

Los significados de la Guerra de la Independencia en *La Defensa de Zaragoza* de Álvarez Cubero

Rafael Rosa Hagemeyer

Centro Universitario Positivo (Curitiba, Brasil)*

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 1827 fue exhibida por primera vez en España la escultura semi-colosal titulada *La Defensa de Zaragoza*, que celebraba la resistencia de los españoles contra la invasión napoleónica casi veinte años antes. Seguramente había muchos españoles que se acordaban de aquella época, quizá sobrevivientes del levantamiento del 2 de mayo en Madrid. Podríamos imaginar, aunque sea menos posible, que se encontraran en aquella exposición algunos zaragozanos que hubiesen testimoniado la masacre napoleónica que aniquiló al 75% de la población de su ciudad. ¿Cómo habrían reaccionado delante de aquella escultura cuyo título decía representar su lucha? ¿Se parecían aquellos héroes colosales a los hombres del pueblo que cayeron heridos o muertos por las armas del extranjero? ¿Se habrían reconocido en aquellas figuras de mármol que expresaban, a la vez, rabia y temor?

Esas cuestiones sobre la recepción de la obra no pueden ser respondidas en base a testimonios, pues no tenemos información sobre el público que estuvo entonces en el Museo del Prado ni sobre las discusiones allí establecidas. Se puede decir que era un público ilustrado, que leía periódicos y buscaba cultivar su sensibilidad artística y discutir el arte desde un punto de vista filosófico. Es lo que hace Félix José Reinoso al publicar un artículo en la *Gaceta de Madrid*, considerado por Menéndez Pelayo como “quizá la mejor página de crítica artística que se escribió en España durante el reinado de Fernando VII”¹. En esta página, el crítico empieza comentando que el periódico madrileño siempre había tenido la “disposición a celebrar el mérito de los españoles, que con su saber o su celo procuran el bien y lustre de la patria”. Pero en este caso, añadía, había más justicia en hacerlo:

“La obra del insigne estatuario que honra a la nación y a su siglo, ha sido la admiración de Roma, es ahora el encanto de los inteligentes de Madrid, y superior e independiente de la lisonja y de la detracción, descollará inmortal y triunfante sobre encomios mezquinos y perecederos. El nombre de Álvarez, asociado inseparablemente a la gloria artística y heroica de España, está consagrado en ella a la posteridad”².

Para el redactor de la *Gaceta* existía el desafío de explicar a los lectores de qué se trataba *La Defensa de Zaragoza*: ¿Cómo el escultor pudo representar la lucha de todo un pueblo a través de una escultura? ¿Habría tomado como tema algún hecho real ocurrido en sitio de Zaragoza o utilizado el recurso escultórico más común de la alegoría?

2. EL TEMA DE LA DEFENSA DE ZARAGOZA, SEGÚN SU CREADOR

Álvarez Cubero había declarado inspirarse en un hecho realmente acontecido durante el sitio de Zaragoza. Dejemos que el propio escultor explique de manera más detallada su fuente de inspiración, como lo presenta en el Programa de aquella exposición:

“Durante el terrible sitio que sufrió la heroica ciudad de Zaragoza en la guerra de la independencia, un joven guerrero viendo caer en tierra a su padre de una lanzada recibida en un muslo, corre precipitadamente a su defensa, se pone delante de él y arrolla a cuantos se presentan a su vista, la terrible voz de su anciano padre le anima a la defensa, y así aterra al enemigo; pero un capitán polaco viendo la mortandad de sus soldados acude

*a mata caballo, y después de varios ataques sangrientos, el joven español es herido por una lanza en el pecho, y cae gloriosamente muerto sobre el de su padre, el cual habiendo sido hecho prisionero, muere pocos días después del dolor de la pérdida de su hijo*³.

A la descripción detallada del “hecho histórico” que la escultura representa, el crítico Félix José Reinoso advierte al público que “el grupo consta al presente de estas dos últimas figuras, que son las de expresión más difícil e interesante: faltan las del caballo y el soldado agresor, cuya ejecución es de desear que se acelere para su complemento”⁴. De todos modos, las referencias al heroísmo del pueblo español en Zaragoza acaban ahí. Más adelante, elogiando la obra del artista, el crítico ponía énfasis a su aspecto universal, a su belleza intrínseca, a su valor estético. Si “conmueve y arrebató con la expresión de las pasiones más sublimes”, eso se debe no solo “por el hecho que recuerda y exalta el amor a la gloria de los españoles”, sino también (y somos tentados a decir que sobre todo) por los sentimientos que inspira. Porque según el crítico la obra “inflama los afectos de las almas nobles de todos los países y tiempos”⁵.

Si consideramos que estos personajes representan el coraje y la nobleza de ideales del pueblo español en su resistencia a Napoleón, hay que añadir que ninguna de estas virtudes Reinoso demostró durante la guerra. La verdad es que los elogios que hemos leído fueron hechos por un “afrancesado”, que en ningún momento se opuso a la ocupación napoleónica, y no solamente aceptó la dominación sino se benefició de ella, probablemente jurando lealtad a José Bonaparte⁶. Se puede ponderar que una obra de arte puede conmover con su belleza inclusive a los enemigos de la causa en la cual el artista que la creó dice inspirarse. Pero en este caso no tenemos pruebas de que el crítico fuera un defensor entusiasta de los franceses, sino alguien que se conformó con una situación consumada “de hecho”, como dijo más tarde en su defensa.

Se puede pensar que Reinoso estuviera verdaderamente arrepentido de no haber tenido entonces un gesto heroico como inspiraba la escultura – o quizás su elogio entusiasmado fuese apenas una hábil manera de ocultar este episodio vergonzoso de su pasado. Pero no hay hipocresía en sus palabras: la admiración del crítico no es por el hecho histórico que inspira el título de la obra, sino por su composición, por los rasgos expresivos de las figuras, por la conmoción que le provocaron. *La defensa de Zaragoza* tenía valor como obra de arte, por la capacidad de expresar el carácter noble de los personajes, y aún más, colocar en ellos emociones contradictorias y simultáneas: una obra que fue más allá de los límites de la escultura, “una composición que subsiste por sí misma, y hace cabal efecto por todos lados; que ella sola presenta acción y poesía que satisface plenamente a los ojos, el entendimiento y al corazón”.

Años después, cuando compuso un poema sobre *Las Artes de la Imaginación* para ser leído en la distribución de premios de la Academia de San Fernando, Reinoso elevó la obra del escultor español al grado más alto de la escultura, por encima de Michelangelo y Praxíteles: “¡Álvarez inmortal! Tu grupo miro/ y en tierno sobresalto/ mi pecho late en el encuentro rudo/ tiembla el herido anciano! Y el suspiro/ el ademán sañudo/ el susto, la impotente/ venganza muestra en su alterada frente”⁷. No hay nada en el poema que recuerde a Zaragoza. No sería mera casualidad que, dos años después, en idéntica ceremonia académica, el Duque de Frías recordara a Álvarez Cubero en su *Oda a las Nobles Artes*, de 1832: “Ese que colosal mármol admiro/ donde con noble y bélico talante/ fuerte mancebo impávido sostiene/ a un anciano expirante/ a quien la lanza polonesa ruda/ sanguinaria destroza/ recuerda a Zaragoza...”⁸.

La verdad es que solo hay una cosa que de hecho recuerda a Zaragoza en la obra de Álvarez Cubero: el título. Los que no habían leído el programa o la crítica seguramente consideraron extraño el tratamiento dado al asunto, pues parece más adecuado a algún episodio de la Grecia antigua. Los hombres que Álvarez Cubero hizo nacer del mármol no se visten como los españoles de la época: el padre lleva una túnica y el hijo está desnudo, con el sexo cubierto con una hoja de parra. Tampoco los rasgos de sus rostros parecen españoles, sino de una belleza helénica. ¿No sería por eso que su primer modelo en yeso tuvo éxito en Roma con el título de *Néstor y Antíloco*? ¿Sería entonces este el verdadero tema de la obra, y no un hecho histórico contemporáneo?

