fin y al cabo, es también fruto de un *a priori* ideológico. Hay, por un lado, como una cierta vergüenza histórica que impide explayarse en una visión triunfalista de la conquista -de hecho, una parte significativa de los cuadros sobre la conquista muestran una clara preferencia por los aspectos más negativos de ésta, en algunos casos con una manifiesta simpatía por los vencidos-; está, también, el peso de la Leyenda Negra sobre la imagen de la colonización española en América -algo que habría que poner en relación con lo anterior- que empuja a preferir temas más aparentemente neutros como el de Colón; y está, por último, pero con menor importancia, el problema de las relaciones de España con las nuevas repúblicas hispanoamericanas, un trasfondo ideológico, difícil de definir, pero en el que subyace, de alguna forma, la idea de una comunidad hispánica de naciones, lo que explicaría que se intenten evitar aquellas imágenes que pudieran ser interpretadas en clave de conflicto -conquista- y que, por el contrario, se

¹³ Balsa de la Vega, R., "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 18 de mayo de 1890.

favorezcan aquellas otras de carácter más pacífico -aunque habría que esperar un centenario más para ver aparecer el delicioso eufemismo de “encuentro”-.

7.1.1. EL DESCUBRIMIENTO.

La mayoría de los cuadros referidos a la expansión americana lo son, en torno a un 50% (véase cuadro nº 2), al Descubrimiento y los episodios con él relacionados, de forma que se convierte en uno de los hechos más emblemáticos de todo el pasado nacional y, por lo tanto, en uno de los que más adhesiones crea a la hora de configurar una identidad nacional. Constituye, junto con la unidad nacional, el gran acontecimiento de la afirmación de España como nación, la obra colectiva que justificaba el genio de un pueblo.

La iconografía colombina, aunque, cosa extraña, no aparece en todo el siglo anterior¹⁴, tiene una presencia constante, y bastante temprana, a lo largo de todo el siglo XIX¹⁵ -y no sólo en España, recuerdense, a título de ejemplo, *Cristóbal Colón en La Rábida*¹⁶ y *La vuelta de Cristóbal Colón*¹⁷ de Delacroix, el primero de 1838 y el segundo de 1839, o *La vuelta de Colón* de Joseph-Nicolas Robert-Fleury¹⁸, expuesto en el Salón de 1847¹⁹-. Si bien será en la época isabelina cuando se produzca una auténtica avalancha de cuadros de tema colombino, avalancha a la que no debieron de ser ajenos, tanto la homonimia entre la soberana reinante y la protectora de Colón -muchos de estos cuadros se refieren a esta especial protección-, como el beligerante nacionalismo ideológico del periodo.

¹⁴ La única excepción, en el tránsito entre ambos siglos pero todavía plenamente dentro de los parámetros dieciochescos, sería el *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos a su regreso del Nuevo Mundo*, pintado por Andrés Barea en 1804. A esto se podría añadir que en el concurso convocado por la Academia, en fecha tan significativa como 1792, para cubrir la plaza de Segundo Director de Pintura de la Academia de San Carlos de Méjico, concurso ganado por Rafael Nímene y Planes, el asunto propuesto fue “El Desembarco de Cristóbal Colón en América”.

¹⁵ Para la iconografía del Descubrimiento en la pintura de historia española del siglo XIX, tanto “oficial” como privada, véanse ARIAS ANGLÉS, E., y RINCÓN GARCÍA W., “La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX”, en *Relaciones Artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, pp. 273-363; y ESPINÓS DIEZ, A., GARCÍA SAIZ, C. y LOPEZ TORRIJOS, R., “Colón y el descubrimiento de América en la pintura española e italiana del siglo XIX”, en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, II, 1984, Barcelona, pp. 25-35.

¹⁶ Actualmente en la National Gallery de Washington.

¹⁷ Actualmente en el Museum of Art de Toledo (USA).

¹⁸ Actualmente en el Museo del Louvre.

¹⁹ Para la iconografía del Descubrimiento fuera de España, véanse: HONOUR, H., “L’image de Christophe Colomb”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1976, pp. 255-267; HONOUR, H., *L’Amérique vue par l’Europe*, París, 1976; y ZAVALA, S., *El Descubrimiento colombino en el arte de los siglos XIX y XX*, Méjico, 1991.

El primer cuadro sobre el tema es *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón a su vuelta del Nuevo Mundo*, llevado por Valentín Carderera a la Exposición de la Academia de 1835 y en el que se resalta ya esa asociación Colón/Reyes Católicos.

Carlos María Esquivel lleva a la Exposición de la Academia de 1845 *Cristóbal Colón pidiendo para su hijo en el convento de La Rábida*, no relacionado todavía con Isabel la Católica.

Lo mismo ocurre con *Cristóbal Colón en el acto de descubrir tierra*, llevado por García Ibáñez a la Exposición de la Academia de 1849.

La serie de exaltación analógica de Isabel II comienza con un grupo de cuadros encargados por la Corona en la década de los 50, en los que generalmente la reina es la figura central del cuadro, obras que propagan la imagen del Descubrimiento como una empresa llevada a cabo por la voluntad personal de la reina, casi como algo a partes iguales entre la reina y Colón: una empresa de la Corona y por lo tanto española, o mejor cabría decir castellana, dado el secundario papel atribuido a Fernando. Aspecto éste último interesante en la medida en que reafirma ese filocastellanismo de la construcción nacional española al que ya se hizo alusión en su momento: uno de los hechos más importantes de la nación aparece como obra casi exclusiva de los castellanos.

En 1852 Lino García pinta *Colón ante los Reyes Católicos*²⁰, cuadro cuyo personaje central, a pesar del título es Isabel la Católica. La reina aparece sentada, comentando los proyectos de Colón, de pie frente a ella; detrás de la reina un religioso; y al fondo unos cuantos personajes secundarios, entre ellos el rey. Empieza así a configurarse la imagen del Descubrimiento como una empresa personal de la reina, y por lo tanto como una acción de Estado, y la aureola romántica de un Colón incomprendido que llevará sus planes a buen puerto con el único apoyo de la reina.

En 1854 Galofre recibe de la Corona 12.000 reales como pago por su cuadro *Isabel la Católica firmando las capitulaciones de Santa Fe*²¹, encargo de Isabel II, que posteriormente será llevado a la Exposición Universal de París de 1855. Nuevamente nos encontramos ante un tema de legitimación analógica, tan característico del periodo isabelino, que nos depara además, de forma casual, un buen ejemplo de la importancia de determinados

²⁰ Actualmente en el Cuartel del Ejército del Aire de Madrid.

²¹ Actualmente en el Palacio Real, Madrid.

sucesos históricos para el siglo XIX y cómo son percibidos. Galofre, el autor, reclama a Palacio en 1857 un lugar más relevante para su obra, no por la calidad de ésta, sino porque

representa los dos hechos más grandes de nuestra historia, o sea, la Rendición de Granada y la inmediata marcha de Colón en busca de un nuevo continente. Bien merece el asunto que esté siempre a la vista, y los restos de los Reyes Católicos que están en Granada, así como los de Colón que están en Valladolid, en su mudo silencio agradecerán a V.M. este recuerdo²².

Unidad nacional y expansión americana son considerados por Galofre, y al mismo nivel, los dos grandes hechos de la historia nacional.

La serie de cuadros de legitimación analógica se continúa con *Isabel la Católica anuncia a Cristóbal Colón que si el tesoro real no es suficiente para pagar los gastos, está dispuesta a vender sus joyas* de Francisco de Mendoza, también encargo de Isabel II²³ y también llevado a la Exposición Universal de París de 1855, en el que se vuelve a insistir en la imagen de la reina de Castilla como centro de la empresa colombina.

El fin del reinado de Isabel II no supone el de Isabel la Católica como centro de la empresa colombina, tras el breve eclipse de la época revolucionaria, la Restauración volverá a retomar la imagen de la reina de Castilla como principal artífice del Descubrimiento.

Antonio Muñoz Degraín obtiene la gran Cruz de Carlos III en la Nacional de 1878 con *Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón*²⁴, inspirado en un párrafo de la *Historia General de España* de Zamora y Caballero, cuyo texto reproduce el *Catálogo*:

Cuando los pocos amigos que creían con celo en la teoría de Colón le vieron verdaderamente determinado a abandonar España, se llenaron de sentimiento, considerando su partida como una pérdida irreparable para la nación. Contábase entre estos Luis de Santangel, que determinó hacer un osado esfuerzo para impedir el mal si era posible. Obtuvo inmediata audiencia de la Reina, acompañado de Alfonso de Quintanilla que le ayuda ardientemente en todas sus pretensiones. La perentoriedad del caso le dio audacia y elocuencia. La marquesa de Moya se valió también de su elocuencia para persuadir a la Reina. El generoso ánimo de Isabel se inflamó al fin, como si la empresa hubiera entonces aparecido por primera vez en su mente en el verdadero punto de vista y pronunció su resolución de protegerla. Todavía hubo un momento de duda. El rey miraba con frialdad aquella negociación, y el Tesoro real estaba absolutamente agotado por la guerra. Se necesitaba tiempo para llenarlo. ¿Como podía la reina girar sobre una caja vacía para medidas a que su esposo se manifestaba contrario? Santangel observaba esta suspensión con trémula ansiedad. Pero no le duró más que un momento. Con entusiasmo digno de ella misma y de la causa que patrocinaba, exclamó Isabel: Yo entro en la empresa por mi Corona de Castilla y empeñaré mis joyas para levantar los fondos necesarios²⁵.

²² Citado por REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p.253.

²³ Pagó por él 70.000 reales en 1853 (R.O. de 15 de marzo de 1853).

²⁴ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

²⁵ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878, pp. 55-56.

Cuadro que insiste en la imagen ya tradicional del Descubrimiento como una empresa a dos: la reina y Colón, ambos en primer término, con el añadido en este caso de Santángel. Las demás figuras, entre ellas la del rey, aparecen como meros espectadores de la escena. El carácter melodramático se agudiza con la presencia, en el centro y en primer plano, del joyero abierto de la reina. El cuadro, que tuvo un gran éxito -además del premio fue reproducido en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁶, *La Ilustración Artística*²⁷ y *Blanco y Negro*²⁸-, no fue bien acogido por la crítica:

La figura principal está bien concebida en cuanto la disposición de las líneas, pero carece de majestad y de alta expresión: no da idea ninguna del afecto moral de que nos representamos poseída a la augusta protectora de Cristóbal Colón al *tomar para su corona de Castilla* la empresa del inmortal marino²⁹.

El mismo Muñoz Degrain lleva a la Exposición de 1892 *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón*³⁰, lienzo en el que lo que más llama la atención es el marco arquitectónico: una especie de capilla con resonancias románicas, como vagamente inspirada en la cripta del monasterio de Leire, con el suelo cubierto de flores y en cuyo centro destaca la figura arrodillada de la reina. En este caso, no sólo se destaca la especial preocupación de la reina por la empresa colombina, sino, también, el carácter piadoso de la que pasó a la historia con el apelativo de la Católica.

En otros cuadros la presencia de ambos monarcas es más equilibrada, lo que refuerza la imagen de una empresa nacional: *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona*, expuesto por Francisco García Ibáñez en la Nacional de 1858³¹, cuadro un tanto extraño dentro de la pintura de historia, tanto por su composición, una especie de vista panorámica de una imaginaria Barcelona del siglo XV en que la escena principal apenas se distingue en medio de la multitud -son claramente perceptibles ecos de la pintura veneciana de la primera mitad del XVI-, como por su tema: *Colón al venir a proponer a los Reyes Católicos el descubrimiento de un Nuevo Mundo* de Luis Jiménez Aranda, mención honorífica en la Nacional de 1864³²; *Presentación de Colón a los Reyes de España*, llevado por Manuel Crespo y Villanueva a la Nacional de 1890³³, y en el que, a pesar de todo,

²⁶ *La Ilustración Española y Americana*, 1878, I, p. 189.

²⁷ *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

²⁸ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 241.

²⁹ GARCÍA CADENA, P., "La Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1878, p. 126.

³⁰ *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892*, Madrid, 1892.

³¹ Fue premiado con una mención de medalla de primera clase (R.O. de 18 de noviembre de 1858) y adquirido al año siguiente por el Estado (R.O. de 4 de febrero de 1859).

³² Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865. Premiado dentro del grupo de género histórico.

³³ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

la figura de la reina, de un color más claro y en el centro, destaca claramente sobre la del rey; y *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos*, llevado por Pedro Mendigacha a la Exposición de 1892³⁴.

La llegada a América y los primeros contactos con los nativos se convierte, lógicamente, en uno de los temas estrella de la pintura de historia sobre el Descubrimiento. El encuentro entre dos mundos, reflejado de forma plástica en el encuentro entre los nativos y los castellanos, era suficientemente atractivo como para explicar estas preferencias. Desde el punto de vista iconográfico estos cuadros son especialmente significativos ya que suponen el punto álgido, el clímax del Descubrimiento. Hay una serie de rasgos recurrentes en todos ellos: la presencia del cristianismo -se diría que más que del descubrimiento se trata del bautismo de un Nuevo Mundo, tal es la omnipresencia de cruces y frailes- y por lo tanto la imagen del Descubrimiento como una empresa de evangelización; y la desnudez de los indígenas, que remite siempre a una imagen de barbarie, de atraso y falta de cultura, que convierte al Descubrimiento en una empresa de civilización. En la mitología histórica decimonónica todo el conflictivo proceso del Descubrimiento queda reducido a una doble empresa de civilización y cristianización, elementos que constituirían, por tanto, los rasgos definitorios de la nación española.

La primera imagen del encuentro es fruto de un encargo de la Corona: Francisco de Asís, el rey consorte, encarga en 1853 a Joaquín Espalter y Rull *La primera entrevista de Colón con los indios* ³⁵, cuadro cuyo único interés radica en ser la primera composición sobre el tema.

Antonio Brugada expone en la Nacional de 1856 *La flotilla de Cristóbal Colón descubre el Nuevo Mundo*³⁶, adquirido por la Corona³⁷, prácticamente una marina, no demasiado interesante para el tema que aquí nos ocupa.

El honor de convertirse en la imagen real del desembarco de Colón corresponderá al *Primer desembarco de Colón en América* de Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín, medalla de primera clase en la Nacional de 1862³⁸ -ura de las más polémicas y después celebradas medallas de primera clase-, que después de su compra por el Estado para el Museo

³⁴ *Catálogo...*1892, Madrid, 1892.

³⁵ Actualmente en el Palacio Real, Madrid.

³⁶ *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856, formado por el jurado de admisión de obras*, Madrid, 1856.

³⁷ Actualmente en el Palacio Real, Madrid.

³⁸ R.O. de 29 de noviembre de 1862.

Nacional de Pintura y Escultura³⁹ será reproducido en múltiples láminas y grabados, entre otros por *La Ilustración Ibérica*⁴⁰ y *Blanco y Negro*⁴¹, e incluso recreado, muchos años más tarde, por el cine en *Alba de América* de Juan de Orduña. Representa el momento en que

el navegante genovés ha puesto el pie en la tierra que buscaba, e hincada la rodilla en tierra, con el estandarte de Castilla en una mano y en la otra su espada, toma posesión del suelo nuevamente descubierto. Su mirada se dirige al cielo y su rugosa frente se ilumina con un rayo del sol que nace. A la derecha de Colón un fraile con el signo de la Redención en la mano parece bendecir la tierra ignota, en tanto que a la izquierda dos figuras de aspecto severo blanden sendos estandartes morados que agita suavemente una ligera brisa. Detrás del personaje principal del cuadro, otros castellanos, ya inclinados, ya erguidos o ya besando el suelo virgen de América, completan el grupo del centro. Fuera de este y a la izquierda del lienzo vense tres pequeños botes montados aun por alguno de los navegantes, quienes toman en la escena que tiene lugar a su presencia mayor o menor parte, quizá según la poca o la mucha fe que el descubrimiento les inspirase. Por último, a la derecha del cuadro y bajo un grupo de árboles se distinguen algunos indios, expresando más espanto que admiración, los unos, más estupidez que espanto los otros. En lontananza descúbrense, agrupadas como ovejas de un rebaño, las tres carabelas, parte del mar y el horizonte. El suelo es montañoso y la vegetación exigua⁴².

Cuadro que rezuma misticismo, especialmente en las figuras de Colón, que eleva los ojos al cielo con gesto de gratitud, y del monje, en actitud de bendecir a los indígenas arrodillados a su derecha, desnudos y atemorizados, como implorando ser bendecidos. Más que a un descubrimiento o toma de posesión se diría que estamos asistiendo al bautismo de un recién nacido. La imagen emblemática del Descubrimiento es, para el XIX español, la de la cristianización de un continente, no su conquista.

La crítica destacó, unánimemente, tanto el hecho de que el cuadro llenaba un hueco iconográfico, ya que faltaba una imagen del momento en que Colón ponía pie en el Nuevo Mundo,:

La poesía y la pintura han tratado con mayor o menor fortuna páginas anteriores de su vida; sus primeras meditaciones, su convicción decidida, sus pasos estériles en las cortes, su estancia en La Rábida, su acogida por la magnánima reina Católica, su partida y su viaje; más a pesar de todo y de habernos dejado sus contemporáneos (su hijo Fernando entre ellos) escrito minuciosamente su retrato.

Carecíamos de su imagen transfigurada por el gran suceso de su vida, por la realización cumplida de su inspiración gigante; una de esas imágenes tan poderosamente caracterizadas por la situación y el pensamiento que forman tipo y se perpetúan consagradas por la tradición en la memoria de las generaciones⁴³.

Cuadro de sentimiento y de sentimiento histórico, permítase la frase, creemos que el cuadro está hecho y escrita sobre el lienzo una de tantas páginas de gloria, satisfecha una deuda de decoro

³⁹ En 30.000 reales, R.O. de 14 de enero de 1863. Depositado en el Ministerio de Ultramar por R.O. de 7 de julio de 1880. Depositado en la Real Academia Gallega por R.O. de 13 de abril de 1921. Actualmente en el Ayuntamiento de La Coruña, depósito del Museo del Prado.

⁴⁰ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, pp. 648-649.

⁴¹ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 650.

⁴² VILLALVA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Diario Español*, 23 de octubre de 1862.