3. ECOS DE LA GUERRA DE TROYA EN LA DEFENSA DE ZARAGOZA

Las dudas sobre el verdadero motivo de la obra maestra de Álvarez Cubero ya han sido planteadas anteriormente, sin que se haya llegado a una conclusión; en realidad, no ha habido desde entonces esfuerzos muy serios para descubrirlo. Desde 1868, Manuel Ossorio y Bernard ya mencionaba que “mucho se ha discutido acerca del verdadero asunto de esta composición”, sin llegar a una conclusión. El propio escritor se recusa a investigar la cuestión, intentando poner un fin a la discusión con base en un argumento nacionalista:

“si la obra es buena, estéticamente considerada; si la acción que representa hiere las fibras del alma, sea representación griega o alegoría española; si tiene grandiosidad en la concepción, vigor en el modelado, exactitud en las formas, ¿qué importa que no se haya pronunciado la última palabra acerca de su asunto? La belleza estética es una; la acción puede ser griega o española; poco importa: el autor es español”⁹.

En realidad, las fuentes de la controversia seguían siendo aquellos mismos artículos transcritos en el primer Programa de la Exposición de 1827. Allí, se encuentran los del periódico romano *Notizie del Giorno* y una carta anónima escrita desde Roma. Estos documentos ya habían sido antes traducidos por el propio escultor y publicados en el *Diario de Madrid* en 1819. Lo más interesante es el primer artículo, fechado en 1º de octubre de 1818, debido al entusiasmo clasicista del crítico, que elogia al escultor por haber rescatado un episodio poco conocido de la Guerra de Troya:

“El asunto es uno de los más bellos e interesantes de la historia antigua, y de los más difíciles para la escultura: Néstor defendido por Antíloco, su hijo. El Rey de Pilos, el hombre de tres edades formaba parte de la famosa liga griega contra Troya, y la dirigía con el consejo, ya que no con el brazo. Anciano, pero fuerte, y consultando únicamente aquel valor que le había hecho célebre en la primera y segunda edad, se atrevió a oponerse al fiero Memnón, conductor de los negros etíopes. La pesada asta de Memnón está vibrada, y Néstor deja de existir sino acude Antíloco; el joven héroe se interpone para impedir el golpe, pero antes de poder descargar su robusta diestra sobre la cabeza del enemigo, recibe una profunda herida en el pecho, y redime a costa de sus juveniles días los caducos del padre”¹⁰.

Aunque el artículo atribuía otro tema al presentado en 1827, el escultor decidió sin embargo incluirlo en el programa, pues representaba un importante testimonio de su éxito en Roma, capital de las Bellas Artes. Para que no quedara dudas, puso el artista una nota explicativa donde justificaba el engaño del crítico: “La analogía que tiene la composición de este grupo con lo que se dice de *Antíloco* y *Memnón*, dio motivo sin duda a que el autor de este artículo lo aplicase a un hecho de la historia antigua, no teniendo noticia del programa del artista, y llevado también de lo sublime de la ejecución”.

Sería difícil concebir que el crítico hubiera llegado a esta deducción por sí solo; ¿sería él un especialista de la Guerra de Troya? No es fácil decirlo, pues el episodio de la muerte de Antíloco es uno de los menos conocidos entre sus leyendas. Aunque Néstor y Antíloco sean personajes importantes de la *Iliada*, Homero no menciona nada sobre la muerte del joven héroe defendiendo a su padre. La narrativa más antigua de este hecho se encuentra en la *Etiópida*, de Arctino de Mileto, y es recordada en la sexta oda pítica del poeta Píndaro¹¹. No existe una gran producción iconográfica sobre Antíloco, y las obras contemporáneas son restrictas al momento en que éste anuncia a Aquiles la muerte de su amigo Patroclo¹². A Néstor, su padre, el más viejo y más sabio de los reyes griegos en la Guerra de Troya, se solía en la Antigüedad representarlo solo. Memnón, rey de los etíopes, era sin embargo visto

como un hombre blanco, y su escena más común era su duelo contra Aquiles, cuando al fin muere. La única noticia que tenemos de Antíloco y Memnón juntos en una escena es un bajorrelieve en Delfos donde “se representa el duelo singular al que se entregan Aquiles y Memnón encima del cuerpo de Antíloco, que yace por tierra”¹³.

El crítico del periódico romano, sin embargo, seguía con el error de atribuir la escena a Homero, estableciendo comparaciones entre el poeta griego y el escultor español: “El pensamiento, en la composición y en la ejecución de este asunto se ha trasportado el Sr. Álvarez a aquellos felices tiempos en que los grandes artistas de la Grecia, sobreadundado su mente en ideas de Homero, daban a las figuras heroicas una alma más que de mortal”. También el pintor Juan Antonio de Ribera, al retratar a su amigo Álvarez Cubero, puso un libro de Homero en sus manos, con el que apunta para su obra maestra (¿sería éste un indicio más del verdadero tema de la obra?). El cuadro inspiró un comentario irónico de María Jesús Quesada:

“El escultor no esculpe. El escultor lee Homero. La Enciclopedia lo aconseja por boca de Falconet. [...] Homero es un “pintor sublime”, en la misma medida en que el escultor y el pintor son literatos. [...] no hay nada como una buena lectura de Homero, por ello es con un libro en las manos como se hace retratar Álvarez Cubero, mientras al fondo, borroso, se adivina el modelo de su obra La Defensa de Zaragoza”¹⁴.

Con tantos indicios de que el verdadero tema de la escultura se encuentra en la Guerra de Troya, una pequeña nota en el programa no sería suficiente para desmentirlo. Lo que había sido hecho en Roma debería ser deshecho allá mismo. Y desde Roma siguió una carta de uno de sus habitantes que se regocijaba de allí vivir por, entre otras cosas, poder visitar “el estudio del escultor español, el Sr. Álvarez” en donde estaba “expuesto al público un grupo colosal de su invención, que representa un asunto de los más bellos y más morales que se pueden hallar, sucedido en España en estos últimos tiempos en el terrible sitio de Zaragoza”. La carta, fechada solamente dos días después que el periódico italiano se refiere a la escultura como *Néstor y Antíloco*, fue publicada sólo un año más tarde en el *Diario de Madrid*¹⁵. Seis años más se pasaron hasta que el mismo periódico romano *Notizie del Giorno* se refiriera a la versión en mármol de la escultura tan apreciado años antes:

“Anunciado entonces alegóricamente con el título de Néstor defendido por Antíloco su hijo, debe hoy considerarse bajo el verdadero aspecto que dio motivo a la grande idea de este monumento. Quiso el autor sacar con él del olvido un ejemplo de amor filial que representa la historia de España en la guerra de la independencia. El caso acaeció en el memorable sitio de Zaragoza”¹⁶.

La cuestión es: ¿Por qué el “verdadero motivo” quedó oculto en la primera exhibición en yeso? ¿Acaso el escultor creía que un tema patriótico español parecería algo provinciano o de mal gusto? ¿Temería ponerse mal con los ilustrados admiradores de Napoleón en Roma? ¿Qué habría pasado, mientras tanto, que lo hizo cambiar de opinión y “revelar” el verdadero tema de su inspiración?