⁴³ GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

nacional, cuya insolvencia causaba verdadero rubor. Cuando el extranjero llegue a nuestras puertas y pregunte por el recuerdo que España ha dedicado a la memoria de quien le trajo un mundo... contestaremos: -Ese⁴⁴;

como su capacidad par reflejar el espíritu cristiano del Descubrimiento y el carácter español del suceso histórico:

El momento está bien escogido, y desde luego resalta en el contraste de la figura de Colón y del religioso que está a su lado la idea filosófica del autor. El primero, con la rodilla en tierra, la espada desnuda y tremolando al viento la enseña de León y Castilla, toma posesión del Nuevo Mundo en nombre de los reyes y por derecho de descubrimiento y conquista; el segundo de pie, con la mirada fija en el signo de la redención que sustenta en la siniestra mano mientras extiende la otra con ademán solemne, toma así mismo posesión en nombre de Cristo de aquellas almas sumidas en la noche de la indolencia, para quienes va a brillar la luz de la verdadera fe y van a abrirse las puertas del cielo.

Ésta parece ser la idea capital de la obra; nosotros al menos la hemos interpretado así, por lo cual, no tan sólo dispensamos, sino que aplaudimos al Sr. Puebla la licencia de hacer figurar en la escena un religioso, aunque de las relaciones del descubridor no se deduzca que asistiese ninguno.

De algún modo había que significarse que la idea religiosa había entrado por mucho en aquella grande empresa, patrocinada por el confesor de Isabel la Católica, a la cual, como de los escritos y crónicas del descubrimiento consta, no sólo persuadió a llevarla a cabo la esperanza de aumentar sus señoríos y riquezas, sino muy principalmente el deseo de extender la religión del Crucificado por aquellos remotos países⁴⁵;

La figura de Colón es por sí sola un cuadro histórico y religioso, y el espectador que le contemplase sin saber que tal hombre existió, sin sospechas siquiera que hubo quien sacara del Océano un mundo desconocido, le tendría sin embargo por héroe y santo a la vez (...) son cristianos, porque un religioso les precede, y son españoles porque así lo pregonan el matizado blasón de sus estandartes (...) Colón encuentra a un tiempo el mundo que había soñado, la patria que había perdido, y el triunfo y la gloria por que había combatido tantos años: por eso oprime con su mano la espada signo de triunfo, la bandera que le hace español⁴⁶;

El asunto, eminentemente nacional, está bien elegido. Colón motejado como insensato, despreciado en su patria y en naciones de primer orden halló refugio y protección en España, y merced a una reina española, merced a consejeros españoles, a hombres y recursos españoles, se abrió a la humanidad un nuevo continente⁴⁷.

Especialmente interesante, a este respecto y por lo iluminador que resulta en relación con el concepto de verosimilitud histórica, es lo que escribe el crítico de *La Época* :

En cuanto a la figura del monje, aun cuando las crónicas de las órdenes religiosas, que seguramente ha consultado el señor Puebla no le hubieran autorizado a presentarla en escena, le bastaría para hacerlo el pensamiento filosófico que domina su obra⁴⁸;

⁴⁴ "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Arte e Instrucción Pública*, 5, 1862, p. 61.

⁴⁵ "La Exposición de Bellas Artes", *El Contemporáneo*, 22 de octubre de 1862.

⁴⁶ FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., "Cuatro palabras sobre la Exposición de Bellas Artes" *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 378.

⁴⁷ VELISLA, "Revista de la Exposición de Bellas Artes. 1862", *Las Novedades*, 18 de noviembre de 1862.

⁴⁸ GARCÍA, J., "Cuentos de la Villa. La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 5 de noviembre de 1862.

lo que importa es la verdad ideológica, y la verdad ideológica era un descubrimiento cristiano y español.

De hecho, las únicas críticas negativas al cuadro de Puebla lo son, bien por no haber resaltado suficientemente la españolidad del Descubrimiento:

El señor Puebla ha creído, en medio de su entusiasmo por el héroe de su obra, que bastaba retratarle para dar carácter al primer desembarco, y se ha equivocado lastimosamente. Los compañeros de Colón tienen tanta importancia como el mismo Colón (...). Si Colón era el héroe de una idea combatida, sus compañeros eran los héroes de una bravura única y desconocida, que hubiera aterrado al orbe entero, si un español de entonces no hubiera valido mas que todo el mundo. Colón al desembarcar en América representaba el triunfo de la idea; pero los españoles que le acompañaron iban allí representando a los pueblos del mundo viejo, que aspiraban a la civilización y a la igualdad de la raza humana. Si el triunfo del pensamiento fue del navegante italiano y el triunfo de la realización perteneció a Isabel la Católica, el del fausto acontecimiento débese entero a la gente que ayudó al sonador de la Rábida en su temeraria empresa⁴⁹;

bien, algo todavía más sorprendente dada la omnipresencia de cruces y monjes, por no haber hecho bastante hincapié en el carácter cristiano del hecho representado:

El héroe principal es en el cuadro del señor Puebla una figura que encanta, si no por la verdad histórica con que está presentada, por su noble, grandiosa y bella actitud. De rodillas y mirando al cielo, como dándole gracias por la felicidad de que le colma, blandiendo la espada de la conquista y el estandarte de la civilización, sólo faltaba que tuviese el símbolo de la fe cristiana como muestra y señal clara de que bajo su angusta sombra navegaba. Nosotros, haciendo a Colón más católico que guerrero, hubiésemos preferido que su espada permaneciese en la vaina y con la diestra mano enclavase en el suelo virgen de la predicación evangélica la cruz del Salvador. De esta manera se habría expresado el gran pensamiento de Isabel I, protectora de Colón, la que había empeñado sus joyas y corona para sacar a los pueblos de la remota y bárbara región de la ignorancia en que estaban.

Pero el artista ha preferido sin duda poner junto al héroe de América la espada, que simboliza la guerra sangrienta que se preparaba a los indígenas y al fanatismo religioso, significado en la tremenda figura de un fraile de aspecto duro y actitud sombría, que junto a Colón se descubre⁵⁰.

Nótese de paso, en este último párrafo, el profundo calado de esa imagen negativa, de leyenda negra, a la que se ha hecho referencia anteriormente y que parece presta a aflorar a la menor ocasión, en la autoimagen que sobre su presencia en el continente americano se hace la sociedad española.

En la Exposición de 1892, la única con carácter internacional de todas las que tuvieron lugar en España durante el siglo XIX, con motivo precisamente de celebrarse el IV Centenario del Descubrimiento, se produjo una auténtica eclosión de temas colombinos, tres de ellos referidos directamente al descubrimiento: *Primeros homenajes a Colón en el Nuevo*

⁴⁹ GUTIÉRREZ, B., "Exposición de Bellas Artes", *Crónica de Ambos Mundos*, 3, 1862, pp. 179-180.

⁵⁰ *Ibidem*.

Mundo de José Ramón Garnelo y Alda⁵¹, *La primera comunión en América* de Eugenio Teixeira⁵² y *Llegada de Cristóbal Colón a la isla de Guanahantí* de Justo Ruiz Luna⁵³.

El primero, inspirado en un pasaje del *Diario* de Colón, cuyo texto reproduce el *Catálogo*:

Después que acabaron de comer llevó a la playa al Almirante, y el Almirante envió por un arco turquesco y un manojo de flechas, y el hizo tirar a un hombre de mi compañía que sabía dello, y el señor (Guacanagari) como no sepa que sean armas, le pareció gran cosa. Mandó el Almirante tirar una lombarda y una espingarda, y viendo el efecto que su fuerza hacían quedó maravillado, y cuando su gente oyó los tiros cayeron todos en tierra⁵⁴.

con los consabidos cruz y estandarte y la contraposición entre españoles e indígenas, llama la atención por su brillante colorido, lejos del academicismo tradicional de la pintura de historia. Hay un intento de reflejar el colorido de los trópicos, posiblemente guiado sólo por la idea de realismo y verosimilitud histórica, pero que hace al cuadro más actual. Aunque no premiado, fue reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*⁵⁵, *Blanco y Negro*⁵⁶ y *Gran Vía*⁵⁷ y la crítica consideró que reflejaba bien la importancia ideológica del suceso histórico:

nos presenta al descubridor y almirante obsequiado en la Isla de la Española por los caciques indígenas, asunto importante que no significa sólo el relato de la verdad sacada de sus escritos sino el abrazo de dos razas, la fusión de dos mundos, de dos civilizaciones, naciente y sincera la una, pujante y conquistadora la otra, con el calor de sus grandes progresos y desbordadas aspiraciones. La Providencia, no obstante, favoreció aquella unión, tan heterogénea de operaciones y tendencias, estrechando con fuertes lazos los continentes, encauzados ya por una era que contribuyó al engrandecimiento de la humanidad y de los pueblos (...) los indios aborígenes (...) se encuentran allí con todos los rasgos que les son peculiares y hasta grandiosos en el trasunto que nos quieren dar de una raza completamente desaparecida (...) Colón triunfante, bondadoso y complacido, se solaza como el que tiene ante sus ojos la realidad de lo que soñara⁵⁸.

El segundo, que tuvo menos éxito que el anterior, insiste en esa imagen cristiana del descubrimiento: en este caso es el propio Colón el que comulga tras la feliz conclusión de su empresa.

Ruiz Luna, por último, prácticamente se limita a utilizar el tema del descubrimiento como pretexto de una marina, aunque de inequívoco carácter histórico:

⁵¹ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

⁵⁴ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892, pp. 71-72.

⁵⁵ *La Ilustración Artística*, 1893, p. 319.

⁵⁶ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 725.

⁵⁷ *Gran Vía*, 3 de febrero de 1895.

⁵⁸ OLIVARES, N. de, "Un cuadro de Colón", *El Resumen*, 10 de noviembre de 1892.

representa una marina (...), dónde como en lontananza se ven las tres carabelas que surcaron por primera vez el Atlántico, destacándose con preferencia la reducida nao repleta de tripulantes, entre los cuales se encuentra el maestro genovés, ya próximo a pisar la tierra ambicionada⁵⁹.

La llegada de Colón a la Rábida, y el apoyo prestado por los monjes de este convento a su proyecto de llegar a las Indias por el Oeste, tiene también un importante papel en la cristianización del Descubrimiento. La presencia de los monjes en los momentos claves del desarrollo de la empresa colombina acentuaba esta imagen del descubrimiento como empresa de evangelización a la que he hecho referencia más arriba. Pero el episodio de la Rábida poseía una gran riqueza polisémica, ya que al margen de la cristianización del descubrimiento, significaba también su efectiva nacionalización: la empresa colombina había sido llevada a cabo bajo la iniciativa de España, no por azar, sino porque los españoles habían sido los únicos en comprender la grandeza del proyecto colombino, y la Rábida era el eslabón central de todo el proceso. Como recuerda un crítico, a propósito del *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida* de Cano de la Peña:

Como amante de las glorias de España, no podía, en nuestro concepto, haber elegido entre todos los sucesos de la vida de Colón uno más oportuno y propio. Colón no comprendido, y rechazado por las Cortes de Portugal, Génova, etc., es comprendido y admirado desde el punto en que pisa el suelo de España. Este hecho, antítesis de los que aquellas naciones le ocurrieron, es a la vez como la síntesis de la acogida y protección que en nuestra patria obtuvo hasta coronar con el más brillante éxito su grandiosa empresa, y como síntesis también de los títulos que nuestra patria puede con justicia presentar a la gloria que por ello le ha cabido⁶⁰.

A partir de este substrato ideológico no es de extrañar la proliferación de cuadros sobre el paso de Colón por el convento onubense⁶¹. Ya en la primera Nacional, la de 1856, Eduardo Cano de la Peña expone con gran éxito -medalla de primera clase⁶², compra para el Museo Nacional de Pintura y Escultura⁶³, reproducción en grabado por *Las Bellas Artes*⁶⁴ y *La Ilustración Artística*⁶⁵ y favorable acogida de la crítica⁶⁶- *Cristóbal Colón en el Convento*

⁵⁹ *ibidem*.

⁶⁰ VALLE, L. G. del, "Cristóbal Colón en la Rábida. Cuadro original de D. Eduardo Cano", *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, p. 122.

⁶¹ A los aquí reseñados habría que añadir la serie encargada por los duques de Montpensier para el convento de la Rábida, que, aunque sin un carácter oficial, motivo por el que se deja fuera de este estudio, dadas las ambiciones dinásticas del cuñado de Isabel II y el tono de Corte alternativa que en algunos momentos llegó a tener la residencia sevillana de los duques, tampoco cabe considerar como un encargo estrictamente privado. La serie constaba de cuatro cuadros: *La llegada de Colón a la Rábida*, *Colón discutiendo con Fray Juan Pérez y el físico de Palos*, *La lectura de la pragmática en la iglesia de Palos* y *La Partida de Colón hacia el Nuevo Mundo*.

⁶² R.O. de 7 de agosto de 1856.

⁶³ R.O. de 7 de agosto de 1856 en 20.000 reales; posteriormente pasó al Senado, R. O. de 8 de enero de 1881, donde sigue actualmente.

⁶⁴ *Las Bellas Artes*, I, 1858-1859, entrega II.

⁶⁵ *La Ilustración Artística*, 1892, p. 637.

⁶⁶ Ver especialmente: ALARCÓN, P. A. de, "Exposición general de Bellas Artes", *La Discusión*, 1 de junio de 1856.; BONNAT, A., "La exposición de Bellas Artes de 1856", *Las Novedades*, 1 de junio de 56, aunque éste

de la Rábida, que ha venido siendo tradicionalmente considerado como el punto de partida de la pintura de historia en España, algo manifiestamente erróneo, pero que sí que marca el inicio del esplendor del género y del éxito de los temas colombinos en la Exposiciones Nacionales. El contenido del lienzo es descrito así por Amador de los Ríos:

Colón recibido por fray Juan Pérez de Marchena en el convento de la Rábida, levantado al final de la ría del Tinto y el Odiel, explica ante el fiel de los fechos y algunos mareantes de Palos el grandioso pensamiento que le domina respecto a la existencia de un nuevo mundo (...). Colón, puesto en el centro del cuadro, habla; y fray Juan Pérez, que aparece a su derecha con algunos religiosos, y los mareantes de Palos, que se ven a su izquierda, escuchan con profunda veneración y dan entera fe a sus palabras. Mientras tanto el niño Fernando de Colón, cuyo nombre debía sonar con gloria de las letras españolas, juega acariciado por el prior de la Rábida, con varios objetos astronómicos⁶⁷.

Desde el punto de vista iconográfico llaman especialmente la atención dos aspectos: la omnipresencia de la religión, visible no sólo en los hábitos de los frailes sino también en toda una serie de imágenes -mantel de la mesa, hornacina en la pared, calavera sobre el armario...-, que delatan, sin duda, una estancia conventual; y el carácter científico de las explicaciones de Colón, cuyo gesto va, en un simbolismo bastante infantil, de la mesa con mapas e instrumentos marítimos, al océano que se adivina tras la ventana, gesto no de aventurero sino de descubridor⁶⁸. Estas dos imágenes, la de un descubrimiento cristiano y la de un Colón "científico", no parecen obedecer a una mera casualidad estética sino a la voluntad explícita del XIX español de proyectar una idea del descubrimiento como fruto de la fe, la voluntad y la razón, y no del afán de gloria de un aventurero genovés. Sobre el primer aspecto, el de la cristianización del descubrimiento, ya se ha hablado suficientemente más arriba; sobre el segundo, el de un Colón científico y no un simple aventurero iluminado, quizás resulte esclarecedor traer a colación lo escrito por un crítico contemporáneo:

No se dirige en verdad Colón a su interlocutor Fray Juan Pérez con un apasionado discurso, en que le refiere las magníficas descripciones de Marco Polo, los maravillosos tesoros que se encierran en las remotas costas del Mang y del Cathay, las fabulosas narraciones de algunos marinos, el poder y las riquezas del gran Khan de Tartaria, ni mucho menos las célebres patrañas de las islas de San Borondón y del preste Juan de las Indias. Tampoco se descubre en su frente el entusiasmo de la fe

último pone algunos reparos a la figura de Colón ("El Colón es poco inspirado; en aquellos ojos, en aquella frente, no se lee una idea grande arraigada y que trata de demostrar por centésima vez"); y GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 3 de junio de 1856, quien, siguiendo su identificación entre cuadros útiles y cuadros buenos, considera "buenos y por consiguiente útiles los asuntos elegidos por el Sr. Cano, en Cristóbal Colón explicando su pensamiento (...) si bien sin el carácter español que debieran tener los frailes y los pilotos, pues son caras y cuerpos de modelos y personas francesas por haberse pintado en París".

⁶⁷ AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Exposición de Bellas Artes", *Revista Peninsular*, I, 1856, p. 552.

⁶⁸ El brazo extendido acabará configurándose como el gesto colombino por excelencia, siendo este cuadro, concebido dentro del más estricto purismo del romanticismo tardío, a la manera de Delaroche -fue pintado durante la estancia del autor en París-, el primero en plasmar esta iconografía.

religiosa del que se contempla como el instrumento que había elegido el cielo, en sus altos designios, para dar cumplimiento a las místicas revelaciones de los profetas.

Colón, en el cuadro del Sr. Cano, *demuestra* con ademán sereno y en actitud reposada, más no *perora* [tanto en este caso como en el anterior las cursivas son del autor]. Señala con la diestra las cartas o mapas, la brújula y la pequeña esfera que tiene delante sobre una mesa (...) y apunta con la mano izquierda al occidente⁶⁹.

Colón, en el cuadro de Cano, argumenta, demuestra, razona, usa mapas y brújulas, habla desde la serenidad y no desde la iluminación, desde la razón y no desde la inspiración, desde la fe en la ciencia y no en la leyenda,... Y al crítico de *El Occidente* le parece apropiado y verosímil.

Como dato curioso cabe resaltar la rara iconografía de un Colón con barba, referencia, posiblemente, al duro viaje hasta llegar al convento; aunque tampoco habría que desdeñar el hecho de que Delacroix en su ya citado *Cristóbal Colón en La Rábida*, había optado también por un Colón barbado.

En la Nacional de 1858 obtiene mención de segunda medalla *Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de Santa María de la Rábida, pidiendo pan y agua para su hijo* de Benito Mercadé y Fábregas⁷⁰, adquirido por el Estado al año siguiente, con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura⁷¹. Representa el momento en que Colón, a las puertas del convento de la Rábida, y mientras su hijo recibe un mendrugo de pan del guardián del convento, entabla conversación por primera vez con fray Juan Pérez de Marchena, que tan importante lugar ocupará en la gesta del Descubrimiento.

En conjunto estamos ante un cuadro cargado de sentimentalidad, acentuada por el nazarenismo de estas primera obras de Mercadé -aunque el cuadro está pintado en Madrid, su autor se había formado en las pautas del nazarenismo catalán-, que contribuirá en gran manera a la configuración de una iconografía colombina de tipo romántico: el Colón incomprendido que, acompañado de un niño de corta edad, casi desfallecido, lo que hace más patética la escena, se ve obligado a aceptar la caridad conventual para su hijo, a la vez que se insiste en la asociación entre Descubrimiento y cristianismo.

José Díaz y Palma expone en la Nacional de 1866 *Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida*⁷².

⁶⁹ “Exposición de Bellas Artes de 1856”, *El Occidente*, 5 de julio de 1856.

⁷⁰ R.O. de 18 de noviembre de 1858.

⁷¹ En 4.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado Museo de Bellas Artes de Girona, donde sigue actualmente, por R.O. de 21 de septiembre de 1876.

⁷² *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867.

Felipe Masó en la de 1878 *Colón en La Rábida*⁷³, que, aunque tampoco premiado ni adquirido por el Estado, sí fue reproducido en grabado por la *Ilustración Española y Americana*, en dos ocasiones⁷⁴, lo que aumenta su importancia iconográfica. No añade grandes novedades: el mismo Colón ante un globo terráqueo explicando sus proyectos al médico de Palos, García Fernández, al piloto Pedro Velasco y al padre Marchena, con la inevitable presencia de su hijo Diego y algunos franciscanos más. Siempre la misma imagen de un Colón incomprendido que intenta convencer a su auditorio de lo bien fundado de sus argumentos.

José Ponce y Puente expone en la Nacional de 1887 *Colón en La Rábida*⁷⁵, reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*⁷⁶, *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*⁷⁷ y *La Ilustración Católica*⁷⁸, una vez más Colón explicando al padre Marchena, el único que parece entenderle y prestarle atención, lo bien fundado de sus planes. La iconografía se centra en este caso exclusivamente en los dos personajes que aparecen solos en el interior de una estancia, aparentemente la biblioteca conventual, examinando mapas y documentos.

La prisión de Colón y su muerte en la miseria sirven para alimentar la leyenda de un héroe romántico y, desde el punto de vista político, para una crítica implícita a la arbitrariedad real, aunque, dado el lugar ocupado por la monarquía de los Reyes Católicos en el imaginario nacional español, esta crítica aparece siempre muy atenuada, haciéndose mas hincapié en la nobleza de ánimo de Colón que en la injusticia con él cometida.

Francisco Jover Casanova presenta en la Nacional de 1862 *Colón conducido a España con grillos y esposas a las órdenes del capitán Vallejo*, basado en los *Viajes de Colón* de Washington Irving⁷⁹. Una iconografía, la de un Colón pagado con la ingratitud y la cárcel después de sus descubrimientos, que, lógicamente, no tuvo mucho éxito en la pintura española, aunque este cuadro en concreto sería reproducido en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁸⁰. La escena ocurre en el interior del barco que transporta a Colón preso de América a España, y representa el momento en que éste se niega a ser liberado de las cadenas con las que le prendió Bobadilla en nombre de los reyes; la respuesta altanera de Colón ("¡No! dijo con noble orgullo, SS. MM. me mandaron por escrito que me sometiera a lo que Bobadilla

⁷³ Catálogo...1878, Madrid, 1878.

⁷⁴ *Ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 408; y *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 241.

⁷⁵ Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1887, Madrid, 1887. Actualmente en el Ayuntamiento de Málaga.

⁷⁶ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 700.

⁷⁷ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 600.

⁷⁸ *La Ilustración Católica*, 1889, p. 337.

⁷⁹ Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, Madrid, 1862.

⁸⁰ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 639.

ordenase en su nombre; por ser autoridad me ha puesto estas cadenas: yo las llevaré hasta que me las manden quitar, y las conservaré despues como reliquia y memoria del premio de mis servicios”⁸¹), reflejada mediante un gesto adusto y distante, se convierte en el cuadro en un reflejo de la nobleza y gallardía del descubridor, de forma que, más que ante una crítica a los Reyes, estamos ante una exaltación de Colón, a la vez que ante una de esas frases heroicas y grandilocuentes que se escalonan como un rosario en la percepción histórica que los españoles se hacen de sí mismos.

Eustasio de Zarraoa presenta el mismo tema a la Nacional de 1887, *Fidelidad de Colón*⁸², basado, en este caso, en un párrafo de la *Historia del descubrimiento de América* de Jefferson, cuyo texto reproduce el *Catálogo*:

Alonso de Vallejo, Capitán del navío en que Colón había sido arrestado, perdida de vista la isla, se acercó a su prisionero con gran respeto y se ofreció a soltarle de aquellos hierros de que tan injustamente estaba cargado. - No, respondió Colón con noble indignación; los llevo en virtud de una orden de mis soberanos, y quiero que me vean obediente súbdito en esto como en todo. De su voluntad he sido aprisionado, y sólo su voluntad debe ponerme en libertad⁸³.

Otra vez más esa imagen de un Colón heroico y fiel a sus monarcas, incluso en los momentos más adversos.

Francisco Jover Casanova obvia cualquier matiz de posible crítica a la arbitrariedad real en el apresamiento de Colón representando el momento en que éste es nuevamente repuesto en el favor de los reyes. Su *Reposición de Colón*, expuesto con gran éxito en la Nacional de 1881 -medalla de primera clase⁸⁴, compra por el Estado⁸⁵ y reproducción en grabado por *La Hormiga de Oro*⁸⁶-, se basa en un párrafo de la *Historia de Fernando e Isabel* de Prescott en que se resalta la especial relación entre la reina y Colón⁸⁷.

El asunto del cuadro es resumido así por uno de los críticos:

Con seguridades de la disposición favorable hacia él por parte de sus reyes, llegó Colón a Granada, y tuvo enseguida entrada a la presencia real; doña Isabel, conmovida, procuró calmar su lacerado corazón con las más señaladas muestras de afecto y del pesar que sus infortunios le causaban. Él, que siempre había confiado en el magnánimo carácter de su insigne protectora más que en el

⁸¹ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862, p. 28, citando un párrafo de los *Viajes de Colón* de Washington Irving.

⁸² *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

⁸³ *Ibidem*, p. 206.

⁸⁴ R.O. de 14 de abril de 1881.

⁸⁵ En 8.000 pts., R.O. de 17 de diciembre de 1881. Depositado en el Museo Provincial de Valladolid por R.O. de 4 de febrero de 1882. Actualmente en la Universidad de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

⁸⁶ *La Hormiga de Oro*, 1889, pp. 408-409.

⁸⁷ “ésta le había favorecido siempre mucho más que su marido, protegiendo sus intereses y dándole muestras de especial afecto y benevolencia” (Citado en *Catálogo...1881*, Madrid, 1881, p. 64)

suspicaz de su marido, quedose completamente satisfecho, y con viva emoción, arrojándose a sus plantas, lloró⁸⁸.

Colón y la reina son una vez más el argumento central del cuadro, ambientado en esta ocasión en una de las estancias de la Alhambra -según Prescott el encuentro había tenido lugar en Granada y el palacio nazarí introducía una información de fácil acceso a todo tipo de públicos-.

La crítica acusó al lienzo de Jover de falta de carácter histórico, de ausencia de verosimilitud:

No hay distinción en los personajes; no hay carácter histórico de época, de crónica, mejor dicho, en ninguna de las tres figuras principales (...) ya que nos vamos acostumbrando a ver en las Exposiciones las grandiosas figuras, no poco rebajadas, de Isabel la Católica y Cristóbal Colón (...) Hay personajes históricos que tienen, por tradición, una forma exclusivamente típica, y lo difícil para el artista que intenta desglosarlos de las páginas de la Historia con la vara mágica de su pincel, es dársela⁸⁹.

Esta forma “exclusivamente típica” parece referirse a que no se amolda a la iconografía existente, a la imagen que de los diferentes personajes históricos se ha ido construyendo a lo largo del tiempo, algo que queda todavía más claro en lo escrito por Ibáñez Abellán:

Si el Sr. Jover se hubiese tomado la molestia de ver las colecciones iconográficas de nuestros reyes y grandes hombres; si hubiese estudiado las obras de aquella época (...) no habría faltado del modo que lo ha hecho a las indispensables reglas de la exactitud y precisión histórica⁹⁰.

La muerte de Colón será llevada a la pintura de historia en varias ocasiones, siempre bajo el prisma del héroe romántico que muere pobre después de haber descubierto un mundo. Pero, extrañamente, dada la necrofilia de la cultura romántica española, no gozó de las preferencias de los jurados ni de los encargados de compras estatales.

José María Doménech lleva a la Nacional de 1864 *Últimos momentos de Colón*⁹¹, que pasó completamente desapercibido.

En esta misma Nacional de 1864 se expuso, con mejor suerte que el anterior -mención ordinaria⁹², compra por el Estado⁹³ y reproducción en grabado por *La Ilustración Ibérica*⁹⁴, *La*

⁸⁸ COQUE, M., “Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes”, *La Gaceta Universal*, 2 de junio 1881.

⁸⁹ MARTÍNEZ DE VELASCO, E., “Exposición de Bellas Artes de 1881, en Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, 1881, p. 406.

⁹⁰ IBÁÑEZ ABELLÁN, R., *Catálogo crítico explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 47.

⁹¹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

⁹² Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.

⁹³ En 6.000 reales, R.O. de 22 de febrero de 1865. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

⁹⁴ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 679.

*Ilustración Artística*⁹⁵ y *Blanco y Negro*⁹⁶-, *Muerte de Cristóbal Colón* de Francisco Ortego. Cuadro que, tal como explica el *Catálogo*, nos muestra el cadáver de Colón en la pobre habitación de un mesón de Valladolid, “en la cual sólo adornaban las desnudas cadenas que le puso Bobadilla, y que él conservaba siempre a la vista, a la manera que los capitanes victoriosos de la antigua Roma guardaban las coronas cívicas obtenidas en premio de su valor y pericia”⁹⁷, rodeado de “sus dos hijos, algunos frailes franciscanos y siete personas de su servicio”⁹⁸. Podría ser el grabado de la muerte de cualquier héroe de novela romántica.

Salvador Soriano Biosca lleva a la Exposición de 1892 *Los últimos días de Colón*⁹⁹, con el que se cierra el ciclo de cuadros sobre la muerte del Almirante.

Otros aspectos de la vida de Colón, como los referidos a su vida antes de la llegada a España, apenas merecen la atención de la pintura de historia, que intenta resaltar siempre el Colón más español y heroico. Una de las pocas excepciones es el *Cristóbal Colón partiendo en secreto de Lisboa* de Felipe Masó, expuesto en la Nacional de 1876¹⁰⁰, que, inspirado en *Historia y vida de Colón* de Washington Irving -uno de cuyos párrafos, para mejor comprensión del asunto, reproduce el *Catálogo* de la Nacional: “A fines de 1484 partió Colón en secreto de Lisboa, llevando consigo a su hijo Diego”¹⁰¹- es un mero pretexto para justificar la presencia del descubridor en España, cuando no para una implícita afirmación de la generosidad de los españoles hacia él, los únicos capaces de entender y apoyar sus planes. Al menos esa es la interpretación que del cuadro hará Ossorio y Bernard:

Aparece el gran navegante sentado sobre unas peñas y con su hijo dormido frente al ponerse del sol, por donde el soñaba encaminarse, escena tomada de la caminata que emprendió Colón cuando, habiendo sabido que Portugal quería mandar una embarcación para robarle el descubrimiento, salió de Lisboa costeando el mar y sin recursos para ir a buscar la protección que al fin halló en España¹⁰².

José Nin y Tudó expone en la Nacional de 1887 un cuadro titulado *Colón*¹⁰³, que pasó completamente desapercibido.

⁹⁵ *La Ilustración Artística*, 1892, p. 647.

⁹⁶ *Blanco y Negro*, II, 1892, p. 653.

⁹⁷ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864, p. 54.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

¹⁰⁰ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 100.

¹⁰² OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 423.

¹⁰³ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

El declive definitivo de la pintura de historia a finales de siglo y su pérdida de sentido ideológico supone la aparición de cuadros de tipo anecdótico, en los que el asunto histórico es completamente marginal, y entre los que habría que incluir el último de los aquí considerados, *Cambio de rumbo relacionado con el descubrimiento de América*, expuesto por Eulogio Genovés en la Nacional de 1895¹⁰⁴, y cuyo carácter de pintura de historia, en el sentido que aquí estamos utilizando, es incluso discutible.

El descubrimiento del resto de los territorios americanos y del Pacífico, desde los actuales Estados Unidos de América hasta el cabo de Hornos, no existen para la pintura de historia. En la imagen histórica que se hacen de sí mismos los españoles del XIX, el descubridor, el aventurero que se interna en territorios desconocidos en busca de nuevas tierras, no existe. Esto no deja de ser llamativo en un siglo atravesado por la pasión exploradora desde Burton a Caillié, pero que en el caso español se limita prácticamente al curioso personaje de Badía, Ali Bey.

La única excepción a esta falta de imágenes sobre el descubrimiento de las tierras americanas, y por lo tanto de una nación de descubridores, es el descubrimiento del océano Pacífico por Vasco Núñez de Balboa, que contaba a su favor con el paralelismo entre el descubrimiento de un nuevo continente/Colón, y descubrimiento de un nuevo océano/Núñez de Balboa. De hecho, había sido uno de los temas propuestos por José de Madrazo para la decoración del Palacio del Congreso, aunque, curiosamente, las historias de España decimonónicas no prestan especial atención a este episodio histórico, si bien es cierto que Quintana le dedica una de sus biografías y que cuenta incluso con alguna episódica referencia en la prensa¹⁰⁵.

El primer cuadro en representar el descubrimiento del Pacífico es *Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del Mar del Sur*, expuesto por Eusebio Valldeperas en la Nacional de de 1864¹⁰⁶ y que será adquirido por la Corona, Isabel II, al año siguiente¹⁰⁷. En realidad más un cuadro de conquista que de descubrimiento. Representa a Núñez de Balboa, en actitud declamatoria, la espada en una mano y en la otra un pendón con la imagen de la Virgen y las armas de Castilla, tomando posesión del mar del Sur en nombre de los Reyes; rodeado de soldados, lo que reafirma ese carácter de conquista; y con la siempre necesaria presencia de los indios. En primer lugar “el famoso perro *Leoncio*, el cual, por los servicios que prestaba,

¹⁰⁴ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895.

¹⁰⁵ JUAN DIANA, M., “Vasco Núñez de Balboa”, *El Museo Universal*, IV, 1860, pp. 324-326.

¹⁰⁶ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹⁰⁷ R.O. de 14 de febrero de 1865. Actualmente en el Palacio Real, Madrid.

entraba a la parte en el reparto de joyas y esclavos”¹⁰⁸. La habitual imagen de conquista militar y cristianismo.

Alfonso Calderón lleva a la Nacional de 1866 *Revelación del mar Pacífico*¹⁰⁹, que pasó completamente desapercibido.

A estos dos habría que añadir un cuadro de temática un tanto extraña, *El descubrimiento del Mar del Sur por Hernando de Magallanes* de Luis Ferranz¹¹⁰, aunque cabe la posibilidad de que se refiera en realidad al mismo tema que los dos anteriores.

7.1.2. LA CONQUISTA.

Salvo en los cuadros directamente relacionados con Colón a los que se acaba de hacer referencia, y que son mayoritarios, la imagen predominante es la de conquista frente a la de descubrimiento; los descubridores apenas interesaran a los pintores de historia, los aspectos bélicos y de conquista priman sobre otras posibles visiones más pacíficas. El descubrimiento de América se ve reducido a una serie de enfrentamientos bélicos en los que se puso a prueba la superioridad militar y el carácter agónico del ser español, el descubrimiento como aventura física e intelectual de exploración de nuevos territorios resulta completamente marginal. Desde esta perspectiva la imagen de la conquista no interesa tanto por la conquista en sí, como por la imagen que a través de ella se hacen de sí mismos los españoles.

Los episodios más representados, prácticamente los únicos, son los referidos a Pizarro y Hernán Cortés, la caída del imperio Azteca y el imperio Inca, pero en general desde una perspectiva más bien pesimista y nada triunfalista, como ya hemos visto anteriormente.

De los dos conquistadores es, con claridad, Hernán Cortés, “el más famoso de los conquistadores del Nuevo Mundo después de Cristóbal Colón”, en palabras de Lafuente, que ya lo había sido de historiadores y literatos, el preferido de los pintores de historia. La pintura se limita en este caso, como en otros muchos, a seguir las pautas marcadas por la historia y la literatura, que se habían ocupado por extenso de la vida del conquistador extremeño. Por lo que se refiere a la primera, todas las historias generales dedican amplio espacio a narrar su vida;

¹⁰⁸ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864, p. 72.

¹⁰⁹ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

¹¹⁰ Figura en el *Inventario de las pinturas propiedad del infante Sebastián Gabriel de Borbón*, hecho en 1835 con motivo de la incautación de sus bienes.

estaban además las obras de los historiadores de Indias, reeditados muchos de ellos en el siglo XIX -y que en el caso de Cortés contaban con dos obras básicas: *Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, de Antonio de Solís; e *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo-; y algunas monografías contemporáneas, como la muy conocida *Historia de la conquista de Méjico* de Prescott. Por lo que respecta a la literatura, además de uno de los romances del duque de Rivas, habría que citar *Las mocedades de Hernán Cortés*, drama histórico de Escosura estrenado con gran éxito en 1845; una novela del mismo Escosura, *La Conjuración de Méjico*, publicada en 1850; y, especialmente interesante por el carácter proindigenista que tanto parece influir en los pintores, *Guatimocín*, publicado por Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1846.

En pintura el tema figura ya entre los propuestos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el concurso de 1808 para la prueba de pensado, “Hernán Cortés destruyendo las naves en Veracruz”¹¹¹. El destructor del imperio azteca ocupará también lugar de honor en el *Parnaso de españoles célebres* con que Juan Antonio de Ribera decora uno de los techos del Palacio del Pardo.