4. LA ICONOGRAFÍA DEL SITIO DE ZARAGOZA

Creando que el grupo en mármol fue concebido por el artista inspirado por “Un hecho heroico de los muchos de que hace alarde la España en la sangrienta, pero gloriosa guerra de su independencia”, como el escultor afirma en su programa, podríamos establecer comparaciones con la vasta iconografía producida entonces sobre este tema patriótico en España. Y vemos que no se trata de un tema poco representado, al contrario: al lado del levantamiento popular del Dos de Mayo en Madrid, la lucha del pueblo en el sitio de Zaragoza fue la que más inspiró la producción de diferentes artistas a lo largo de los dos últimos siglos, y a pesar de las diferencias de estilo y representación, presentan algunas recurrencias bastante características.

La iconografía del sitio de Zaragoza empieza en la misma época de la guerra, debido a la preocupación del capitán José Palafox, militar que condujo el pueblo zaragozano, en traer artistas para documentar en imágenes lo que se estaba sufriendo con la invasión francesa. La suerte de estos artistas al documentar estos hechos fue muy variada. Algunos, como Juan Gálvez y Fernando Brambilla, alcanzaron la cumbre en sus carreras debido al éxito de sus grabados en la serie *Ruinas de Zaragoza*, publicados en 1812 por las Cortes de Cádiz. Pero los más famosos grabados concebidos en Zaragoza serían los *Desastres de la Guerra*, del célebre pintor Francisco Goya, que sin embargo no logró publicarlos en la época, después de haber amargado otros fracasos en el mundo de las estampas. Así, los *Desastres* que hoy son admirados en todo el mundo, serían descubiertos apenas muchos años más tarde, en los depósitos de la calcografía de la Real Academia de San Fernando¹⁷.

Podemos preguntarnos cuáles son los motivos que llevaron algunos grabados al éxito y otros al ostracismo. Y hoy la razón nos parece muy sencilla: las *Ruinas* exaltaban el patriotismo del pueblo español, y por lo tanto sirvieron a la propaganda política de la resistencia, mientras que los grabados de Goya eran un documento de la barbarie, de la falta de razón y de piedad de unos y otros, de la violencia de los hombres manipulados por fuerzas políticas que desconocen¹⁸.

Sin embargo, aunque con diferencias de enfoque, hay escenas que se repiten en ambos: un hombre que levanta

un palo contra un soldado francés que caído le pide clemencia; el retrato ecuestre del capitán Palafox; un viejo zaragozano que ataca a un soldado con un cuchillo; y, claro, una mujer que pisando sobre los cadáveres enciende el cañón. La diferencia es que estos dos últimos personajes, anónimos en los *Desastres* de Goya, son nombrados por Gálvez como leyendas populares conocidas y que deben ser admirados como verdaderos héroes de la patria¹⁹.

La Defensa de Zaragoza, en el imaginario de los que vivieron entonces aquellos sucesos, se fija en hombres y sobre todo mujeres del pueblo, que lucharon, se arriesgaron y murieron. Agustina de Aragón, la mujer que enciende el cañón, tiene la más vasta iconografía: además de las estampas, fue retratada en materiales más nobles, como el óleo sobre lienzo y estatuas de bronce²⁰. Se puede decir que es la imagen misma de España defendiéndose sola, cuando todo ya se encuentra perdido.

Debemos destacar que entre la iconografía de la Guerra de Independencia no se encuentran hijos sirviendo como escudos a sus viejos padres contra la caballería polaca. En realidad, por lo que se sabe, la participación de la caballería polaca del ejército napoleónico ocurrió apenas en una escaramuza de la Batalla de Somosierra, que sirvió de inspiración al pintor de January Sucholsky²¹. El ataque causó también fuerte impresión entre los oficiales franceses, y lo encontramos representado en algunos dibujos del ejército napoleónico, en los cuales se repite el tema del jinete polaco que, con su lanza, muere al acudir a su hermano que se encuentra herido²².

El significado del episodio del caballero polaco es muy representativo de la situación en que el deber militar del guerrero y los lazos familiares se mezclan – y es sintomático que esta sea la misma situación presentada en *La Defensa de Zaragoza*. La semejanza del enfoque nos lleva a la conclusión de que Álvarez Cubero, viviendo en Italia, habría conocido lo que fue la Guerra de Independencia en España a partir de la producción iconográfica francesa sobre el tema. Pero no solamente se vio impedido de revelar sus fuentes iconográficas, sino también tuvo que reinterpretar el hecho, aislando el sentido del socorro del caballero polaco como algo desprovisto de otro significado que no el exclusivamente militar, atribuyendo a los españoles el drama de la defensa de la familia en la lucha.

Si inspirada realmente en un hecho histórico ocurrido en el sitio de Zaragoza, el episodio puede haber sido debidamente distorsionado para sus finalidades ideológicas. En la composición escultórica de Álvarez Cubero, el jinete polaco que acude a sus soldados atacando al joven español que defiende a su padre en la Guerra de Independencia. No sabemos cómo fue representado habría quedado el grupo escultórico, puesto que la figura ecuestre del grupo, que componía la obra en yeso presentada en

Roma, no fue jamás pasado al mármol. Pero así como los héroes no parecen españoles, no tenemos motivos para creer que el jinete pareciera polaco, sino también fruto de una idealización de estilo neoclásico – y el testimonio del primer crítico italiano es elocuente en este sentido.

Queda todavía otra cuestión si consideramos que el artista optó realmente por hacer una representación clasicista de un hecho histórico entonces actual: ¿Intentaba inmortalizar la lucha española a partir de una representación “universal y atemporal”? O, al contrario, ¿intentaba dar a la lucha un carácter aristocrático ideológicamente conveniente a los intereses del rey Fernando VII?

5. LA CONCEPCIÓN DE UN GRUPO COLOSAL PARA REPRESENTAR LA HISTORIA DE ESPAÑA

Es posible que la idea de componer un grupo colosal de temática patriótica haya surgido en París, donde percibió lo que la monumentalidad puede producir en el espíritu de los ciudadanos. La escultura pública era la predilección de Álvarez Cubero, desde que produjo *El león peleando con la serpiente* en la Fuente del Rey, su primer encargo público en Priego. En la Academia de San Fernando, participó con una estatua en un grupo escultural que hoy todavía se encuentra en el Paseo del Prado²³.

Álvarez Cubero llegó a Roma en 1808 ya con la intención de hacer un tema que dignificase a los españoles. Después de haber dado forma a tantos temas mitológicos, parece que le tocó la necesidad de producir algo original. La historia hispana, llena de episodios épicos tan dignos como los de la Antigüedad clásica, se encontraba carente de monumentos públicos que recordaran al pueblo de su pasado, que le diera motivo de inspiración de las virtudes cívicas. Una de las ideas del escultor por esta época fue la de representar a los numantinos, el pueblo que en la vieja Iberia resistió lo cuanto pudo a la dominación de los romanos. Pero hacía falta un poema épico, una escena en que se inspirar. Así, aunque se sepa que el escultor hizo un modelo en barro de los *Numantinos*, nada se sabe sobre como habrá sido esta composición, y hay quienes creen que *La Defensa de Zaragoza* está de algún modo inspirada en ella²⁴.

Otra idea, concebida todavía en París, presenta seguramente alguna semejanza con la figura del joven defendiendo a su padre. *La Gaceta de Madrid* menciona que “le ocurrió el pensamiento de representar a Caupolicán cargado con el pesado madero, que debía conseguirle el mando de los ejércitos araucanos”²⁵. La gloriosa epopeya de la conquista del Chile, narrada por Alonso de Ercilla en su poema *La Araucana*, sería tal vez un tema escultural tan digno como la *Iliada*, pero “la lectura de Homero le inspiró luego la idea de *Aquiles en el momento de haber*

recibido la flecha mortal”²⁶, lo que habría ocasionado el abandono del proyecto anterior. Por cierto no fue la lectura de Homero la fuente de inspiración en la composición de Aquiles, puesto que el poeta griego tampoco no llegó a describir esta escena. Sin embargo, Álvarez modeló al héroe griego y lo presentó con gran éxito en París, y aunque se hubiera desplomado por el material frágil con que fue construida, el autor de la *Gaceta* creía sin embargo que el escultor “aprovechó algunos pensamientos de él en la composición de su célebre grupo” de *La Defensa de Zaragoza*²⁷. Pero para nosotros no nos parece tampoco despropositado sugerir que algo de la idea de la futura composición del joven preparándose para golpear al agresor de su padre hubiera sido concebido originalmente para representar la posición de fuerza tomada por el héroe mapuche de *La Araucana*.