Ya en la pintura de historia propiamente dicha, hace su primera aparición en la Exposición de la Academia de 1842 en la que figura un cuadro de Joaquín Fernández Cruzado titulado *Presentación a Hernán Cortés de Guatimocín por el capitán García de Holguín*. Un episodio de significado bastante ambiguo, en el que no quedan claras las simpatías del autor, y por tanto las de los espectadores, lo que explicaría la acusación de la crítica de “muchu frialdad en general”¹¹².

La victoria decisiva sobre las tropas aztecas en Otumba será representada por Antonio Gómez y Cros en un cuadro encargado por Isabel II en 1852, *La batalla de Otumba*¹¹³. Obra de carácter triunfalista, casi una apoteosis de Cortés, que aparece en el centro de la composición en un caballo blanco y enarbolando el estandarte azteca que le entrega un soldado, mientras a su alrededor se arremolinan los cuerpos de los guerreros vencidos.

Carlos María Esquivel recibe una medalla de segunda clase en la Nacional de 1856 con *Prisión de Guatimocín, último emperador de los mejicanos, por las tropas de*

¹¹¹ Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de Septiembre de 1808, Madrid, 1832.

¹¹² PARDO CANALÍS, E., “La exposición de la Academia de San Fernando de 1842”, *Revista de Ideas Estéticas*, 95, 1966, pp. 221-245.

¹¹³ El precio final recibido por el pintor, tras algunas reclamaciones: por parte suya, en las que alega el tiempo empleado en su realización, fue de 100.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

*Hernán Cortés y su presentación a éste en la plaza de Méjico*¹¹⁴, adquirido ese mismo año por el Estado en 7.000 reales¹¹⁵. La escena se desarrolla en un marco arquitectónico lejanamente arqueológico, con extrañas construcciones que quieren ser aztecas; Hernán Cortés, en el centro, se enfrenta a un altanero Guatimocín con gesto generoso, la eterna caballería hacia el vencido que, desde la *Rendición de Breda*, acompaña necesariamente a todo cuadro con un vencedor español.

En la Nacional de 1858 Antonio Gómez y Cros recibe una medalla de tercera clase por *Hernán Cortes entrando en el aposento de Montezuma*¹¹⁶, adquirido al año siguiente por el Estado¹¹⁷.

El mismo Gómez Cros lleva a la Nacional de 1862 *Hernán Cortés liberándose de los dos indios que trataban de asesinarle*¹¹⁸.

Capítulo aparte merecen dos cuadros sobre la conquista de América, que, aunque pintados en épocas diferentes y por artistas diferentes, acabarán formando pareja. El primero, *El desembarco de los puritanos en América del Norte*, fue expuesto por Gisbert en la Nacional de 1864¹¹⁹; el segundo, *Hernán Cortés quemando las naves* de Francisco Sans, corresponde a un encargo de Miguel Aldana, rico indiano cubano, para hacer pareja con aquél. La finalidad de este encargo sería representar en una especie de juego de espejos la colonización española e inglesa en América. Una magnífica ocasión de contraponer dos formas de entender el mundo, y de ser en él, diferentes y antagónicas. Ambas obras acabarán finalmente colgadas en las paredes del Palacio del Senado¹²⁰, lugar al que, sin duda alguna, estaban abocadas por su importancia simbólica¹²¹.

Los temas elegidos en uno y otro caso son enormemente significativos. Para la representación de la colonización inglesa, Gisbert elige el momento en que los peregrinos del Mayflower ponen pie por primera vez en tierra americana, Cape Cod noviembre de 1620; para

¹¹⁴ R.O. de 7 de agosto de 1856.

¹¹⁵ R.O. de 7 de agosto de 1856, depositado en Zaragoza, donde sigue actualmente, por R.O. de 24 de enero de 1877.

¹¹⁶ R. O. 18 de septiembre de 1858.

¹¹⁷ En 10.000 reales, R.O. de 10 de febrero de 1859. Depositado en la Diputación de Albacete por R.O. de 8 de junio de 1880. Depositado en el Ayuntamiento de Albacete, donde sigue actualmente, por O.M. de 20 de febrero de 1986.

¹¹⁸ *Catálogo...1862*, Madrid, 1862.

¹¹⁹ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

¹²⁰ *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, p. 110.

¹²¹ Incluso el cuadro de Sans, y a pesar de corresponder a un encargo privado, tuvo ya desde el principio un cierto carácter oficial, siendo expuesto, inmediatamente después de ser pintado, al público en el Ministerio de Fomento en julio de 1863.

la española, la quema de las naves por Cortés con el fin de que sus soldados no piensen en retroceder. Al margen de la importancia objetiva de cada uno de estos sucesos históricos, lo que subyace aquí es una visión, plasmada en imágenes, de dos caracteres nacionales, tal como los veía el pensamiento español decimonónico. La colonización inglesa se nos aparece como el resultado de un acto normal, casi cotidiano se podría decir; la española es fruto de un arranque de valor, de una decisión trágica en que la voluntad del individuo se impone sobre las circunstancias que le rodean. Estamos ante esa visión épica, cargada de gestos dramáticos, que impregna toda la visión decimonónica española sobre el ser nacional, desde Sagunto y Numancia hasta los sucesos del 2 de mayo en Madrid.

El desembarco de los puritanos en América del Norte de Gisbert tuvo un éxito extraordinario: medalla de primera clase en la Nacional de 1864¹²², tercera medalla en Exposición Universal de París de 1867¹²³ y compra por el marqués de Salamanca, un indicio más de su carácter de símbolo liberal, en la, para la época, increíble cifra de 30.000 pts., durante mucho tiempo la mayor cotización en España de un artista vivo, pasando posteriormente, y tras diferente avatares, al Senado¹²⁴. La crítica se mostró también enormemente elogiosa:

Henos frente al gran cuadro de la exposición; de la mejor obra que, a nuestro juicio, ha producido el arte español en estos últimos tiempos; del Desembarco de los Puritanos en la América del Norte, última composición del señor Gisbert (...) Dejamos apuntado en el artículo anterior, y lo repetimos ahora, que este lienzo vale por sí solo toda una exposición¹²⁵.

El hecho de que fuese Gisbert, pintor progresista por excelencia, el encargado de pintar el cuadro de los puritanos plantea la duda de una posible interpretación directamente política del cuadro. En un doble sentido: los puritanos representaban la huida de un poder despótico y absolutista buscando la libertad lejos de su patria -hay una obvia identificación puritanos/progresistas¹²⁶ en la que aquellos se convertían en un símbolo de la larga lucha por la libertad- y ésta es, por ejemplo, la interpretación que del cuadro hará Pi y Margall:

¹²² Por unanimidad, R.O. de 13 de enero de 1865.

¹²³ GALLEGU, J., "1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales de París" *Revista de Ideas Estéticas*, 88, 1964, pp. 297-312.

¹²⁴ A la muerte del marqués de Salamanca había sido adquirido por Miguel de Aldana, ya en 1907 sería adquirido por el Senado en 3.612 pts. con 50 céntimos.

¹²⁵ ALARCÓN, P.A.de, "Exposición de Bellas Artes", *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 10.

¹²⁶ Años más tarde un crítico se referirá irónicamente al cuadro como el Desembarco de los Montero Ríos -el político progresista protector y amigo de Gisbert que, siendo Ministro de Fomento, encargó a éste el cuadro de *El fusilamiento de Torrijos*-: "¡Ah! Si hubiera estado en Madrid el pintor de "Los Comuneros", el autor del Desembarco de los Montero Ríos, digo de los Puritanos, el inmortal ejecutante de Torrijos, el pintor del partido progresista, el artista más famoso de aquellos felices tiempos de la libertad" (SARTO, A. del, "Sobre la Exposición de Bellas Artes", *La Unión Católica*, 20 de mayo de 1890).

Esos humildes puritanos que oraban al pisar las playas de América eran los antecesores de hombres que, después de haber fundado la más libre de las repúblicas, poseídos los unos de inmenso amor, y los otros de inmensa cólera están hoy decidiendo en cien campos de batalla una de las más transcendentales cuestiones de los tiempos modernos¹²⁷.

Pero también podía verse como una crítica implícita a la época imperial española, basada en la conquista militar de la tierra. Cortés aparece como un guerrero, frente a la ocupación pacífica de los anglosajones. La iconografía es a este último respecto enormemente significativa. En el cuadro de Gisbert un grupo compacto y homogéneo de piadosos burgueses da gracias a Dios nada más pisar tierra:

Los emigrados acaban de tomar tierra, uno de sus ministros, con la Biblia en la mano, levanta los ojos y los brazos al cielo, alrededor los puritanos postrados se agrupan en diversas actitudes; la playa es desnuda y peñascosa, el mar sombrío; y el *Mayflower* en el fondo, despliega sus banderas sobre un cielo triste (...).

Todas las edades de la vida están representadas en aquel grupo humano, que, como las tribus antiguas, llevando consigo sus dioses y sus bienes, busca lugar tranquilo donde plantar sus tiendas, desde la niña en mantillas, que duerme inocente de cuanto pasa, el más feliz de todos, puesto que no ha conocido su patria natural y no habrá de sentir su falta y llorarla alguna vez, hasta el anciano que se humilla y besa con ardor la tierra a la que le trae la Providencia (...).

Ni uno solo de ellos vuelve la vista hacia el mar y el barco que los ha traído; han roto sus lazos con el viejo continente; patria la llevan consigo, pasado no le reconocen, historia no la tienen, su historia comienza en aquellos instantes; van a crear una nación¹²⁸.

Dos cosas llaman la atención en esta descripción: a diferencia de la práctica totalidad de los cuadros sobre la conquista española, no hay nativos, la colonización inglesa parece realizarse sobre un territorio vacío, sin el carácter militar que tuvo la española; y, también a diferencia de los cuadros sobre la colonización española, el carácter fundacional de aquella, vista, en la imagen española, ya desde los primeros momentos como la fundación de una nueva nación, mientras que en la española es siempre evidente que se trata de una expansión de la nación española.

Por lo demás, el cuadro, pintado en el característico estilo de Gisbert, aparece impregnado una densa atmósfera de piedad religiosa, muy apropiada al tema, acrecentada por el patetismo del personaje central, con las manos hacia lo alto dando gracias a Dios, y los tonos oscuros.

La composición de Francisco Sans, *Hernán Cortés quemando las naves*, es casi la antítesis de la de Gisbert. En el centro del cuadro la figura de Cortés, a caballo, se dirige a sus atribulados compañeros -Diego Ordaz, sentado sobre una cureña, pensativo, con un codo en la

¹²⁷ PI Y MARGALL, F., "Estado del arte en España: Recuerdo de la última exposición de Bellas Artes", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 2, 1865, p. 4.

¹²⁸ GARCÍA, J., "La Exposición de Bellas Artes. Cartas familiares a un ausente", *La Época*, 30 de diciembre de 1864.

rodilla y la cabeza en la mano, a su lado, y apoyando la mano izquierda en su hombro, Sandoval...-, exhortándolos al camino de la victoria; a la izquierda del cuadro, formando un pequeño grupo que hace contrapeso al de Diego Ordaz y Sandoval, los indios. Pero lo interesante no es la composición sino la iconografía. Cortés es representado como un guerrero renacentista, como un caballero; frente a los burgueses del cuadro de Gisbert el conquistador castellano, una vez más la imagen de la España belicosa y caballeresca como elemento de identificación histórica. También a diferencia de los peregrinos, Cortés y los suyos no llegan a un territorio vacío, desembarcan en una tierra poblada que sólo será suya gracias a las armas; no colonizan, conquistan

El tema de la quema de las naves fue considerado como digno de un cuadro de historia por toda la crítica; sin excepción, de hecho, ya Federico de Madrazo había pensado en él para la decoración del Palacio del Congreso, lo que nos indicaría hasta qué punto la actitud de Cortés era considerada como emblemática de una forma de ser español: la capacidad de crecerse en la derrota¹²⁹. Pi y Margall considera que el argumento del cuadro es "sin duda grande y digno del artista"¹³⁰, aunque se muestra menos entusiasmado con su ejecución:

No ha sabido elevarse aún don Francisco Sans a las regiones del idealismo, que no está, como vulgarmente se cree, reñido con la realidad de la historia¹³¹.

El cuadro fue reproducido al año siguiente en grabado por *El Museo Universal*¹³², que dice ofrecérselo a sus lectores para que puedan comprobar que

la más alta misión del arte es conmemorar dignamente las gloriosas páginas de la historia patria¹³³.

La Nacional de 1866 fue pródiga en cuadros sobre Hernán Cortés. Luis López Piquer expuso *Primera entrevista de Hernán Cortés y Montezuma*¹³⁴, acogido desigualmente por la crítica. Así, mientras que para Tubino:

¹²⁹ "hombre entusiasta por su patria [se refiere a Sans] se circunscribe casi siempre a reproducir en el lienzo las glorias y los desastres de nuestra nación, tan imponente en sus días de prosperidad como en sus días de desgracia" (PI Y MARGALL, F., "Hernán Cortés en Méjico: Cuadro de D. Francisco Sanz", *La América. Crónica Hispano-Americana*, 17, 1863, p. 11).

¹³⁰ *Ibidem*, p.11.

¹³¹ *Ibidem*, p.11.

¹³² *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 388.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

la trivialidad del asunto se alcanza a los menos avisados (...) ni hay verdad en los tipos, ni los personajes de la escena han sido pintados con arreglo a lo que acerca de cada uno de ellos nos han dicho de consumo la tradición y la historia¹³⁵;

para el crítico del *El Museo Universal*, el cuadro resulta

Grandioso en el asunto, el pintor ha sabido acertadamente escogerlo, en ese inmenso campo de glorias nacionales, donde pueden cosechar motivos para sus obras todos los pintores de los presentes y venideros siglos¹³⁶.

Eusebio Valdeperas obtuvo consideración de medalla de tercera clase con *Guatimocín y su esposa presentados prisioneros a Hernán Cortés*¹³⁷, inspirado en la *Historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo¹³⁸.

Francisco de Paula van Halen se inspira en la *Conquista de la Nueva España* de Solís para su *La noche de Zempoala: expedición de Hernán Cortés contra Pánfilo de Narváez*¹³⁹.

Eduardo Jimeno y Canencia presenta a la Nacional de 1871 el boceto de *Episodio de la conquista de México*¹⁴⁰, que representa a Cortés impidiendo un sacrificio humano, mientras, al fondo, otros soldados entronizan una virgen sobre las ruinas de un templo pagano. Una vez más la imagen de la conquista como una empresa de cristianización, a la que, en este caso, se une, de forma explícita, la reivindicación de la labor española en América, una empresa civilizadora que termina con la barbarie de los sacrificios humanos a la vez que entroniza la fe verdadera. Y es que, como pone de manifiesto Ossorio y Bernard en su crítica,

El pensamiento es esencialmente nacional. Jimeno había oído muchas veces con impaciencia poner en duda y en tela de juicio la bondad del descubrimiento del Nuevo Mundo para los americanos, y se propuso contrarrestar esta idea¹⁴¹.

Manuel Ramírez Ibáñez expone en la Nacional de 1887 *De la Conquista de Méjico; Otumba*¹⁴², que nada añade a la imaginería de un hecho ya varias veces representado en la pintura de historia. Un Cortés victorioso eleva el estandarte que le tiende un soldado sobre los despojos del ejército azteca, cuyas insignias y guerreros yacen por tierra en caótica mezcolanza:

¹³⁵ TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", *Revista de Bellas Artes*, I, 1866-1867, p. 155.

¹³⁶ DIOS DE LA RADA Y DELGADO, J. de, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Museo Universal*, 1867, p. 42.

¹³⁷ R.O. de 15 de febrero de 1867.

¹³⁸ *Catálogo... 1866*, Madrid, 1867.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871.

¹⁴¹ OSSORIO Y BERNARD, M., "Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871", *Las Novedades*, 26 de noviembre de 1871.

¹⁴² *Catálogo... 1887*, Madrid, 1887.

representa a Hernán Cortés en el campo de batalla, rodeado de restos del fausto imperial de Montezuma, a quien acaba de vencer¹⁴³.

Aunque finalmente adquirido por el Estado¹⁴⁴ y reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*¹⁴⁵, las críticas fueron bastante adversas:

¿Es el aspecto de la batalla, o una alegoría del triunfo que alcanzó en ella el heroico caudillo, lo que el pintor se ha propuesto expresar? Cualquiera que fuese el intento, le ha resultado lo último¹⁴⁶.

A medida que avanza el siglo los aspectos victoriosos parecen dejar paso a una visión más pesimista, en la que los aspectos dramáticos desplazan a los victoriosos. Buen ejemplo de esta nueva tendencia, más crítica e introspectiva, es *Noche triste. Retirada de los españoles de Méjico* llevada por Manuel Ramírez Ibáñez a la Nacional de 1890¹⁴⁷.

El ciclo sobre Cortés se cierra con *Hernán Cortés ante Carlos V* de José Uría y Uría, expuesto también en la Nacional de 1890, que se inspira en la *Conquista de Méjico* de Prescott¹⁴⁸, mal acogido por la crítica:

Supónganse mis lectores, un lienzo grande, muy grande; figúrense, pintados en este lienzo, bajo un dosel un caballero que quiere ser Carlos I y su señora, ante los que se arrodilla otro caballero que asegura el pintor ser Hernán Cortés; agrupe a derecha e izquierda del dosel damas exhuberantes y nobles anémicos; coloque por último a la extrema izquierda la colección más abigarrada y cómica de indios de guardarropía que pueda concebir su imaginación; ponga el todo sobre un bien pintado piso de madera y tendrá cabal idea del cuadro del Sr. Uría¹⁴⁹.

Aunque con una importancia mucho menor que la de Méjico por Hernán Cortés, la conquista del imperio Inca por Pizarro es el otro gran tema de la presencia española en América. Todavía más que en el caso de Cortés, hay una manifiesta predilección por los aspectos más negativos de la conquista: enfrentamientos entre los españoles, muerte...