Aparte de estas suposiciones, la superposición de los temas épicos tienen también relación con la identificación que se busca producir en el público. En los épicos hay héroes valerosos y honrados en los dos bandos, y la elección de uno de ellos implica en enaltecer a la gloria de los vencedores o la desafortunada suerte de los vencidos. Pero no hubo tiempo ni tranquilidad para que el escultor desarrollara adecuadamente esas concepciones, pues también él fue involucrado en esta situación: la invasión de España por las tropas francesas tornaba el heroísmo un asunto actual, no un ejemplo lejano.

6. LA LUCHA PERSONAL DEL ESCULTOR CONTRA NAPOLEÓN BONAPARTE

Después de haber reconocido a Álvarez como el mejor escultor de Francia, Napoleón deseaba ahora que el escultor español demostrara su gratitud jurando a José Bonaparte como rey de España. Además, quería que el andaluz consagrara su talante a glorificarlo como nuevo César, como ya había hecho Antonio Cánova. Pero Álvarez Cubero no era como *Ganimedes*, y el águila del Imperio no logró seducirlo para ponerlo a su servicio. Así como los demás artistas españoles pensionados en Roma que tuvieron la misma actitud, también él tuvo su pensión suspendida y fue encarcelado en el castillo de Sant' Angelo. Las dificultades económicas que esta situación impuso al sustento de la familia Álvarez en Roma tampoco hicieron con que el escultor se curvara. La salvación dependió del famoso escultor italiano, que hacía mucho se había curvado ante Napoleón, y que gracias a ello pudo interceder por la liberación de su competidor español. Sin embargo, Álvarez seguía sin trabajo – no producía más para la Iglesia, pero tampoco aceptaba los importantes encargos que los propagandistas del Imperio Francés le proponían. El propio escultor recordaría años después al rey Fernando VII todo cuanto le había costado su lealtad, pues

“no admitió proposiciones muy ventajosas que le hicieron Mr. Denon, Director del Museo de París, y Mr. Lottier, Director de la Academia francesa en esta ciudad [Roma], una vez que se encaminaban al servicio y homenaje de los Usurpadores de los Cetros de España y Francia, y por no hacer un juramento que odiaba su corazón despreció 12.000 francos anuales de París, o la continuación de su pensión por cuenta de España, negándose también en hacer la estatua de Napoleón, y llegó a tanto la indignancia del que representa, que para mantener su Mujer y tres hijos, se vio forzado a trabajar cuatro bajos relieves para el Palacio Quirinal, (asuntos todos de antiguas Historias) que le proporcionaron el nombramiento de Académico de número de esta Academia de Bellas Artes de S. Lucas”²⁸.

Las oportunidades perdidas deberían, según el raciocinio del escultor, ser recompensadas por el rey con un empleo en la corte, lo que le sería concedido. No hay necesidad de explicar cuáles eran las razones políticas que hicieron que el escultor se apresara a minimizar la única comisión de Napoleón por él aceptada, aunque reconozca que esta obra le garantizó un lugar en la renombrada Academia de S. Lucas en Roma. Pero la comisión de Napoleón no era de pequeña importancia, así como el Palacio y los artistas que en estaban encargados de la obra tampoco lo eran. El escultor neoclásico alemán Bertel Thorwaldsen también estaba involucrado, así como el maestro del desnudo en la Academia Francesa, Jean-Domenique Ingres. Álvarez no era, por lo menos, el único español a aceptar un encargo en el Quirinal: su amigo José de Madrazo, pintor que más tarde le haría un retrato, también fue incluido entre los artistas. Todos se encontraban al servicio de embellezar aquel que sería morada del futuro rey de Italia²⁹.

A Álvarez le tocó hacer la decoración del dormitorio de Napoleón, y había escogido asuntos “de antiguas Historias”, como dijo él. Pero estos asuntos estaban directamente relacionados con los temas de la guerra, de la conquista y de la legitimidad del poder – a través de recursos que nos dan pistas para posibles interpretaciones de *La Defensa de Zaragoza*. En las cuatro paredes de la intimidad del Emperador, ilustraría sus noches con los más célebres ensueños de la Antigüedad. Una vez más en su biografía, la *Gaceta de Madrid* elogiaba a la obra sin decir a que se destinaba:

“Los inteligentes vieron reunidos en ellos el estilo y formas de los antiguos con la disposición e inteligencia pictórica de los modernos. Representábase en uno, según se nos ha dicho, a Leónidas en el paso de las Termópilas; en otro a Julio Cesar pasando revista a su ejército; en el tercero un sueño de Cicerón viendo a Júpiter, que distingue a Octavio entre toda la juventud romana; en el último el sueño de Aquiles en el sitio de Troya, o la aparición de Patroclo. Estos cuadros, de una belleza

singular, no llegaron por las nuevas alteraciones políticas a colocarse en el sitio a que se destinaban, y quedaron en sus tableros de yeso, débiles porque debían empujarse en la pared. La culta Roma premió el mérito de su autor, nombrándole por esta obra individuo de número y posteriormente miembro del consejo secreto de la academia de S. Lucas”³⁰.

Si el artista hablaba de los temas del presente con el lenguaje de la antigüedad clásica –como es la hipótesis principalmente aceptada sobre *La defensa de Zaragoza*–, entonces estos bajorrelieves pueden aclarar algo. Hay dos guerreros griegos que tuvieron sus cadáveres insepultos: Leónidas y Patroclo. Y hay por otra parte dos emperadores romanos que llegaron al poder por caminos distintos: César y Otavio. Leónidas es aquél que vuelve siempre en los sueños de su enemigo Jerjes para espantarlo en una batalla sin fin; Patroclo vuelve en el sueño de Aquiles pidiendo que recupere su cadáver y le haga las honras funerarias. César representa el castigo por el poder usurpado, mientras Octavio aparece en el sueño de Cicerón como el elegido de Júpiter.

Legitimidad, usurpación, cadáveres insepultos, temas comunes a la iconografía de la Guerra de Independencia, son retratados en las “antiguas historias” que ilustrarían los aposentos del Emperador como una especie maldición para provocarle pesadillas. La opción del escultor al elegir los temas parece revelar que él conocía bien los artificios de la alegoría histórica como crítica velada, abordando temas antiguos para hacer críticas a los problemas colocados en su época.

7. FERNANDO VII Y LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA

El cambio de fortuna de Napoleón llevó a “nuevas alteraciones políticas”, como observaba la *Gaceta de Madrid*, razón por la cual los bajorrelieves de Álvarez no llegaron a ser colocados en el Palacio Quirinal. El fin del dominio napoleónico sobre el continente renovaba las esperanzas liberales en España: el retorno del rey Fernando VII, el respeto a las garantías constitucionales y el restablecimiento del orden en los reinos de América. Pero el rey Fernando VII tenía otros planes: no sólo se recusó a jurar la constitución como quiso también reducir la América española a la mera condición de sus colonias. La lucha del pueblo español por la legitimidad del rey *deseado* quedaba así sin contrapartida. En el patronato de las artes, el rey también decepciona, no demostrando ni siquiera un nivel de interés a la altura de sus predecesores. Como observa María Jesús Quesada,

“Sin olvidar lo que supuso para el país la Guerra de la Independencia no parece haber razones suficientes para

*disculpar el interés que muestra el rey por la pureza o no pureza política de sus artistas y lo poco que aprecia sus obras. Los escultores lo saben bien y explotan su lealtad o su servicio al padre en el exilio como únicos méritos para adquirir los codiciados puestos de Escultores de Cámara*³¹.