Pizarro había figurado ya, junto a Cortés, en el *Parnaso de españoles célebres* de Juan Antonio de Ribera; después hay que esperar hasta la época de la Restauración para encontrarnos con el primer cuadro sobre el conquistador extremeño, concretamente sobre su muerte, *Muerte de Pizarro, conquistador del Perú* con el que Manuel Ramírez Ibáñez obtiene medalla de tercera clase en la Nacional de 1878¹⁵⁰, además de su compra por el Estado¹⁵¹ y envío a la

¹⁴³ BLASCO R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Regencia*, 26 de mayo de 1887.

¹⁴⁴ En 2.000 pts., R.O. de 9 de noviembre de 1888. Depositado en e. Museo de Bellas Artes de Tenerife, donde actualmente se encuentra, por R.O. de 29 de noviembre de 1900.

¹⁴⁵ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 7, 1887, p.505.

¹⁴⁶ BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

¹⁴⁷ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, depósito del Museo del Prado

¹⁴⁸ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹⁴⁹ G. de C., "La Exposición de Bellas Artes juzgada por un profano", *La Publicidad*, 4 de junio de 1890.

¹⁵⁰ Por unanimidad, R.O. de 14 de febrero de 1878.

Exposición Universal de París de éste mismo año. Representa a Pizarro en el suelo, moribundo, intentando dibujar una cruz con su propia sangre, uno de esos gestos heroicos tan caros al imaginario nacional español; a la derecha del cuadro, sus asesinos, algunos todavía con las espadas desenvainadas, contemplan la escena.

Ángel Lizcano lleva a la Nacional de 1881 *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro*¹⁵²; representa a Pizarro, que permanece de pie frente a una gran chimenea, mostrando, en un simbolismo bastante infantil, al emperador, sentado, una serie de objetos peruanos como representación de sus conquistas. La recepción de este cuadro es bastante extraña, con respecto a lo que suele ser habitual en la pintura de historia, ya que, aunque no premiado ni adquirido por el Estado -lo que significa un evidente fracaso-, será reproducido en grabado por algunas de las más importantes revistas ilustradas del XIX: *La Ilustración Española y Americana*, en 1881¹⁵³ y 1887¹⁵⁴, *Ilustración Artística*¹⁵⁵ y *La Ilustración Ibérica*¹⁵⁶ -lo que supone un obvio éxito con respecto a la creación de una imagen "verdadera" del hecho histórico, objetivo fundamental de toda pintura de historia-.

Las relaciones entre el emperador y Pizarro son también el tema de un cuadro llevado por Vicente Campesino Mingo a la Nacional de 1890, *Carlos V dando el título de gobernador de Perú a Francisco Pizarro*¹⁵⁷.

En la Nacional de 1887 figura un cuadro de Trinidad Solano, referido a la conquista de Perú pero no a Pizarro, *Atabalipa meditabundo*¹⁵⁸, que pasó completamente desapercibido para críticos y jurado.

El asesinato de Pizarro será retomado, con menor éxito que el primero sobre el mismo tema de Manuel Ramírez, por José Laguna Pérez en *Pizarro muerto por sus compañeros*, un cuadro más aparatoso y movido que aquél, expuesto en la Nacional de 1887¹⁵⁹.

¹⁵¹ En 1.750 pts., R.O. de 5 de mayo de 1879. Depositado en el Senado por R.O. de 3 de agosto de 1901. Actualmente en el Museo del Ejército, Madrid, depósito del Museo del Prado.

¹⁵² *Catálogo...1881*, Madrid, 1881. El *Catálogo* no precisa el autor de la obra.

¹⁵³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1881, p. 105.

¹⁵⁴ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 40.

¹⁵⁵ *Ilustración Artística*, 1885, p. 353.

¹⁵⁶ *La Ilustración Ibérica*, X, 1892, p. 52.

¹⁵⁷ *Catálogo...1890*, Madrid, 1890.

¹⁵⁸ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁵⁹ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

Fuera de estos grandes ciclos sobre la conquista de Méjico y Perú el resto de la conquista de los territorios americanos estará presente en un solo cuadro, referido a la conquista de Uruguay, *De la conquista de Uruguay. Muerte de Tabaré*, llevado, sin ningún éxito, por Ramírez Ibáñez a la Exposición Internacional de 1892¹⁶⁰.

7.1.4. OTRAS IMÁGENES DE LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN AMÉRICA.

Descubrimiento y conquista configuran la imagen predominante de la presencia española en América, lo que supone una serie de ausencias significativas: todo el proceso colonizador del siglo XVIII, el momento clave de la "hispanización" efectiva de los territorios americanos; y, sobre todo, los violentos enfrentamientos entre criollos y peninsulares durante las guerras de Independencia, quedan fuera de la imagen colectiva que de sí misma y de su pasado se hace la nación española. Sencillamente nunca existieron.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, parece una consecuencia del desprestigio global de este siglo, que arrastra todo lo relacionado con él, un siglo no nacional y, por lo tanto, inhabilitado para la construcción de una identidad nacional.

El caso de la independencia americana es mucho más complejo, pero en esencia habría que verlo como la ocultación, el rechazo de algo que en el fondo era visto como una fractura de la nación española. Sólo dos cuadros de historia de todos los aquí analizados se refieren, aunque sea de forma anecdótica y a disturbios de la época en Cuba, con lo que esto supone de crónica periodística, a las luchas por la independencia en América. Se trata de *Familia insurrecta conducida ante el coronel López Cámara, en la isla de Cuba* y *Los voluntarios del segundo batallón de Barcelona, dando sepultura a sus compañeros coléricos en las inmediaciones de un campamento en Cuba*, cuadros ambos de Alfonso Calderón, expuestos los dos con la misma falta de éxito en la Nacional de 1876¹⁶¹.

Por lo que se refiere a otros asuntos relacionados con la presencia española en América, los más destacables son los que hacen referencia a la política de intervención exterior llevada a cabo durante el segundo periodo moderado, con expediciones militares a Méjico, África, Pacífico e Indochina, que reavivarán este sentimiento de nación imperial, que la nueva política

¹⁶⁰ *Catálogo...* 1892, Madrid, 1892.

¹⁶¹ *Catálogo...* 1876, Madrid, 1876.

intervencionista no hacía sino legitimar. Aunque la imagen de esta política expansionista tiende a centrarse, como ya veremos, en África, algunos cuadros representan esos otros episodios que parecían sentar las bases de una nación capaz de retomar su antiguo destino histórico¹⁶².

La Guerra del Pacífico (1866-1868), desarrollada en una antigua zona de hegemonía española, atrajo, a pesar de su escasa importancia histórica real, la atención de la pintura de historia. Un hecho lejano, y sin ninguna repercusión real en la vida española, va a figurar en cuatro cuadros de historia, los primeros de ellos realizados cuando todavía se estaban desarrollando las operaciones, y por lo tanto con un claro matiz propagandístico; los otros dos ya en la Restauración y con un carácter más de asunción histórica de los hechos.

Ya en la Nacional de 1866 figuran dos cuadros sobre el bombardeo por la flota española del puerto de El Callao¹⁶³, tan cercanos a los hechos -el bombardeo había tenido lugar en mayo de ese mismo año- que más parecen crónica periodística que pintura de historia.

Más lejanos en el tiempo son: *Campaña del Pacífico. “Blanca” y “Numancia” en Chiloe*, llevada por Isidro Posadillo a la Nacional de 1881¹⁶⁴, prácticamente una marina de tema histórico; *Combate de Abtao, en la guerra de España en el Pacífico* de Ángel María Cortellini y Sánchez, expuesto en la Nacional de 1887¹⁶⁵; y *La “Navas de Tolosa” corriendo el huracán del 26 de octubre de 1882, en su viaje de misión amistosa a los puertos del Pacífico* del mismo Cortellini, expuesto igualmente en la Nacional de 1887¹⁶⁶.

Por lo que respecta a la fracasada intervención en Méjico de la mano de Prim, el héroe de la Guerra de África, un solo cuadro recoge este suceso histórico: *Episodio de la Guerra de México (salida de la escuadra española de La Habana)*, expuesto por Juan Font en la Nacional de 1864¹⁶⁷, reflejo de la menor unanimidad con que, con la excepción de Cataluña, esta intervención fue acogida por la opinión pública.

¹⁶² Tanto la campaña del Pacífico como la de las tropas de Prim en África, desataron un auténtico fervor patriótico, proliferando los artículos y grabados sobre los diferentes episodios bélicos en periódicos y revistas.

¹⁶³ *Bombardeo del Callao, el 2 de mayo de 1866* de Emilio Casals y *Combate del Callao por la escuadra española en 2 de mayo de 1866* de Leonardo Santiago (*Catálogo...1866*, Madrid, 1867).

¹⁶⁴ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

¹⁶⁵ *Catálogo...1887*, Madrid, 1887.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Catálogo...1864*, Madrid, 1864.

7. 2. LA HEGEMONÍA ESPAÑOLA EN EUROPA.

La imagen construida por la pintura de historia de las relaciones españolas con Europa se circunscribe prácticamente a los siglos XV, XVI y XVII, con un tono predominantemente bélico y en las que casi siempre lo que se muestra es el dominio militar y político de los españoles sobre las demás naciones europeas, un pueblo belicoso y hegemónico. Este dominio poseía un importante valor legitimador ya que avalaba el derecho de España a ocupar un lugar de honor entre las grandes naciones europeas. Dos van a ser los episodios preferidos a la hora de mostrar esta hegemonía: las campañas del Gran Capitán en Italia y el enfrentamiento de Carlos I y Francisco I, también por la hegemonía italiana. Otros episodios bélicos, como los desarrollados en los Países Bajos o los reiterados enfrentamientos con Inglaterra, tendrán un lugar bastante más marginal.

El dominio español, mejor, desde la estricta objetividad histórica habría que decir de la monarquía española, sobre parte de la península italiana es uno de los hechos de esa tradición imperial que más pronto va a ser reivindicado por la pintura de historia como uno de esos momentos dignos de figurar en una iconografía nacional. Algo que contrasta con el coetáneo dominio de los Países Bajos, con la misma importancia histórica al menos, pero que apenas logrará atraer a los pintores de historia.

El tema había ya aparecido en el siglo XVIII, vinculado posiblemente a las relaciones de los sucesivos monarcas borbónicos con el reino italiano de las Dos Sicilias, relaciones de parentesco cuando no de previa ocupación del trono italiano, caso de Carlos III. Pero sobre todo a la figura del Gran Capitán, elevado a símbolo de todas las virtudes españolas: caballerosidad, valor, gallardía...

El siglo XIX mantiene esta preeminencia del Gran Capitán como símbolo de la hegemonía española sobre Italia, cuya figura se convierte en una de las favoritas de la historiografía decimonónica, siendo frecuentes los artículos sobre su vida en revistas de la época -*Semanario Pintoresco Español*¹⁶⁸, *El Museo Universal*¹⁶⁹, *La América...*¹⁷⁰-, figurando también en alguna obra de teatro -*El Gran Capitán* de Gil y Zárate, estrenada en 1843-.

¹⁶⁸ "Gonzalo Fernández de Córdoba", *Semanario Pintoresco Español*, 5, 1836.

¹⁶⁹ RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L. M., "La batalla de Ceriñola. Descrita como no se halla en ninguna historia ni crónica impresa ni manuscrita", *El Museo Universal*, XIII, 1869, pp. 363-366 y 370-371.

¹⁷⁰ CASTRO, A. de, "Gonzalo Fernández de Córdoba", *La América. Crónica hispano-Americana*, Madrid, 13, 1861, p. 6.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propone como tema para las pruebas de pensado del año 1808 “Gonzalo de Córdoba”¹⁷¹, obteniendo medalla de oro Joaquín Manuel Fernández Cruzado con *El Gran Capitán en Italia*¹⁷², que inaugura la presencia de este personaje en los cuadros de historia del XIX.

Juan Antonio de Ribera incluye en el *Parnaso de españoles célebres* a Gonzalo Fernández de Córdoba entre las cuatro figuras que rodean la alegoría de España.

Hacia 1835 pinta Federico de Madrazo *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola*¹⁷³, expuesto en la Academia en 1835 y posteriormente en París, en 1838, donde obtuvo medalla de oro. La idea central del cuadro parece ser la de la caballería del caudillo militar, trasunto de la española. Todo ello en una composición en la que, una vez más cuando de mostrar la caballería española se trata, la herencia velazqueña de *La rendición de Breda* es más que obvia, de forma evidente en el bosque de lanzas que se dibuja tras el Gran Capitán, pero también en el aire general del conjunto del cuadro.

José Casado del Alisal, que había triunfado en la Nacional anterior con *La rendición de Bailén*, repite éxito en la de 1866 con *Los dos Caudillos (El Gran Capitán y el duque de Nemours)*¹⁷⁴, sacado “de las crónicas y de la historia”¹⁷⁵. Cuadro también más sobre la caballería española que sobre la hegemonía española en Italia, que en este caso podemos considerar como un asunto menor. Viene a ser como una recopilación del arquetipo humano de la hidalguía y caballería españolas, que se había ido forjando desde la ya lejana *Rendición de Breda*. Representa el momento en el que Gonzalo Fernández de Córdoba, recorriendo el campo de batalla al alba del día siguiente al combate, encuentra entre los cadáveres el de su antiguo amigo y aliado, el caudillo francés Luis de Armagnac, duque de Nemours, conde de Guisa y virrey de Nápoles. Lo mismo que Spínola en la obra velazqueña, el vencedor del cuadro de Casado del Alisal muestra su nobleza de espíritu en el respeto con que contempla el cadáver del duque de Nemours.

El tratamiento pictórico es de una gran sobriedad ya que, sorprendentemente, tras la complejidad compositiva de *La rendición de Bailén*, Casado retorna al purismo

¹⁷¹ *Distribución...* 1808, Madrid, 1832.

¹⁷² Actualmente en el Museo de Cádiz.

¹⁷³ Actualmente en el Museo de Cádiz.

¹⁷⁴ Consideración de medalla de primera clase (R.O. de 15 de febrero de 1867), compra en 1869 por el Estado (en 1.600 escudos, R.O. de 24 de julio de 1869) y envío a la Exposición Universal de París de ese mismo año.

¹⁷⁵ *Catálogo...* 1866, Madrid, 1867.

tardorromántico de su obra anterior¹⁷⁶, con una escena reducida, tal como explicita el título, a sus personajes esenciales, los dos caudillos: a la derecha, de pie, apoyado en su caballo y cubierto de brillante armadura, el Gran Capitán; a la izquierda, tendido en horizontal sobre su caballo muerto, y apenas cubierta su desnudez por un paño rojo, el duque de Nemours. Todo envuelto en un juego de contraposiciones que produce una gran intensidad dramática, muy acorde con el aire de tragedia griega, de representación de valores puros y antiguos -la amistad, la fidelidad (el joven paje que ha llorado toda la noche el cadáver del duque), la caballeridad...-, que impregna todo el cuadro. El resto de los personajes apenas se dibujan en la atmósfera turbia del amanecer, como las figuras del coro de la tragedia. El aire de tragedia clásica de la escena se ve acentuado por el cadáver desnudo del primer plano, que, a más abundamiento clasicista, es un recuerdo claro del de Héctor en el cuadro de David *El dolor de Andrómeda ante el cuerpo de Héctor*¹⁷⁷.

A pesar del éxito, algunos críticos se ensañaron con el cuadro, especialmente Cruzada Villamil, para quien:

El Sr. Casado del Alisal, es el expositor que más brilla por su decadencia. Parece increíble tanto retroceso, parece increíble que haya pintado el cuadro de *Los dos caudillos* (...). Aquel Gran Capitán no tiene de tal más que lo grande y desproporcionado, y aquella figura tan enorme no pudo sentir los nobles sentimientos del vencedor honrando el cadáver del vencido. Los caballeros que acompañan al vencedor de Ceriñola, son tipos innobles, con expresión altamente ridícula¹⁷⁸.

Ensañamiento en el que debe verse sobre todo la animosidad de un crítico liberal -en esta misma reseña de la Exposición de 1866 hace un auténtico panegírico de Gisbert- hacia Casado del Alisal, que pasaba por ser el pintor de los moderados. Es significativo, en todo caso, que se acuse justamente al cuadro de no plasmar la nobleza del vencedor, sintomático de hasta qué punto estaba admitido que éste debía ser el argumento central del cuadro.

La mejor prueba del carácter ideológico-político de la crítica de Villamil nos la da un artículo de Domenech aparecido en *La Esperanza* donde se compara, explícitamente, el cuadro de Casado con *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria* de Gisbert, también presente en esta misma Nacional; comparación de la que, obviamente, dada la orientación moderada del periódico, sale malparado el cuadro del segundo:

¹⁷⁶ La composición parece de hecho retrotraerse, en su esquema esencial, a *El Gran Capitán contemplando el cadáver del Duque de Nemours después de la batalla de Ceriñola*, pintado por Federico de Madrazo, maestro de Casado, hacia 1835, aunque en éste el cadáver del duque de Nemours aparece cubierto con una pesada armadura.

¹⁷⁷ Pintado por David en 1783 se encuentra actualmente en la École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París.

¹⁷⁸ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, pp. 7-8.

Bajo el punto de vista estético, se nos figura que anduvo más acertado el Sr. Casado del Alisal [acaba de hacer una crítica furibunda del cuadro de Gisbert, centrada, básicamente, en la escasa importancia histórica del asunto] en su cuadro *Los dos caudillos*, tomado de la batalla de Ceriñola; porque, si bien se examina, nos recuerda lo que podemos llamar un gran drama gloriosísimo para España, que activó el Gran Capitán en Calabria y concluyó Francisco I en la torre de los Lujanes¹⁷⁹.

Nótese de paso la importancia histórica otorgada a la figura del Gran Capitán, iniciador de un ciclo de hegemonía española en Italia, que culminaría con la derrota y prisión del rey de los franceses en Pavía.

Más llamativa resulta la crítica de Tubino, en desacuerdo con el asunto, no con su ejecución:

La idea vale poco, es un asunto de interés secundario¹⁸⁰.

El mismo Casado del Alisal vuelve sobre el tema años más tarde y expone en la Nacional de 1890 *Gonzalo de Córdoba retratado por Giorgone*¹⁸¹, que representa al Gran Capitán posando para el pintor en la sala de un suntuoso palacio italiano. Cuadro que, a pesar de incluirse dentro de esa pintura de historia de tipo anecdótico que tanto proliferó a finales de siglo y de no recibir ningún premio, gozó de cierta relevancia. *La Ilustración Española y Americana* lo reprodujo en grabado dos años más tarde¹⁸², acompañado de un elogioso comentario, tanto sobre su ejecución como sobre la importancia del tema:

este cuadro de Casado, además de joya artística, es una brillante página de la historia patria¹⁸³.