José Álvarez Cubero no fue una excepción; antes al contrario, supo exponer su lealtad y sus méritos sin herir al orgullo de Su Real Persona para obtener cargos y comisiones. Seguro que pensaba en hacer una obra monumental, con un asunto histórico, o quizá alegórico, y que la obra que presentó en Roma en 1818 fue concebida para servir como un futuro monumento público. Pero la obra, titulada como *Néstor y Antíloco* por el periodista italiano, se hizo famosa entonces con esta denominación. Lo que nos parece curioso y aun raro es la demora del escultor en corregir el supuesto equívoco.

La respuesta para esta conducta del artista puede estar relacionada con sus comisiones, su supervivencia material y las posibilidades de inmortalizarse en una obra maestra por él concebida. Estaba buscando a alguien que financiara su trabajo en pasar el molde de yeso para una estatua de mármol. Se sabe que estuvieron en su estudio en Roma el emperador austriaco y el poderoso canciller Metternich, y que ellos se quedaron muy impresionados con la obra e hicieron una buena oferta por su consecución. No es probable que el escultor les hubiera presentado la obra entonces como *La Defensa de Zaragoza*. Hay que añadir que la obra sólo aparecería bajo esta denominación en los artículos publicados en el *Diario de Madrid* un año después, curiosamente el mismo año en que el escultor vino a Madrid a negociar con el rey Fernando VII. ¿Habría el escultor cambiado el nombre de la obra para convencer al rey a patrocinarla?

Según había declarado entonces, que el motivo de su viaje era “acompañar el convoy de los efectos del difunto Rey [Carlos IV]”³². Álvarez siempre había mantenido buenas relaciones con la corte española exiliada en Roma, hasta el punto de ser nombrado escultor de Cámara del Fernando VII gracias a la indicación personal de Carlos IV. Pero seguramente aprovechó la oportunidad para solicitar personalmente al real patrocinio de su obra monumental³³.

Suponiendo que así pasó, podemos imaginar cuales fueron los argumentos utilizados por el escultor para convencer al rey. El tono de sus cartas nos da una idea bastante clara: tenía pruebas de su lealtad a Fernando VII durante la Guerra de Independencia, pero aparte de eso tenía también la oferta hecha por Metternich para adquirir la obra. Pero el desafío para conseguirlo era de otra naturaleza: ¿hasta que punto estaba Fernando VII interesado en una obra monumental que no fuera sobre si mismo? ¿Habría el rey impuesto el tema de la Guerra de Independencia como condición para patronato regio? ¿El cambio del

título, en este caso, habría sido simplemente un artificio del escultor para convencer al rey a financiarla?

Según afirma Gutierrez Burón, “en la primera época reaccionaria [1814-1820] la guerra desaparece como asunto literario o artístico. No olvidemos que la guerra, además de esa condición de ‘Independencia’ con que la ha consagrado la historia significando su sentido unitario, fue también una ‘revolución’”³⁴. En su opinión, si durante el Trienio Liberal vuelve a haber una gran exaltación de la lucha del pueblo español contra la invasión napoleónica, el tema nuevamente habría desaparecido totalmente bajo la segunda reacción absolutista de Fernando VII³⁵. Pero si esto realmente hubiera ocurrido de una manera, no habría sido posible la producción del grupo escultural de *La Defensa de Zaragoza*, expuesto en medio a la llamada “década ominosa” [1823-1833]. Lo que desaparece, por lo tanto, no es el tema, sino la manera de tratarlo.

Lo que testifican los grabados del Museo Municipal de Madrid es que lo que se excluye del tema de la Guerra de Independencia bajo la reacción absolutista son los personajes y los hechos históricos. Acaba la producción de carácter documental. Las escenas de batalla y los personajes populares desaparecen del arte financiado por el patronato regio. Para los absolutistas, la legitimidad del poder monárquico se basaba en la tradición, no en la voluntad del pueblo en se auto gobernar, como pensaban los liberales.

Sin embargo, eso no significa que el rey Fernando VII quisiera olvidar de la Guerra de Independencia; al contrario, deseaba glorificarla como un triunfo suyo contra los usurpadores del trono español, es decir, una victoria personal sobre el imperio más poderoso de la época. Así, el retorno del rey no sería representado como obra del pueblo, de guerrilleros improvisados e intelectuales nacionalistas, sino como el triunfo de ideales de “justicia”, “virtud”, “tradición”, como si fuera obra de la providencia divina, aunque esta no aparezca representada de forma explícita. El lenguaje adoptado para representar esta clase de triunfo sólo puede ser el alegórico. Es, por lo tanto, una lucha de símbolos, basados en emblemas de la heráldica y figuras mitológicas, y no un verdadero campo de batalla.

El rey estaba financiando a las expensas del Real Erario el monumento a *La Defensa de Zaragoza*, que se concentraba en la representación “de un hecho heroico”, como aún insistía el autor en 1823. Pero lo que importaba a Fernando VII era que nada en él que recordara a aquellos hombres y mujeres del pueblo, en general obreros y campesinos analfabetos. No debería haber nada que pusiera en marcha las pasiones revolucionarias; al contrario, debería ayudar a consolidar la imagen de la guerra como la defensa del orden y de la tradición. En este punto, el estilo épico clasicista parecía una alternativa políticamente adecuada por representar los valores aristocráticos de los héroes guerreros antiguos.

Pero ésa no es la opinión corriente a respecto de la obra. En general, se considera que la idealización neoclásica de las figuras en *La Defensa de Zaragoza* era un intento de universalizar el episodio³⁶. Pero decir que una obra consigue por esto ser “universal y atemporal” es algo muy arriesgado en la historia del arte³⁷. Considerar los modelos esculturales griegos como parámetros universales fue un rasgo muy característico de los teóricos neoclásicos de la época y, quizá, una convicción del propio escultor al producir la obra. Pero esto es una trampa en que los historiadores del arte deben tener cuidado para no quedarse atrapados. Afirmar que una obra es universal, o pretende serlo, implica en considerar que cualquiera podría haberse identificado con ella. Es decir, cualquier hombre, en cualquier tiempo y lugar, compartiría en cierto grado los sentimientos expresados por sus personajes y, hasta cierto punto, podría colocarse en el lugar de ellos. En otras palabras, ¿el estilo de la obra aproxima o distancia al público en relación a los sentimientos en ella retratados?

El efecto producido por *La Defensa de Zaragoza* en el público español seguramente no fue de una identificación total, sino de una admiración alejada por las figuras que parecen hombres más nobles y virtuosas que en la realidad – el mismo recurso de identificación que Aristóteles observa en la tragedia griega. La concepción neoclásica se alimenta de este principio aristocrático, heredado del neoplatonismo: los hombres son una manifestación imperfecta del mundo de las ideas, pero algunos, los más bellos, son los que están más cerca de la perfección. A los que se destacan por su fuerza, bravura, honradez, el tiempo les regala un rostro con marcas que les ennoblecen aún más. La escultura debería representar con la mayor perfección posible los cuerpos como manifestación del ideal – artificio que la mayoría de los críticos de la época atribuyen a su profundizado estudio de las pasiones humanas y al efecto general de la composición³⁸.