Se supone que la brillante página es la hegemonía de los españoles en Italia.

Manuel Crespo y Villanueva se inspira en la *Quincuagésima Biografía del Gran Capitán* de Gonzalo de Oviedo para su *Muerte del Gran Capitán*, expuesto en la Nacional de 1884¹⁸⁴, que representa al Gran Capitán, con el hábito de Santiago, tendido en el suelo, moribundo. Uno de los múltiples cuadros necrófilos de la pintura de historia española, y, por lo tanto, sin demasiado interés, a no ser para comprobar la influencia ejercida por Rosales en la pintura decimonónica española, y más concretamente, por lo que se refiere a este cuadro, de *El testamento de Isabel la Católica*. Influencia tan manifiesta que, palabras del crítico de *La Iberia*, no se puede

¹⁷⁹ DOMENECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

¹⁸⁰ TUBINO, F.M., "Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia", art. cit., p. 163.

¹⁸¹ *Catálogo... 1890*, Madrid, 1890.

¹⁸² *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 101.

¹⁸³ MARTÍNEZ DE VELASCO, E., *La Ilustración Española y Americana*, I, 1892, p. 95.

¹⁸⁴ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884.

decir que sea copia, pero lo cierto es que parece que se está viendo el cuadro de Rosales (...) según dibujo y disposición de las figuras¹⁸⁵.

Ricardo Navarrete recibe medalla de segunda clase¹⁸⁶ en la Nacional de 1871 con un cuadro de carácter anecdótico sobre la presencia española en la política internacional, se trata de *El marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia*. Asunto considerado no tan banal por el jurado, que, además de la medalla, propuso su compra por el Estado -compra que no llegó a materializarse al llegar el autor a un acuerdo para que en su lugar fuese adquirido otro de sus cuadros, *El Dux Francesco Foscara*, expuesto en Viena ese mismo año-. Y es que en opinión de uno de los miembros del jurado, Ponzano, representaba un “asunto español y hermoso”¹⁸⁷. Apreciación sobre la españolidad del asunto sobre la que hay una rara, por lo aparentemente anecdótico del tema:

Su asunto no puede ser más sencillo. El marqués de Bedmar, embajador de España en Venecia a principios del siglo XVII, se presenta ante el Senado de aquella república a pedir explicación de los atropellos de que había sido víctima¹⁸⁸.

coincidencia entre la crítica. Así para Cañete el cuadro le recuerda

aquellos tiempos ominosos en que aún era el nombre español respetado y temido en toda la redondez de la tierra, y en que los hijos de esta patria, hoy tan degradada y abatida, sobresalían donde quiera por su noble y varonil carácter¹⁸⁹;

mientras que para Ossorio y Bernard:

no le faltarán [al autor] los aplausos del público, que se agrupa todos los días ante su obra, atraído por la grandeza de un asunto histórico tan eminentemente nacional¹⁹⁰.

En sólo una ocasión aparecen en la pintura de historia referencias al inicio de la presencia española en Nápoles, más concretamente a la conquista de la ciudad por los aragoneses, un hecho histórico que no contaba con ningún antecedente pictórico y que tampoco volverá a aparecer posteriormente. Se trata de *Entrada en Nápoles de Alfonso V de Aragón*, expuesto por Francisco Galofre en la Nacional de 1876¹⁹¹, un boceto del cuadro que el autor

¹⁸⁵ *La Iberia*, 7 de junio de 1884.

¹⁸⁶ Con una sola abstención, R.O. de 28 de noviembre de 1871.

¹⁸⁷ 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.

¹⁸⁸ “Exposición de Bellas Artes”, *El Debate*, 6 de noviembre de 1871.

¹⁸⁹ CAÑETE, M., “La Exposición de Bellas Artes de 1871”, *La Ilustración Española e Iberoamericana*, I, 1871, p. 614.

¹⁹⁰ OSSORIO Y BERNARD, M., “Visita a la Exposición de Bellas Artes de 1871”, *Las Novedades*, 22 de noviembre de 1871.

¹⁹¹ *Catálogo... 1876*, Madrid, 1876.

había pintado en Turín para el rey Carlos Alberto¹⁹², lo que le hace especialmente interesante desde la perspectiva de una identidad nacional italiana, y que, por lo que se refiere al caso español, aparece como una obra un tanto precoz que anuncia la posterior inclusión de la herencia aragonesa en el legado nacional español.

Más extraño, por lo problemático que resultaba la inclusión del hecho histórico representado en una tradición nacional, es el caso de *El saqueo de Roma* con el que Francisco Javier Américo y Aparici obtuvo un gran éxito en la Nacional de 1887¹⁹³. El saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V en 1527, si, por una parte, era una muestra más de la hegemonía de las armas españolas en Europa, por otra, suponía un ataque a uno de los pilares básicos de la identidad nacional española: la idea de una nación católica y defensora de la fe. Américo se centra, además, en los aspectos más sacrílegos del célebre Saco de Roma: en el interior de una iglesia, la soldadesca imperial, ebria de vino y de victoria, se entrega a una frenética orgía, escaparaté de todas las formas de blasfemia posibles: vino en los vasos sagrados, violaciones en el altar, asesinatos en el interior del templo....

El cuadro de Américo podía verse como la exaltación del triunfo de la libertad sin límites, del triunfo romántico del espíritu transgresor frente al adocenamiento de una sociedad pacata y pequeño-burguesa. No es casual que Blanco Asenjo saque a colación el nombre de Byron al comentar la presencia del cuadro en la Exposición:

El pintor parece que se ha inspirado en la brillante descripción que en uno de sus mejores poemas hace lord Byron de uno de los más terribles sitios de la ciudad santa y de los crímenes y excesos cometidos por la soldadesca brutal y desenfrenada en un convento de vírgenes consagradas a la vida pura y contemplativa¹⁹⁴.

Exaltación de la libertad transgresora, blasfemia..., una mezcla demasiado explosiva para ser asumida como parte de la tradición nacional por una identidad nacional tan rabiosamente católica como la española.

Américo trató de evitar el posible rechazo que el cuadro podría producir, incluyendo en el *Catálogo* de la Exposición varios textos sobre el dramático episodio histórico en los que, si bien no se ahorran detalles sobre el salvajismo y barbarie de los soldados de los tercios, a los que se compara, desfavorablemente, con los asaltos llevados a cabo por godos y vándalos, se

¹⁹² Galofre había incluido años antes una reproducción del boceto del cuadro en su libro *El artista en Italia, y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las Bellas Artes*, publicado en Madrid en 1851.

¹⁹³ Medalla de primera clase (R.O. de 22 de junio de 1887), compra por el Estado para el Museo Nacional de Pintura y Escultura (en 8.000 pts., R.O. de 19 de enero de 1887) y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana* (*La Ilustración Española y Americana*, II, 1887, p. 104-105).

¹⁹⁴ BLANCO ASENJO, R., "La Exposición de Bellas Artes", *La Iberia*, 21 de mayo de 1887.

resalta el hecho de que los desmanes habrían sido obra exclusiva de los soldados alemanes enrolados en las tropas españolas: la conquista de Roma era un ejemplo del valor español, el posterior saqueo de la barbarie luterana.

El primer texto, extraído de la *Historia de España* de Rosew Saint Hilaire, libro XXI, en un párrafo del que el cuadro de Américo parece una mera ilustración, habla de:

Soldados ebrios de vino y de lujuria, cubierta la cabeza con una mitra y el cuerpo con ropas sacerdotales, amontonando el botín de los templos, haciendo de sus altares una mesa para sus orgías, un lecho para sus liviandades, un pesebre para sus caballos (...). Estas sangrientas saturnales, estas sacrílegas farsas, estas parodias burlescas eran ejecutadas por los luteranos de Frandberg¹⁹⁵.

el segundo, extraído de la *Historia de Felipe II* de Tomero, repite prácticamente el mismo argumento:

Los alemanes buscaban las alhajas y se adornaban groseramente con capas pluviales y casullas..., buscaban las comunidades religiosas y daban muerte a los que defendían sus casas o el honor de sus esposas e hijas¹⁹⁶.

En el mismo sentido irán las matizaciones de la crítica:

Aquellos soldados ebrios, alemanes que no españoles, tocados unos con la mitra, armados otros con el báculo, manejando estos el incensarios, sacudiendo las varas del palio aquéllos, desaforados, encendidos de codicia y hartos de cerveza y de sangre todos, son, en efecto, los lansquenets del Condestable¹⁹⁷.

Ha habido y hay quien, a falta de otros defectos sustanciales, atribuye el de impiedad a esa hermosísima escena del *Saco de Roma*. Tranquilicemos, en cuanto nos sea dable, a las almas sencillas. Aquellos endiablados profanadores no son españoles, sino bergoñones y flamencos; no son católicos, sino luteranos de la peor especie posible, destinados *ab initio* a arder en el infierno (...). Sálvense las tradiciones y sépase que el Emperador, si bien mandó prender al Papa, mandó asimismo que por su libertad se hiciesen en las iglesias de España las más solemnes rogativas¹⁹⁸.

A pesar de las matizaciones introducidas por el *Catálogo* y la crítica, el asunto resultaba excesivamente atrevido, pues, como argumentó Fernanflor, en un extenso artículo que intenta justificar la actuación de los soldados españoles en Roma, la distinción entre españoles y alemanes no estaba tan clara como los textos parecían sugerir; éstos eran, además, tergiversados por Américo al no citarlos completos; y el hecho histórico no dejaba de ser uno de los episodios internacionales más oscuros de aquellos en que se había visto involucrada la nación española. El cuadro resultaba, según Fernanflor, por cualquier lado que se le mirase,

¹⁹⁵ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887, p. 17.

¹⁹⁶ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887, p. 17.

¹⁹⁷ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 21 de mayo de 1887.

¹⁹⁸ VICENTI, A., "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 2 de junio de 1887.

un tremendo ataque contra el catolicismo proverbial de nuestros monarcas y nuestros soldados¹⁹⁹.

El tema resultaba de hecho tan atrevido que, a pesar de la primera medalla obtenida, no volverá a repetirse en la pintura de historia oficial. Interesante, en todo caso, por lo que supone, en ese momento, de triunfo de una de las corrientes más liberales de la pintura de historia en un certamen oficial, y cuyo “liberalismo” parece reflejarse incluso en su plasmación pictórica, concebida como el final de una ópera de Verdi, tal como lo percibieron sus contemporáneos:

Es un cuadro que parece evocado de algún poema romántico o por algún final de ópera²⁰⁰.

La batalla de Pavía y posterior prisión de Francisco I en Madrid reunía una serie de requisitos que explican su conversión en imagen arquetípica: dominio de Italia, lucha con Francia por la hegemonía europea -esto último especialmente importante en un momento en que Francia aparecía como una de las grandes potencias de Europa y España como una nación marginal- y caballeridad del vencedor.

Ambos hechos atraerán desde muy pronto la atención de literatos e historiadores²⁰¹. Por lo que se refiere a los primeros, el duque de Rivas había titulado uno de sus *Romances históricos* “La victoria de Pavía”; el mismo duque de Rivas publica *Solaces de un prisionero o Tres noches en Madrid (sobre Francisco I)*; Sánchez de Fuentes publica en 1851 una novela histórica titulada *Carlos I de España y los siete embajadores...* Por lo que respecta a los segundos, el enfrentamiento entre Carlos I y Francisco I, visto por supuesto no como una lucha dinástica sino como un enfrentamiento nacional entre españoles y franceses, es ampliamente tratado en todas las historias generales que se extienden en la narración de estos episodios, a los que incluso se dedican obras monográficas, ya sea a la pugna entre ambos monarcas - *Rivalidades entre Francisco I y Carlos V* de Mignet-, ya a todo el reinado del emperador: *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania* de Vázquez Sánchez²⁰², *Carlos I de España* de Nebot de Padilla²⁰³, *Historia del emperador Carlos V* de Muñoz Maldonado²⁰⁴, *Historia del reinado del emperador Carlos V* de Robertson, traducido en 1821...

¹⁹⁹ FERNÁNDEZ FLÓREZ, I. (FERNANFLOR), “Exposición nacional de Bellas Artes. Las primeras medallas”, *La Ilustración Española y Americana*, I, 1887, p. 359.

²⁰⁰ *Ibidem.*, p. 359.

²⁰¹ Y no sólo de éstos, los artículos sobre estos sucesos son también frecuentes en las revistas de la época como *El Museo Universal* (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M., “Prisión del rey de Francia Francisco I, por los españoles en la batalla de Pavía”, *El Museo Universal*, IV, 1860, pp. 202-203 y pp. 210-214).

²⁰² VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J., *Historia novelesca española. Carlos I de España y V de Alemania*, Madrid, 1854.

²⁰³ NEBOT DE PADILLA, L., *Carlos I de España*, Madrid, 1855.

²⁰⁴ MUÑOZ MALDONADO, J., *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, 1862.

La victoria sobre los franceses en Pavía era considerada tan relevante para la historia de la nación que había sido uno de los temas barajados para la decoración del Congreso de los Diputados, lo que explicaría en parte el interés mostrado hacia el tema por los pintores de historia, que contaban además con el precedente glorioso de Tiziano.

Aparece por primera vez en la pintura de historia oficial en los frescos pintados por Juan Antonio de Ribera para el techo de las salas del Palacio de Fardo, en los que Antonio de Leyva, el héroe de Pavía, tiene un lugar destacado. Posteriormente, Mariano de la Roca y Delgado lleva a la Exposición de la Academia de 1850 un cuadro titulado *La batalla de Pavía*. Ya en la época de las Exposiciones Nacionales, figuró en la primera, la de 1856, en la que Antonio Gómez y Cros expuso *La batalla de Pavía*²⁰⁵, que, pintado unos años antes por encargo de Isabel II, que parece había elegido personalmente el asunto²⁰⁶, representa el momento en que el soldado Juan de Urbieta prende prisionero al rey francés. Una escena de alto dramatismo, a la que la intervención de un soldado de a pie convierte en un hecho nacional, despojándola de su carácter de lucha dinástica: no es la victoria de las tropas imperiales, es la victoria de los españoles. Andrés Parladé y de Heredia recibe medalla de tercera clase en la Exposición Internacional de 1892 con *Jornada de Pavía*²⁰⁷, que por lo demás pasó bastante desapercibido.

A los anteriores habría que añadir *Prisión de Francisco I* de Giovanni Migliara, aunque no presente en ninguna Nacional, adquirido por el Estado²⁰⁸.

La prisión de Francisco I en Madrid y su posterior liberación resultaba suficientemente novelesca como para convertirse en uno de los asuntos favoritos de los pintores de historia que, generalmente, se decantan por los aspectos más anecdóticos y novelescos de la estancia del rey francés en la torre de los Lujanes.

Eduardo La Rochette expone, sin ningún éxito, en la Nacional de 1858 *La visita del emperador Carlos V a Francisco I en su prisión*²⁰⁹. El episodio es representando como un ejemplo de la caballerosidad española.

²⁰⁵ *Catálogo...1856*, Madrid, 1856.

²⁰⁶ Se expone siendo ya propiedad de la corona, que había pagado por él 40.000 reales. Actualmente en el Palacio Real de Madrid.

²⁰⁷ R.O. de 2 de diciembre de 1892.

²⁰⁸ Figura en el *Catálogo Provisional del Museo de Arte Moderno* de 1899.

²⁰⁹ *Catálogo...1858*, Madrid, 1858.

También como ilustración de la caballería española debe verse el *Carlos V y la duquesa de Alenzón visitando a Francisco I, enfermo y prisionero en Madrid*, llevado por Justo García Vilamala a la Nacional de 1866²¹⁰.

La visita de Carlos V y la duquesa de Alenzón será también el tema elegido por Manuel Arroyo y Lorenzo, quien en la Nacional de 1887 obtendrá una medalla de tercera clase con *La duquesa de Alenzón presentada a su hermano Francisco I, de Francia por el emperador Carlos V*²¹¹, comprado por el Estado²¹² y reproducido en grabado por *La Hormiga de Oro*²¹³ y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*²¹⁴; obra muy dependiente del *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, principalmente por lo que se refiere a la composición y distribución de los personajes: Francisco I, recostado en una cama con baldaquino, hace ademán de levantarse, mientras que en el centro del cuadro Carlos V parece presentar a la duquesa a su hermano.

En la Nacional de 1884 Vicente Campesino expone *Prisión del rey Francisco I de Francia en Madrid, durante su enfermedad, 19 de septiembre de 1525*, basado en "un manuscrito de la Biblioteca Nacional"²¹⁵.

Antonio Pérez Rubio lleva a esta misma Nacional *Francisco I en la torre de los Lujanes*, que, aunque no premiado, será adquirido por el Estado²¹⁶.

Miguel Fluyxench presenta a la Nacional de 1858 *El canje de Francisco I por sus dos hijos*²¹⁷, cuadro un tanto extraño -representa el momento en que Francisco I entrega a sus hijos, una especie de intercambio de prisioneros sobre las aguas del Bidasoa- que no obtuvo ningún éxito, aunque posteriormente fue reproducido en grabado por *El Museo Universal*²¹⁸.

Este mismo asunto será retomado nuevamente por Juan García Martínez con *Rescate de Francisco I de Francia y entrega en rehenes de sus hijos*, por el que recibirá una

²¹⁰ *Catálogo...* 1866, Madrid, 1867.

²¹¹ Por mayoría, faltaron siete votos para la unanimidad, R.O. de 22 de junio de 1887.

²¹² En 2.000 pts., R.O. de 14 de noviembre de 1887. Actualmente en el Instituto Zorrilla de Valladolid, depósito del Museo del Prado.

²¹³ *La Hormiga de Oro*, 1887, p. 684.

²¹⁴ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.

²¹⁵ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

²¹⁶ En 1.500 pts., R.O. de 24 de julio de 1887. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, donde sigue actualmente, por R.O. de 3 de agosto de 1901.

²¹⁷ *Catálogo...* 1858, Madrid, 1858.

²¹⁸ *El Museo Universal*, 1857, p. 35.

condecoración en la Nacional de 1871²¹⁹; cuadro que será adquirido por el Estado años más tarde²²⁰.