Enfatizar la nobleza de los guerreros era retomar una tradición aristocrática perdida durante aquel conflicto, que no había sido otra cosa sino una lucha encarnizada en la que hombres y mujeres del pueblo inventaron las tácticas irregulares de la guerrilla, no respetando los códigos de honra tan enfatizados por las narrativas épicas antiguas. La guerra volvía a ser en la escultura de Álvarez Cubero un asunto de hombres de apariencia noble, que no traían en el rostro la marca del hambre, de la decrepitud o de la vulgaridad. No hay necesidad de cetros, ni de tronos o coronas para identificar a los reyes. La nobleza emana naturalmente del alma que el escultor da a sus personajes, y el primer crítico que comentó la obra, pensando tratarse de la Guerra de Troya, enfatizaba este punto:

*“Antíloco tiene en este sentido las formas que convienen a un joven héroe, hijo de un Rey fuerte y magnánimo, es decir, que es bello, esbelto y más fuerte que lo que exige su edad. Néstor conserva en la vejez el ánimo grande de sus años juveniles, tiene la cara que por sus formas convida al respeto y a la veneración, y que dice a primera vista, soy Rey y Rey de Homero, los ojos y la boca, y en una palabra todo el rostro, no desmiente el carácter glorioso que le ha dado el maestro de los poetas”*³⁹.

En la alegoría histórica invertida – es decir, referirse a un tema contemporáneo con las vestes de otra época, lo que como hemos visto era común a los artistas neoclásicos –, la relación entre la imagen y el tema establecía el significado de la guerra para los españoles, los principios de legitimidad de la lucha y, por ende, de la propia naturaleza del poder político en España, bajo Fernando VII. Queda implícita la impresión de que, en su visión idealizada, *La Defensa de Zaragoza* ennoblece a todo el pueblo español, embellece su lucha a través de personajes perfectos, cuyo cuerpo y postura serían una alegoría de su valor en defensa de la patria herida.

NOTAS

* Profesor de Historia de la Cultura y del Arte del Centro Universitario Positivo (Curitiba, Brasil). Doctor en Historia por la Universidad Federal del Rio Grande do Sul (UFRGS) y miembro del grupo de Historia Cultural de la Asociación Nacional de Profesores Universitarios de Historia (ANPUH). Investigación realizada en España como Becario MAEC-AECI en la Universidad Autónoma de Madrid entre diciembre de 2006 y febrero de 2007.

¹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, tomo III, cap. IV. Citado por PARDO CANALIS, Enrique, *Escultores del Siglo XIX*. Madrid, 1951, nota 97, pp. 77-78. No encontramos la citación original en diversas ediciones de Menéndez Pelayo: las que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional de España solo presentan dos tomos. De todos modos, hay que relativizar la opinión de Menéndez Pelayo sobre Félix Reinoso. En otras partes del libro, el eminente historiador español dice que era un hombre ilustrado “tanto cuanto un clérigo puede serlo”, limitado por una visión bastante provinciana.

² GACETA DE MADRID, 16 de octubre de 1827. Microfilme. Sección de periódicos de la Biblioteca Nacional de España. El artículo no está firmado, de modo que nos fiamos en lo que dice Pardo Canalís citando Menéndez Pelayo. Además, Reinoso había sido nombrado por Fernando VII como Redactor Primero de la Gaceta de Madrid en enero de aquel año, según RÍOS SANTOS, Antonio Rafael, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*. Diputación Provincial de Sevilla, 1989. El autor añade: “Destacaremos el artículo aparecido el 16 de octubre sobre el llamado Grupo de Zaragoza, que incluyen como suyo tanto la edición de Bibliófilos Andaluces como lo publicado por Pérez Anaya”. Más adelante, el autor prosigue diciendo que el escultor “morirá pronto, y creemos de Reinoso la nota de la Gaceta en la que promete su biografía, tras hallar datos; promesa que se cumplirá” en los últimos números de marzo de 1828.