La paz entre ambos monarcas es el asunto elegido por Francisco Jover Casanova en *Tratado de Cambray, entre Margarita de Austria y Luisa de Saboya*, expuesto en la Nacional de 1871²²¹, adquirido por el Estado en 1883²²² y reproducido en grabado por *La Ilustración Artística*²²³. Representa a Margarita de Austria, tía de Carlos V, y a Luisa de Saboya, madre de Francisco I, en el momento de la firma del famoso tratado.

También en este ciclo, relaciones Carlos I/Francisco I, se podría incluir *Entrevista de Francisco I y su prometida, doña Leonor de Austria*, expuesto por Antonio Gisbert en la Nacional de 1866²²⁴, propiedad ya en el momento de ser expuesto del marqués de Salamanca. Un cuadro más de tipo *troubadour* que de la pintura de historia propiamente dicha, motivo por el que la crítica se mostró muy severa con él:

falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte (...) el cuadro histórico, en su acepción altamente filosófica, no consiste en que en él figuren estos o los otros personajes, que registra la crónica de los pueblos, sino que en él se desarrolle un hecho que haya influido poderosamente para cambiar, modificar o imprimir nueva marcha a la vida de un pueblo (...). El espectador ni mira ni se acuerda del vencedor de Pavía, ni del vencido rey, ni de su prometida esposa, sino que sólo le importa y siente delante del lienzo la escena de galanteos que pasa entre damas y caballeros de la corte²²⁵;

en el gran arte moderno, el del Catolicismo, en el que nos dicta la estética, la idea debe ser primada de la forma, mientras en el cuadro del señor Gisbert nos parece encontrar la forma superior a la idea²²⁶;

abundan las bellezas de forma y de color, la gracia y la expresión en las figuras, el color, la luz, el dibujo; pero falta lo esencial, que es la grandeza de la idea, el espíritu sublime del arte. Así pues, y considerando el talento del Sr. Gisbert, no conceptuamos este cuadro como cuadro de Historia, sino como la representación de una escena tierna de familia²²⁷;

¿Que utilidad sacará el público al examinar el pobre asunto que ha elegido el Sr. Gisbert para la tela mayor de la Exposición? ¿Dónde se desprende la moral, en que se funda la virtud del protagonista? ¿En besar a una dama que debe ser su esposa?... ¿Es este un hecho para eternizarlo en gran tamaño

²¹⁹ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

²²⁰ En 5.000 pts., R.O. de 14 de agosto de 1876. Depositado en el Museo Provincial de Murcia, donde sigue actualmente, por R.O. de 14 de agosto de 1876.

²²¹ *Catálogo...1871*, Madrid, 1871.

²²² R.O. de 4 de diciembre de 1883. Actualmente en la Universidad de Santiago de Compostela, depósito del Museo del Prado.

²²³ *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 20.

²²⁴ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

²²⁵ CRUZADA VILLAAMIL, G., "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. Pintura", *El Arte en España*, 1867, p. 17.

²²⁶ DOMÉNECH, J.M., "Exposición de Bellas Artes de 1867, II", *La Esperanza*, 12 de febrero de 1867.

²²⁷ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Artículos publicados en La Reforma*, Madrid, 1867, p. 24.

por medio de la pintura? ¿Ha creído representarnos en el beso la paz de Francisco I con Carlos V? (...) Nuestras observaciones no tienen ninguna pasión, ni el Sr. Gisbert se ofenderá de que le citemos algunos datos dignos de citarse a su buen talento, recordará que el asunto que ha elegido, si no es perjudicial [Galofre distinguía en los cuadros de historia entre útiles, indiferentes y perjudiciales, valorados en este orden] es completamente indiferente²²⁸.

La presencia española en los Países Bajos, a pesar de las resonancias históricas y artistas que podía suscitar, apenas merece la atención de la pintura de historia. La conciencia nacional española de una presencia militar y política en el norte de Europa parece completamente desaparecida en el siglo XIX. Únicamente pueden ser citados cinco cuadros, y centrados todos bien en asuntos de tipo anecdótico, bien en la figura de Felipe II.

Antonio Brugada presenta a la Nacional de 1860 *El almirante Oquendo venciendo en las dunas a los holandeses*²²⁹, que pasó completamente desapercibido.

Algo mejor suerte tuvo en esta misma Exposición Alfredo Perea y Rojas con *Felipe II implorando el auxilio de la Divina Majestad*²³⁰, que, además de recibir mención de medalla de segunda clase²³¹, fue reproducido en grabado por *El Museo Universal*²³². Representa a Felipe II de rodillas ante un altar y rodeado de los religiosos a quienes acaba de consultar las pretensiones de los Países Bajos sobre la libertad de conciencia, una vez más la identificación de la nación española como una nación cristiana, incluso, o mejor sobre todo, en sus empresas imperiales.

Bastante éxito tuvo también un cuadro casi de costumbres sobre la vida cotidiana de los Tercios, el de Juan Peyró Urrea *¡A las armas!*, medalla de segunda clase en la Nacional de 1878²³³, exposición ese mismo año en París, compra por el Estado para el Museo de Arte Moderno²³⁴ y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²³⁵, pero al que, a pesar de su éxito, difícilmente se le puede considerar un cuadro de historia en sentido estricto.

Santiago Arcos obtiene medalla de tercera clase²³⁶ en la Nacional de 1881 con *Felipe II recibiendo a una diputación de los Países Bajos en el monasterio del Escorial*.

²²⁸ GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 8 de febrero de 1867.

²²⁹ *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

²³² *El Museo Universal*, VI, 1862, p. 392.

²³³ Por unanimidad. R.O. de 14 de febrero de 1878.

²³⁴ R.O. de 26 de febrero de 1880, en 2.000 pesetas Depositado en el Museo Provincial de Málaga, donde sigue actualmente, por R.O. de 27 de octubre de 1931.

²³⁵ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1878, p. 283.

²³⁶ Por unanimidad. R.O. de 14 de abril de 1881. Actualmente en los Reales Alcázares de Sevilla.

prácticamente un cuadro de costumbres. También como cuadro de costumbres, todavía con mayor motivo que el anterior, cabe calificar *Soldado de vuelta de Flandes*, llevado por Enrique Costa²³⁷ a esta misma Nacional de 1881; cuadro intrascendente que pasó completamente desapercibido.

También como referencia a una historia de hegemonía en el continente europeo debe verse uno de los escasos cuadros que, dentro de toda la pintura de historia española, hace alusión a Portugal, más concretamente a su incorporación a la corona española. Se trata de *El duque de Alba recibiendo la orden del rey don Felipe II de ir desde su prisión a la conquista de Portugal*, expuesto por Antonio Sánchez Narváez en la Nacional de 1866²³⁸, y de hecho, como se verá posteriormente, más una denuncia de la arbitrariedad real que una reivindicación de la ocupación de Portugal, un episodio histórico suficientemente vidrioso como para que nunca llegase a ser reivindicado de forma clara por la pintura de historia.

Otro gran suceso histórico del reinado de Felipe II, uno de esos hechos capaces de cambiar el destino de un pueblo, la fracasada invasión de Inglaterra, apenas merecerá la atención de la pintura de historia, ni siquiera la lapidaria frase con que Felipe II acogió la noticia de la derrota, tan apropiada a la historia de *beaux gestes* propugnada por la historiografía decimonónica llegará a atraer a los pintores²³⁹. Sólo dos cuadros sobre el tema, y ambos muy tardíos: *La Invencible*, expuesto por José Gärtner de la Peña en la Nacional de 1892²⁴⁰, más una marina que un cuadro de historia, y de hecho fue premiado en el apartado de marinas, que tuvo un éxito considerable, medalla de segunda clase²⁴¹, compra por el Estado para el Museo Nacional²⁴² y reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁴³, *La Ilustración Ibérica*²⁴⁴ y *Blanco y Negro*²⁴⁵. Y *Felipe II recibiendo la noticia de la pérdida de la Invencible*, que representa el momento más célebre en la historiografía española del episodio bélico: la escueta respuesta de Felipe II a la noticia del desastre, expuesto por Elena Brockmann a la Nacional de 1895²⁴⁶.

²³⁷ *Catálogo...1881*, Madrid, 1881.

²³⁸ *Catálogo...1866*, Madrid, 1867.

²³⁹ Algo que resulta todavía más extraño si tenemos en cuenta que es un asunto de relativamente frecuente aparición en la prensa (RENDUELES LLANOS, E., "La Gran Armada contra Inglaterra", *El Museo Universal*, IX, 1865, p. 147).

²⁴⁰ *Catálogo...1892*, Madrid, 1892.

²⁴¹ Por unanimidad, en el apartado de marinas, paisajes y flores, R.O. de 2 de diciembre de 1892.

²⁴² En un precio muy bajo, 340 pts., R.O. de 14 de diciembre de 1893. Depositado en el Museo Provincial de Málaga en 1933, donde permanece en la actualidad como depósito del Museo del Prado.

²⁴³ *La Ilustración Española y Americana*, II, 1892, p. 433.

²⁴⁴ *La Ilustración Ibérica*, XI, 1893, p. 39.

²⁴⁵ *Blanco y Negro*, III, 1893, p. 550 (fotografía).

²⁴⁶ *Catálogo...1895*, Madrid, 1895.

7.3. LA TRADICIÓN IMPERIAL AFRICANA.

La existencia de una tradición “africana” en el imperialismo español, además de contribuir a la exaltación de un pasado imperial, legitimaba las ambiciones españolas de crear un imperio colonial al otro lado del estrecho. Este carácter más inmediato explica que los cuadros relacionados con la presencia española en África se circunscriben casi completamente a los episodios de la reciente guerra de África, dejando de lado otros sucesos más lejanos en el tiempo.

El único cuadro de tema africano no relacionado con la Guerra de África es *El cardenal Jiménez de Cisneros liberando a los cautivos de Orán* de Jover Casanova, medalla de segunda clase en la Nacional de 1871²⁴⁷, compra por el Estado²⁴⁸ y reproducción en grabado por *La Ilustración Artística*²⁴⁹, que, a pesar de crear una especie de precedente histórico, habría que incluir más en esa imagen de exaltación de la figura de Cisneros que en la de una expansión africana en sentido estricto, aunque sirve, sin duda, para reivindicar una tradición africanista en la política exterior española. Recoge el momento en que Cisneros, desdeñando el botín y las llaves de la fortaleza ofrecidos por el gobernador, abre por sí mismo los calabozos y da libertad a los cautivos. Todos los demás cuadros sobre la expansión española en África se refieren a la guerra de 1859-60.

La importancia simbólica²⁵⁰ y práctica de la Guerra de África fue en su momento enorme. Una guerra en que hasta el enemigo estaba bien elegido: volvía a ser nuevamente el moro, el otro por antonomasia de una nación que se consideraba a sí misma heredera de la Reconquista, junto con el descubrimiento de América y la Guerra de la Independencia, la gran epopeya patria del imaginario colectivo nacional. Y una guerra que, hecha “para salvar nuestro honor”²⁵¹, permitía a la nación española enlazar con un pasado imperial ya demasiado lejano en el tiempo, a la vez que reintegraba a España al lugar que le correspondía entre las naciones europeas. Como recordaba Ricardo de Federico en *La América*, la guerra había

²⁴⁷ R.O. de 28 de noviembre de 1871.

²⁴⁸ En 4.500 pts., R.O. de 6 de marzo de 1874. Depositado en el Senado, donde sigue actualmente, por R.O. de 8 de enero de 1881.

²⁴⁹ *La Ilustración Artística*, IX, 1890, p. 19.

²⁵⁰ De su importancia simbólica nos da una idea el hecho de que el bronce de los cañones capturados al enemigo fuese utilizado nada menos que para esculpir los dos leones que hacen guardia a la entrada del Palacio del Congreso.

²⁵¹ COMÁS Y BLANCO, A., *La Exposición Nacional de Bellas Artes Madrid 1890*, Madrid, 1890, p. 26.

levantado el nombre de España recordando a la Europa nuestra gloriosa historia; nos ha dado la conciencia de nuestro poder, ensanchando la historia de nuestras ambiciones legítimas; nos ha hecho sentir los beneficios de la unión en el breve periodo en que han callado las desavenencias internas y ha lisonjeado el antiguo orgullo nacional que se creía extinguido para siempre²⁵².

Las campañas africanas de O'Donnell desataron una auténtica oleada de patriotismo popular de la que tenemos múltiples referencias -nos habla de ella Merimée en sus cartas desde España²⁵³; la intervención es aprobada en Parlamento por unanimidad, y en medio de una verdadera orgía de retórica patrioteril; las tropas expedicionarias están compuestas en buena medida por voluntarios, caso de los voluntarios catalanes de Prim o los tercios vascongados;...- que se pone especialmente de manifiesto en la proliferación, y amplia difusión, de obras impresas sobre los hechos bélicos: *Romancero de la Guerra de África* de Roca de Togores, *Crónica de la guerra de África*, obra colectiva en la que intervinieron Castelar, Canaleja, Cruzada Villamil y Morayta, *Espanoles y marroquíes. Historia de la guerra de África* de Ventosa, *La corona de laurel. Colección de biografías de los Generales que han tomado parte en la gloriosa campaña de África* de Alfaro, *Romancero de la guerra de África* de Bustillo, *Album de la guerra de África formado con presencia de datos oficiales y publicado por el periódico Las Novedades. Historia militar y política del General D. Juan Prim, Marqués de los Castillejos, Conde de Reus, Vizconde del Bruch, enlazada con la particular de la guerra civil en Cataluña y con la de África* de Jiménez y Guitied., y, por encima de todos, *Diario de un testigo de la Guerra de África* de Alarcón, del que se llegaron a vender la, para la época, increíble cifra de 50.000 ejemplares²⁵⁴.

A pesar de todo esto, la importancia del tema en la pintura de historia es relativamente menor, no tanto en el número total de cuadros, que es bastante numeroso, pero sí en el de los premiados y adquiridos por el Estado, cuyo número es bastante reducido (véase cuadro nº 2), muestra quizás del papel secundario concedido a África, frente a Europa y América, en el imaginario colectivo español, a pesar de ser la única guerra de expansión colonial mantenida por España durante el siglo XIX. Resulta llamativo, además, que de hecho la mayoría de los cuadros sobre este tema cabría incluirlos más dentro de un subgénero de pintura militar que de pintura de historia en sentido estricto.

Se dejan fuera de este estudio un conjunto de cuadros sobre hechos protagonizados por el general Prim y sus voluntarios catalanes, que por encargo de la Diputación catalana realizan

²⁵² *La América*, 8 de agosto de 1860, p. 11.

²⁵³ MERIMÉE, P., *Viajes a España*, Madrid, 1988. Según Merimée, este patrioterismo alcanza especial virulencia en las Provincias Vascas. Para una alusión al eco de las campañas marroquíes en el País Vasco, véase JUARISTI, J., *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, 1987.

²⁵⁴ Posteriormente, también Galdós dedicará uno de sus *Episodios Nacionales* a la Guerra de África.

pintores como Fortuny o Sans y Cabot. Cuadros que entrarían dentro del análisis de las visiones nacionales periféricas, especialmente interesante en este caso, tanto por la importancia de algunos cuadros de la serie, como por lo que significan de una visión catalanista de la historia España tan imperialista, al menos, como la propiciada por el Estado español. En el caso de Fortuny, que había sido enviado para que hiciese de "cronista gráfico de la participación del cuerpo de voluntarios catalanes en la guerra hispano-marroquí"²⁵⁵, habría que destacar *La batalla de Tetuán*²⁵⁶, pintado en 1863, y *La batalla de Wad-Ras*, éste sí incluíble dentro de los cuadros aquí estudiados ya que fue adquirido por el Estado en 1878²⁵⁷; en el de Sans y Cabot *El General Prim, seguido de los voluntarios catalanes y el batallón de Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán*²⁵⁸

El periodo más favorable para obras sobre la Guerra de África es, lógicamente, el que se corresponde con el segundo gobierno moderado, cuyas intervenciones militares en el exterior tienen un importante papel de legitimación política. Los cuadros relacionados con este tema llegan a suponer un 23% de todos los relacionados con una tradición imperial, cifra importante si tenemos en cuenta que, por motivos obvios, el primer cuadro sobre este hecho histórico no se pinta hasta 1860, lo que deja fuera casi la mitad del periodo.

A la Nacional de 1860 se presentan cinco cuadros sobre la guerra de África, los cinco con un marcado carácter anecdótico y circunstancial²⁵⁹, de los que sólo *Una barca conduciendo heridos de la guerra de África* de Ramón Rodríguez y *El asistente de un oficial muerto en la guerra de África* de Carlos María Esquivel tendrán algún éxito: medalla de primera clase²⁶⁰ y compra por el Estado²⁶¹ el primero; y medalla tercera clase²⁶² y también

²⁵⁵ AINAUD DE LASARTE, J., "Introducción" *Catálogo de la Exposición Primer centenario de la muerte de Fortuny*, Barcelona, 1974.

²⁵⁶ Museo de Arte Moderno, Barcelona.

²⁵⁷ R.O. de 29 de junio de 1878. Actualmente en el Museo del Prado, Madrid.

²⁵⁸ Museo Militar de Montjuich, Barcelona. Depósito del Museo de Arte Moderno de Barcelona.

²⁵⁹ *Episodio de la Guerra de África* de Rafael Benjumea, *Episodio de la batalla de los Castillejos* de Ricardo Balaca, *Episodio de la Guerra de Africa* de Unceta, *Una barca conduciendo heridos de la guerra de África* de Ramón Rodríguez, y *El asistente de un oficial muerto en la guerra de África* de Carlos María Esquivel (*Catálogo...1860*, Madrid, 1860).

²⁶⁰ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

²⁶¹ En 5.000 reales, R.O. de 31 de diciembre de 1860. Depositado en la Universidad de Barcelona, donde sigue actualmente, por R.O. de 1 de mayo de 1886.

²⁶² R.O. de 2 de diciembre de 1860.

compra por el Estado²⁶³ el segundo. Otros cinco a la de 1864, dos de Balaca²⁶⁴, dos de Sigüenza²⁶⁵ -los de éste adquiridos por la Corona²⁶⁶- y uno de Juan Font²⁶⁷.