- ³ *Programa del Grupo en mármol, Compuesto y ejecutado por el escultor Don José Álvarez, que representa un hecho heroico de amor filial sucedido en la guerra de la independencia de España, seguido de los extractos de algunos periódicos, en los que se analiza dicha obra.* Madrid: Imprenta de los Hijos de doña Catalina Piñuella, 1827. p. 9.
- ⁴ GACETA DE MADRID, 16 de octubre de 1827.
- ⁵ GACETA DE MADRID, 16 de octubre de 1827.
- ⁶ El cura Félix José Reinoso había empezado su labor artístico publicando *La Inocencia perdida*, obra poética de inspiración miltoniana, cuatro años antes de la invasión napoleónica. Luego, sería acusado de haber perdido su inocencia por colaborar con José Bonaparte, aceptando ser nombrado por él como prebendo de la Catedral de Sevilla. Su defensa, un *Examen de los delitos de infidelidad a la Patria imputados a los españoles sometidos bajo la dominación francesa*, es considerada como la más célebre defensa de los “afrancesados” entonces, y considerado por Menéndez Pelayo “el más inmoral y corrosivo, subvertidor de toda noción de justicia, ariete contra el Derecho Natural y escarnio sacrílego del sentimiento de la patria” (*Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid, ed. BAC, 1956, tomo II, p. 788). Sus ideas sobre estética se desarrollaron de forma más sistemática como catedrático de Humanidades en la Sociedad Económica de Sevilla entre 1816-1820, y resultaron en un libro *Sobre la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento y la rectificación de las pasiones*, premisa aún subyacente en su elogio de *La Defensa de Zaragoza*. En el trienio liberal, Reinoso trabajó para la Diputación Provincial de Cádiz. Así como hizo después de la derrota de Napoleón, se refugia nuevamente en Cádiz tras la reacción absolutista de Fernando VII en 1824. Dos años después, se marcha para Madrid, ayudado por sus amigos en la capital. RIOS SANTOS, *op. cit.*, 1989.
- ⁷ El poema fue citado por casi todos los autores que analizaron la obra de Álvarez Cubero, entre ellos PARDO CANALIS, *op. cit.*, 1951, p. 77. *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*. Juan Antonio GAYA NUÑO. Madrid, 1966, p. 75. Las circunstancias de la composición y las características generales del poema se encuentran en RIOS SANTOS, *op. cit.*, 1989, p. 258-259.
- ⁸ También citado por muchos autores, probablemente el primero fue OSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería Biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, ed. Giner, 1975. (La primera edición es de 1868). entre ellos PARDO CANALIS, *op. cit.*, 1951, p. 72. *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*. Juan Antonio GAYA NUÑO. Madrid, 1966, p. 75.
- ⁹ OSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, ed. 1975, p. 31.
- ¹⁰ Traducción de un artículo del periódico de Roma llamado Notizie del Giorno de 1º de octubre de 1818, y publicado en el Diario de Madrid de 16 de marzo de 1819, en Programa del Grupo en mármol..., *op. cit.*, 1827, p. 11.
- ¹¹ Citada por JAEGUER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, 2001.
- ¹² Antíloco es solo mencionado en los estudios iconográficos de los héroes griegos, sin que se presente una iconografía propia de él. FERNÁNDEZ CASTRO, María Cruz, *La Guerra de Troya: imágenes y leyendas*. Madrid, 2001. Ésta autora menciona un poco de las referencias poéticas al héroe, sin mencionar una sola imagen de él: “La Etiópida contaba a continuación la muerte del héroe de los etíopes, Memnón. Acudió el hijo de la diosa eso y de Titono en auxilio de las tropas de Príamo y pudo dar muerte a Néstor. El hijo de éste, Antíloco, se apresuró a defender a su padre frente al embate de Memnón, salvándole la vida, pero perdiendo la suya. La desaparición de un “héroe sin tacha” (*Odisea IV*, 187), el hermoso Memnón “divino” (*Odisea XI*, 522), fue muy sentida, incluso pasados los episodios de la guerra. Antíloco era, después de Patroclo, uno de los amigos por los que más afecto sentía Aquiles. Ya se recordará que fue el encargado de comunicarle la penosa noticia de la muerte de aquele, y también el buen lugar en el que Antíloco quedó en los juegos funerarios celebrados en honor de Patroclo. Su caída supuso otra vez para Aquiles un golpe muy duro que resolvió también con un acto de venganza. Como hiciera con Héctor, mató a Memnón, y, como ocurrió en aquella ocasión que cantara Homero (*Ilíada XXII*, 209-212), Zeus toleró este desenlace después que pesara, repitiendo la operación de una *psychostasia*, en una balanza el destino de ambos”, p. 214
- ¹³ Citado en AGHION, I. BARBILLON, C. & LISSARRAGUE, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 232. Según el autor, “todos los personajes son identificables por las inscripciones de sus nombres”.
- ¹⁴ QUESADA, María Jesús, “Escultura y Pintura”, en Manuel BENDALA GALÁN et alli. *Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex, 2003, p. 799.
- ¹⁵ Programa del Grupo en mármol..., *op. cit.*, 1827, p. 15.
- ¹⁶ Programa del Grupo en mármol..., *op. cit.*, 1827, pp. 19-20.
- ¹⁷ Ruinas de Zaragoza. Estampas del Primer Sitio de Zaragoza. Museo de Zaragoza, 2004. Texto del Catálogo Oficial de la Exposición. Dice el catálogo que “este episodio de nuestro pasado en el que tantas miradas se han fijado, desde Goya hasta los grabados presentes, episodios que afectaron de forma notable a la ciudad y que la colección Ruinas de Zaragoza nos transmite fielmente de la mano de Gálvez y Brambilla, que visitaron Zaragoza en el verano de 1808” (pp. 4-5). Según Silvia Faynás Buey, en el mismo catálogo, “El origen de la serie está en el deseo por parte del general Palafox de perpetuar la gesta del pueblo zaragozano: la resistencia de la ciudad de Zaragoza frente al ejército invasor de Napoleón durante el Primer Sitio que padeció la ciudad entre junio y agosto de 1808. Ambos artistas, llamados por Palafox al igual que Goya, acudieron a Zaragoza en octubre de 1808, una vez finalizado este primer asedio, para tomar apuntes con los que elaborar el testimonio gráfico de lo acontecido, según cuenta el cronista de los Sitios de Zaragoza don Agustín Alcaide Ibeica” (p. 10). También publicado en <http://www.asociacionlossitios.com/ruinas-dezaragoza.htm>
- ¹⁸ En Ruinas de Zaragoza, Silvia Faynás Buey establece la misma distinción: “la representación de los protagonistas cuyas acciones heroicas fueron claves en la resistencia de la ciudad, sirvió de propaganda política y de acicate al resto de los españoles que tuvieron la oportunidad de ser testigos a través de este documento del patriotismo más elevado de un pueblo en defensa de su identidad”, p. 11. Más adelante, pondera que de todo modo los grabados de Gálvez y Brambilla también son una denuncia: “Aunque lejos del simbolismo universal de *Los Desastres de la Guerra* de Francisco Goya, en cuanto manifestación atemporal contra la barbarie de la guerra, y lejos también de su particular mirada descarnada, también en las “Ruinas de Zaragoza” se nos muestran las consecuencias fatales de la guerra: la destrucción de vidas, edificios, en definitiva de parte de nuestra historia”.
- ¹⁹ Valeriano BOZAL, al analizar *El Grabado popular en el siglo XIX* pone énfasis el aspecto innovador de las representaciones de Gálvez. “Los retratos huyen del tópico heroico al uso, académico, y presentan a los personajes en una acción concreta, con una escena que les enmarca claramente y que en algunas ocasiones tiene más interés que el propio retratado. Así sucede, por ejemplo, con las estampas que representan acciones de Miguel Salamero y Josef de la Hera, con algunas resonancias a los *Desastres* goyescos, pues la arquitectura, abovedada, crea un ambiente expresivo muy adecuado para la escena cruel que relata”. In: *SUMMA ARTIS. Historia General del Arte. Vol. XXXII. El Grabado en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 276-277.
- ²⁰ Carlos Reyero hace una discusión iconográfica general sobre los monumentos al sitio de Zaragoza: “Tanta celebridad como la reacción de los madrileños alcanzó la de los zaragozanos, cuya audaz resistencia en los dos sitios que sufrió la ciudad en 1808 y 1809 fue recogida y ensalzada por artistas y escritores a lo largo de todo el siglo. Naturalmente el escenario en el que fueron rememoradas todas estas hazañas fue el de la propia ciudad de Zaragoza. Genéricamente, todas las víctimas fueron recordadas en el ya citado monumento a *Los mártires de la Religión y de la Patria* y, con

- más despliegue descriptivo, en el de *Los sitios*. En éste aparece, en el pedestal en altorrelieve, la escena que inmortalizó Agustina de Aragón en la batería del Portillo, al disparar un cañón contra los franceses; el general Palafox aclamado por el pueblo; siete mujeres, presididas por la condesa de Bureta, que acuden al auxilio de un grupo de esforzados defensores, con la Virgen del Pilar al fondo; un grupo de baturros que ponen en pie las puertas de los conventos de San Lázaro y Santa Isabel cada vez que son cañoneadas por los franceses; y una visión de las ruinas de la ciudad. La más famosa heroína, Agustina de Aragón, contó también con su particular monumento, en el que asimismo se recuerda a otras mujeres que se significaron en la defensa, como la madre Rafols, la condesa de Bureta, Josefa Amar Borbón, Manuela Sancho, Casta Álvarez y María Agustín. También los defensores del reducto del Pilar, episodio del primer sitio, tema que había tratado Federico Jiménez Nicanor en el cuadro *El Pilar no se rinde* (1886, Zaragoza, Museo de Bellas Artes), merecieron una particular conmemoración escultórica pública". REYERO, Carlos, *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, 1999, pp. 159-160.
- 21 Bak, GRZEGORZ, "El asedio de Zaragoza (1808-1809) a los ojos de los soldados polacos", en *Eslavística Complutense*, vol. 2. 2002. Universidad Complutense de Madrid.
- 22 "Los lanzeros polacos cargan en el desfiladero con una rara intrepidez, uno de ellos reconoce su hermano expirando en el camino, él se lanza para socorrerlo, es atingido el mismo por un *boulet* y muere sobre el cuerpo de su hermano". Según el autor, esta estampa ilustra por un lado la relación hecha en el 13º Boletín del Ejército Español, por otro lado, el episodio muy conocido de los dos hermanos lanzeros polacos. Este asunto fue ampliamente comentado en los grabados franceses de la época; hay por lo otros dos grabados sobre eso: uno de Raffet enseñando la carga de los caballos polacos a Somosierra; otro de Horacio Vernet exponiendo más particularmente el drama de los dos hermanos. DEROZIER, Claudette, *La Campagne d'Espagne: lithographies de Bacler d'Albe et Langlois*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Paris: Les Belles Lettres, 1971. Tomo I - Análisis; Tomo II - Grabados.
- 23 "A lo largo de los seis años que Álvarez permaneció en París, fue comprobando que los monumentos públicos se iban construyendo bajo el gobierno del nuevo César, imitaban directamente los monumentos de la Antigua Roma". ZUERAS TORRENS, Francisco, *José Álvarez Cubero. Exposición José Álvarez Cubero*. Exma. Diputación Provincial de Córdoba, Exmo. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1986, p. 26.
- 24 "[*La Defensa de Zaragoza*] puede tratarse de una readaptación temática del "grupo colosal de *Numantinos*" que, según Ossorio, había modelado en barro a su llegada a Roma, todo lo cual viene a demostrar la utilización de la Antigüedad para un programa ideológico nuevo", afirma REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995, p. 45. Lo mismo dice la *Enciclopedia del Prado*: José Álvarez Cubero.
- 25 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 26 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 27 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 28 Solicitud para ser nombrado Escultor de Cámara. Roma, 28 de diciembre de 1815. Publicada por PARDO CANALIS, *op. cit.*, 1951, p. 200.
- 29 ZUERAS TORRENS, *José Álvarez Cubero...*, *op. cit.*, 1986, p. 34.
- 30 GACETA DE MADRID, 27 de marzo de 1828.
- 31 QUESADA, María Jesús, "Escultura y Pintura", en Manuel BENDALA GALÁN et alli, *Manual del Arte Español*. Madrid, 2003, p. 800.
- 32 "En 1819 –probablemente en el mes de julio– vino a España. Previa solicitud, acordó su ingreso en la Academia de San Fernando como individuo de mérito. No he podido precisar cuándo volvió a Roma, pero todo induce a creer que ello sucediera en plazo no lejano". PARDO CANALIS, 1951, p. 64. El autor apoya sus informaciones en cartas del escultor enderezadas al Duque de Berwick.
- 33 "En carta de 14 de junio de 1819, dirigida al Duque Carlos Miguel, habla de las visitas a su estudio, entre ellas las de Metternich y el emperador de Austria, interesados ambos en adquirir el grupo para llevarlo a Viena. Parece que el célebre Canciller mostró particular deseo en tal sentido, mas Álvarez difirió la respuesta hasta el regreso de su inmediato viaje a España. Efectivamente, en noviembre del mismo año –según lo indicó– se encontraba en Madrid, y, al solicitar de la Academia de San Fernando su creación como individuo de mérito –a la que ofrecía un vaciado del grupo para más adelante – anunciaba su vuelta a Roma "a ejecutar y concluir las obras que S. M. ha tenido a bien encomendarle por un efecto de su real munificencia". No hace mención particular a tales obras; pero Álvarez debió de obtener entonces la aprobación de Fernando VII para el grupo". PARDO CANALIS, 1951, p. 71. Zueras Torrens comparte de la misma opinión: "La noticia de este triunfo de "La defensa de Zaragoza" [el interés de Metternich en adquirirla] producido en Roma, llegó hasta el propio rey Fernando VII, quien facilitaría una ayuda económica a Álvarez para que la ejecutara en mármol, cosa que llevó a cabo en 1823, siendo trasladada tres años después a Madrid. Esta decisión real pudo ser consecuencia de la visita que José Álvarez hizo a Fernando VII, a raíz del viaje que el escultor llevó a cabo en 1819, al año siguiente de haber dado fin al modelado en yeso de esta obra". ZUERAS TORRENS, *José Álvarez Cubero...*, *op. cit.*, 1986, p. 40.
- 34 GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, "La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo II. n. 4, 1989. Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0448.html>
- 35 "Pero, como ocurriera con la primera reacción fernandina, la segunda impide también el desarrollo de este tema". GUTIÉRREZ BURÓN, *op. cit.*, 1989
- 36 Pardo Canalís afirma que la obra trató de "un asunto heroico contemporáneo, con toda la grandeza intencional de un tema eterno. Así, al afán de inmortalizar un suceso reciente –hermoso por su dramatismo, universal por su carácter y humano por su naturaleza – se unía la fervorosa devoción por la antigüedad apasionante y bien amada". PARDO CANALIS, 1951, p. 71. María Jesús Quesada, al teorizar sobre la estética neoclásica, también apunta su carácter universal: "Las piezas salidas de manos de artistas clasicistas se entienden bien entre ellas; nacidas donde fuere, la impronta del pasado tradicional de su patria no cuenta, o cuenta muy escasamente en ellas. Inconscientemente, el observador se encontrará más cerca de aquellas obras que florecen en el clasicismo, pero que son creadas por un autor formado en el pasado". QUESADA, *op. cit.*, 2003, p. 807. También Reyero y Freixa afirman que en la obra de Cubero, "como en las obras maestras del Neoclasicismo, se produce una síntesis entre el episodio heroico contemporáneo y las formas antiguas que immortalizan y universalizan el acontecimiento." REYERO y FREIXA, *op. cit.*, 1995, p. 45. Rodríguez Cunill es de la misma opinión: "Álvarez Cubero consiguió que a pesar de partir de unos hechos reales, su conjunto no quedara empañado de lo anecdótico, sino que trascendiera hacia principios más universales". RODRÍGUEZ CUNILL, Inmaculada, "La escultura Fernandina", en LICEUS: El portal de las humanidades. <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/06/061323.asp>
- 37 Silvia Faynás Buey, al comparar los grabados de Goya con las *Ruinas de Zaragoza*, considera el "simbolismo universal de *Los Desastres de la Guerra* de Francisco Goya, en cuanto manifestación atemporal contra la barbarie de la guerra" (véase *Ruinas de Zaragoza. Estampas del Primer Sitio de Zaragoza*. Museo de Zaragoza, 2004. Texto del Catálogo Oficial de la Exposición, p. 11). Es algo contradictorio considerar que *Los desastres* de Goya, tratando del mismo tema en la misma época, también sean considerados como "universales y atemporales", aunque con una estrategia de representación absolutamente opuesta en todos los sentidos a la de Álvarez Cubero. Goya retrató la guerra utilizando un soporte considerado popular (el grabado), mientras Álvarez buscó un material noble (el mármol); Goya representó con a los soldados franceses y al pueblo español con realismo (ropas de la época, rasgos vulgares, muchas veces brutales y mezquinos), mientras Álvarez daba al hecho una grandiosidad épica.

- ³⁸ El propio escultor decía haber buscado “la noble sencillez y la exacta imitación de la naturaleza”. La carta publicada en el *Diario de Madrid* observaba en los personajes de la obra “un carácter sostenido en todas las partes, expresión noble y arrogante en las cabezas”, repitiendo en seguida que el anciano tenía una fisonomía “imponente y noble” (*Diario de Madrid*, 21 de septiembre de 1819). En el periódico romano *Notizie del Giorno*, se afirma que el artista logró con que el ropaje del anciano y el desnudo del joven “sirvan con gracia y nobleza para el movimiento libre de las dos figuras”. Más adelante comenta que “nada se observa en ellas de sobrenatural o divino, pero todo tratado como humano es noble, y es bello como correspondiente al asunto”. (*Notizie del Giorno*, Roma, 19 de diciembre de 1825). Todos estos comentarios están incluidos en *Programa del Grupo en Mármol...*, *op. cit.*, 1827. El mismo juicio es publicado por Félix Reinoso en la *Gaceta de Madrid*, que observa en la composición del artista “la colocación, naturalmente diagonal de las personas hace descollar la esbelteza, elevación y actitud noblemente fiera del protagonista”. Más adelante, considera que el artista consiguió representar con excelencia “la ancianidad noble, que aun no toca las lindes de la decrepitud, tiene sus bellezas” (16 de octubre de 1827). No nos parece demasiado recordar aún una vez más que, en el ya citado poema del Duque de Frías, se atribuye “noble y bélico talante” al colosal grupo de Álvarez Cubero. *ARS HISPANIAE. Historia Universal del Arte Hispánico*. Juan Antonio GAYA NUÑO. Madrid, 1966, p. 75.
- ³⁹ Traducción de un artículo del periódico de Roma llamado *Notizie del Giorno de 1º de octubre de 1818*, publicado en el *Diario de Madrid* de 16 de marzo de 1819. Incluido en el *Programa del