A éstos habría que añadir *La batalla de Tetuán* de Sans y Cabot, no llevado a ninguna Nacional, pero que fue expuesto al público en los locales del Ministerio de Fomento el verano de 1864²⁶⁸ y adquirido por el Ministerio de la Guerra²⁶⁹.

Un solo cuadro sobre el tema concurre ya a la Nacional de 1866, *Entrada del ejército de África en Madrid el 11 de mayo de 1860* de Joaquín Sigüenza²⁷⁰, adquirido por la Corona, del que Galofre, a pesar de su tamaño, duda se pueda calificar de cuadro de historia, aunque considera que está bien realizado, lo que conociendo las opiniones de Galofre al respecto, y considerando que fue presentado como cuadro de historia, no resulta demasiado elogioso:

el cuadro que la Exposición representa la entrada en Madrid de las tropas de África, que por muy bien que lo ha pintado el señor Sigüenza, quizás con doble trabajo que Velázquez pintó el de las Lanzas, no interesa la público ni por los uniformes, ni el efecto ni el colorido. Es un cuadro de una escena pasajera, un entusiasmo momentáneo; pero no es un cuadro histórico, porque no representa un punto principal e importante de aquella guerra. Y cuidado que nos gusta este cuadro y el buen desempeño del aplicado y laborioso señor Sigüenza²⁷¹.

En la siguiente Nacional, la de 1871, el tema estará presente con tres cuadros, los tres sin demasiado éxito²⁷².

La Restauración redescubre la Guerra de África como tema pictórico, aunque centrándose ahora en los aspectos más anecdóticos. Enrique Moreno Rubí presenta a la Nacional de 1878 *La paz (después de la batalla de Wad-Ras)* ²⁷³. A la de 1884 concurren Lorenzo

²⁶³ En 15.000 reales, R. O. de 29 de diciembre de 1860. Estuvo en el Museo de Barcelona, actualmente desaparecido.

²⁶⁴ *Episodio de la batalla de los Castillejos y Carga de los húsares en la batalla del 1º de enero de 1860* (Catálogo...1864, Madrid, 1864).

²⁶⁵ *Entusiasmo del pueblo de Madrid al recibirse la noticia de la toma de Tetuán*²⁶⁵ y *Los trofeos ganados a los marroquíes en la toma de Tetuán* (Catálogo...1864, Madrid, 1864).

²⁶⁶ Isabel II.

²⁶⁷ *Parte de la Escuadra nacional a la altura de Salé* (Catálogo...1864, Madrid, 1864).

²⁶⁸ A partir del 29 de julio. Sobre esta exposición pública del cuadro de Sans véase REYERO, C., "Los seguidores de Thomas Couture en España: Francisco Sans y Manuel Ferrán, pintores de historia", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 1210.

²⁶⁹ Actualmente en el Cuartel General del Ejército, Madrid.

²⁷⁰ Catálogo...1866, Madrid, 1867.

²⁷¹ GALOFRE, J., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Gaceta de Madrid*, 8 de febrero de 1867.

²⁷² Se trata de *Batalla de Wad-Ras* de Ángel María Cortellini, *Batalla de Tetuán* de Alejandro Ferrant y Fischemans y otra *Batalla de Tetuán, 4 de febrero de 1860*, ésta de Vicente Palmaroli (Catálogo...1871, Madrid, 1871).

²⁷³ Catálogo...1878, Madrid, 1878.

Fuentes, *Relicario de la Guerra de África*²⁷⁴; y Marcelino de Unceta, *Preliminares de la batalla del 23 de enero de 1860*²⁷⁵. A la de 1887, Enrique Estevan, *África: 1860*²⁷⁶; y Vicente Silvestre, *El cabo Mur en el combate de los Castillejos*²⁷⁷, éste último reproducido en grabado por *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*²⁷⁸.

7.4. OTROS CUADROS DE TEMÁTICA IMPERIAL.

África, América y Europa constituyen los argumentos centrales de esta reivindicación de un pasado imperial con el que se identifica la nación española, pero existen además otra serie de hechos históricos, de aparición más episódica en la pintura de historia, que colaboran también en la construcción de esa tradición imperial.

En primer lugar, las luchas contra los turcos con la emblemática victoria de Lepanto, aunque aquí quizás llama más la atención la escasa presencia en la pintura de historia de un hecho que, además de “la mayor ocasión que vieron los siglos”, reunía algunos de los tópicos más queridos de la historiografía nacional: valor militar, expansión imperial y lucha contra los infieles. Todos los elementos para formar parte de la mitología nacional española, y que, por otra parte había atraído la atención tanto de la historiografía especializada como de los artículos de revista²⁷⁹. Sólo tres cuadros sobre este tema figuran en todo el *corpus* aquí analizado, algo más sorprendente todavía si tenemos en cuenta que Lepanto era el último episodio histórico, anterior al siglo XIX, propuesto por Federico de Madrazo para la decoración del Congreso de los Diputados, y el único del reinado de Felipe II.

Antonio Brugada presenta a la primera Nacional, la de 1856, *Episodio del combate naval de Lepanto*, mención²⁸⁰ y compra por el Estado²⁸¹, más una marina que un cuadro de historia.

Años más tarde, el Senado encarga a Juan Luna Novicio un cuadro sobre la batalla de Lepanto para hacer pareja con *La rendición de Granada* de Pradilla, dos cuadros

²⁷⁴ *Catálogo...* 1884, Madrid, 1884.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Catálogo...* 1887, Madrid, 1887.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 1887, p. 504.

²⁷⁹ Por poner un ejemplo, “Don Juan de Austria o Lepanto” *Semanario Pintoresco Español*, 10, 1836.

²⁸⁰ R.O. de 7 de agosto de 1856, en la que no se especifica la obra concreta por la que fue concedida.

²⁸¹ R.O. de 7 de agosto de 1856, en 10.000 reales. Depositado en la Universidad de Barcelona por R.O. de 1 de mayo de 1886. Actualmente en el Museo Marítimo de Barcelona, depósito del Museo del Prado.

emblemáticos, símbolos, respectivamente, de la tradición imperial y de la unidad nacional, para un edificio emblemático, el de los padres de la patria. En 1888 Luna Novicio recibía 30.000 pts. por *La batalla de Lepanto*²⁸², cuadro extraño en el contexto de la pintura de historia por la falta de carácter narrativo, en el que predomina la sensación de movimiento, sin que se pueda ver un desarrollo dramático, aunque sí lo tenga, pero la modernidad del tratamiento pictórico, centrándose en el caos de combate y no en un desarrollo lineal, hace difícil seguirlo²⁸³.

El momento elegido por Luna Novicio es aquél en que la galera real arremete con su proa contra un navío turco y lo hace naufragar. En lo alto del castillo de mando de la galera española, sobre cuyo carácter español no dejan ninguna duda los escudos de sus provincias y reinos que lo adornan, Juan de Austria contempla impasible la escena; mientras, para que no falte nada, en la chalupa del primer término un enfermo Miguel de Cervantes, desoyendo las indicaciones de sus compañeros, se dispone a incorporarse a la lucha²⁸⁴.

El corto ciclo²⁸⁵ se cierra con *Lepanto* de Justo Ruiz Luna, expuesto sin ningún éxito en la Nacional de 1895²⁸⁶.

La expansión catalano-aragonesa por el Mediterráneo, y más concretamente la expedición de Roger de Lauria y sus almogávares al corazón del imperio bizantino, reunía todas las características para atraer la atención de los pintores de historia. Desde el punto de vista político, representaba un momento de esplendor histórico en que las armas "españolas" habían impuesto su ley en el Mediterráneo, anticipándose a la posterior expansión imperial -no es completamente casual que el primer estudio histórico sobre esta expedición, al margen de la casi coetánea a los hechos narrados *Crónica* de Muntaner, sea obra de un personaje como Francisco de Moncada, marqués de Aytona, directamente implicado en la política exterior de Felipe IV y el conde duque

²⁸² Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

²⁸³ Tratamiento pictórico que hará que el cuadro sea mal entendido en su época, y que, de hecho, nunca llegue a ser colgado en el Salón de Conferencias para el que había sido encargado.

²⁸⁴ Tal como lo describe la *Historia* de Lafuente, que pudo haber sido utilizada por Luna Novicio para la realización de su cuadro, "Un soldado de España, que postrado de fiebre en la galera Marquesa de Andrea Doria, pero sintiendo en su pecho otra fiebre más ardiente, que era el fuego del valor y el afán de combatir, dejó el humilde lecho en que yacía y pidió a su capitán le colocara en el punto de más peligro. En vano sus compañeros y el capitán mismo intentaron convencerle que estaba más para curar que para exponer su cuerpo. El soldado insistió, peleó con gallardía, fue herido en los pechos y en la mano izquierda; mas por eso no quiso retirarse... Este soldado era Miguel de Cervantes" (LAFUENTE, *Historia General de España*).

²⁸⁵ Al que habría que añadir un cuadro de grandes proporciones de Víctor Manzano representando el momento en que Felipe II entrega a Don Juan de Austria el mando de la armada de Lepanto, pero que su prematura muerte en 1865 impidió presentar a la siguiente Nacional, como era su deseo.

²⁸⁶ *Catálogo...* 1895, Madrid, 1895.

de Olivares²⁸⁷; desde un punto de vista estético, la entrada, y posterior saqueo, de los rudos guerreros almogávares en la ciudad de Constantinopla, paradigma del lujo y refinamiento oriental, era como una metáfora de la oposición entre civilización y barbarie que tanto inflamó la imaginación romántica.

La narración de estos sucesos ocupa lugar principalísimo en todas las historias catalano-aragonesas y españolas del siglo XIX, pero será la literatura quien más contribuya a popularizarlos, especialmente a través de dos obras de teatro de García Gutiérrez: *Roger de Flor* y *Venganza catalana*. Ésta última, llena de exaltación patriótica, una de las piezas teatrales más representadas en el siglo XIX en España.

Sin embargo, a pesar de todos estos elementos a su favor y debido, posiblemente, al carácter excéntrico de este episodio con lo que parecía la evolución canónica de la nacionalidad española, y al filocastellanismo de la construcción de la identidad nacional española al que me he referido anteriormente, su representación pictórica es muy escasa. Sólo dos cuadros se pueden incluir en este ciclo: *Tratado secreto de la expedición de catalanes y aragoneses contra los turcos* de Manuel Ferrán y, el más famoso, *La Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* de Moreno Carbonero²⁸⁸.

El primero, que obtuvo una mención honorífica en la Nacional de 1860²⁸⁹ pero pasó bastante desapercibido, representa la preparación de la expedición por los capitanes almogávares:

Roger de Flor, Berenguer de Entenza, Juan Jiménez Arenós y Berenguer de Rocafort, candellos de aquella extraordinaria empresa, discuten reservadamente los medios de llevarla a cabo; resuelta la expedición, las barras de Aragón se pasearon victoriosas por la Tracia, la Armenia, la Anatolia y la Macedonia; el monte Tauro presencié la derrota del poder de los turcos; Constantinopla sufrió el yugo de aquel punado de aventureros; Andrónico Paleólogo les entregó en fendo las provincias de Asia; Grecia se les somete, y el imperio todo de Oriente tembló ante el rudo aspecto y la furia guerrera de nuestros almogávares²⁹⁰.

Esta cita refleja con claridad prístina el funcionamiento ideológico de la pintura de historia. El cuadro, aunque parezca extraño después de leer estas palabras del anónimo crítico!, se limita a representar a los cuatro jefes almogávares en actitud de parlamentar y con un cierto

²⁸⁷ Francisco de Moncada ocupó el cargo de embajador en Viena, gobernador de Milán, embajador extraordinario en la corte de Isabel Clara Eugenia, en Flandes, y, a la muerte de ésta, gobernador general de los Países Bajos. Para la biografía de Moncada, véase el prólogo de Cayetano Rossell al tomo XXI de la *Biblioteca de Autores Españoles*. La obra de Moncada, *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*, fue impresa en Barcelona en 1623.

²⁸⁸ Actualmente en el Palacio del Senado de Madrid.

²⁸⁹ R.O. de 2 de diciembre de 1860.

²⁹⁰ "Bellas Artes. Exposición de 1860", *El Diario Español*, 14 de noviembre de 1860.

pintoresquismo. Esto al crítico le da pie para hacer una triunfal y vívida descripción de las campañas de los mercenarios de Roger de Flor en Oriente, mercenarios que se ven convertidos, al final de la crítica, no en unos guerreros de fortuna, sino en “nuestros almogávares”.

El segundo, encargo del Senado que pagó por él 40.000 pts. en 1889²⁹¹, consiguió el sueño del autor de todo cuadro de historia: convertirse en la imagen real del hecho representado.

El cuadro de Moreno Carbonero es una obra tardía, ya en plena Restauración, cuyo encargo por el Senado refleja una nueva concepción nacional, de carácter más integrador, que intenta establecer un contrapeso al predominio de temas castellanos con otros de tema aragonés, integrados de esta forma en la historia común española. Es curioso de todos modos comprobar a este respecto cómo todavía en época tan tardía, y cuando los temas aragoneses eran ya, al menos, tan numerosos como los castellanos en la iconografía nacional, se pone en duda la “españolidad” del tema:

no se trata en realidad de un acontecimiento nacional, porque las expediciones de almogávares en Occidente bajo la dirección de condottieros internacionales como lo era Roger de Flor, sólo marginalmente pertenecen sus aventuras mediterráneas a la historia de la Corona de Aragón²⁹².

una afirmación completamente anacrónica en el contexto de una cultura que no tenía ningún problema para admitir como hecho nacional el Descubrimiento de América por Colón o la victoria de Pelayo en Covadonga, pero que mostraría las dificultades de los hechos históricos aragoneses para ser aceptados como hechos nacionales españoles, al menos en algunos críticos, no en otros.

El cuadro de Moreno Carbonero no fue llevado a ninguna Nacional, pero expuesto al público en el salón de conferencias del Senado recibió el elogio unánime de la crítica, que incluye el cuadro de Carbonero entre los grandes de la pintura de historia española:

La importancia desde el primer momento concedida a lienzo tan hermoso, a las claras demuestra que, sin establecer prelación ni preferencias se trata de una obra que viene a formar parte de esa larga y gloriosa serie que empieza en el **Testamento de Isabel la Católica**, del insigne y malogrado Rosales, prosigue en **Doña Juana la Loca** y **La Rendición de Granada**, de Pradilla, y que por suerte para el arte español, no ha terminado en el **Fusilamiento de Torrijos**, de Gisbert, hallando digna coronación ahora en este gallardo y último esfuerzo que embellece desde ha poco el afortunado salón de Conferencias de la alta Cámara,

destacando sobre todo su carácter de exaltación patriótica y de representatividad del carácter nacional, ya

²⁹¹ Fue colgado en la paredes del Senado en 1888.

²⁹² *Palacio del Senado, El*, Madrid, 1980, p. 141.

que no existe grande epopeya que no esté escrita con nuestra sangre y firmada por espada española, y no se han cantado en versos inmortales porque nuestros padres, ocupados en hacerlas, no dispusieron del tiempo necesario para escribirlas²⁹³.

El éxito se completó con su reproducción en grabado por *La Ilustración Española y Americana*²⁹⁴ y envió a la Exposición Internacional de Munich.

Obra especialmente interesante desde el punto de vista ideológico, que desde el pictórico está resuelta mediante la contraposición de dos grupos humanos perfectamente diferenciados. A la derecha los bizantinos, con el emperador en el centro sentado en un trono de oro, una masa hierática de lujosos vestidos en la que se encarna todo el lujo de un Oriente fastuoso y decadente; a la izquierda los almogávares, una banda de hirsutos guerreros, cubiertos de pieles y cuero, que camina pisoteando los laureles de la victoria tras Roger de Flor.

que lleva los atributos de megaduke: alto gorro y cetro en forma de bastón de oro- sobre caballo con arneses bizantinos; viste de azul con cadenas de oro²⁹⁵;

al fondo la inevitable Santa Sofía.

Es la imagen del triunfo de un pueblo libre, joven y vigoroso, sobre una civilización caduca y decadente, uno de los grandes mitos románticos, el del salvaje que acecha en las fronteras de la civilización. Para que no quede ninguna duda sobre la españolidad de los almogávares, figuran en lugar bien visible los estandartes con las barras aragonesas y la imagen de San Jorge.

Desde el punto de vista formal la influencia de la *Entrada de Carlos V en Amberes* de Mackart ha sido resaltada por varios críticos y parece evidente.

Menor atención merecerá la presencia española en el sudeste asiático, en Filipinas; un episodio histórico del que apenas se hace referencia en la historiografía nacional. Desde la perspectiva de la pintura de historia casi se podría decir que no existe; la única excepción es un cuadro llevado por Antonio Brugada a la Exposición de la Academia de 1850, *Asalto y toma de Balaguíngui en las Filipinas*, adquirido ese mismo año por el Estado con destino al ministerio de Marina²⁹⁶, que representa un episodio de la expedición del general Claverías en 1848 contra la isla de Balaguíngui, un conocido nido de piratas en la época. El momento elegido por Brugada es aquél en que las tropas de desembarco del vapor de guerra *Reina de*

²⁹³ PEÑARANDA, C., "La entrada de Roger de Flor en Constantinopla. (Cuadro del Sr. Moreno Carbonero)", *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, p. 282.

²⁹⁴ *La Ilustración Española y Americana*, I, 1891, pp. 284-285.

²⁹⁵ REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 162.

²⁹⁶ En 6.000 reales, actualmente en el Museo Naval, Madrid.

Castilla se lanzan al asalto del fuerte pirata. El tratamiento pictórico es, como el de la mayoría de los cuadros de historia de este pintor, prácticamente el de una marina; el tema, más que el desembarco en sí, parece ser el mar, con los barcos desplegados en torno al fortín de los piratas. La crítica contemporánea, sin embargo, lo vio como un auténtico cuadro de historia:

se ve que el pintor se ha propuesto ante todas las cosas localizar con la mayor exactitud un hecho de armas que honra sobremanera a las tropas españolas, y en particular al señor general Claverías (...) creemos que por el ministerio de Marina debería hacerse la adquisición de tan interesante cuadro²⁹⁷.

²⁹⁷ VELAZ DE MEDRANO, E., "Revista de Nobles Artes. Exposición de pinturas", *La España*, 13 de octubre de 1850.

ABRIR CAPÍTULO IV, (PUNTO 8)

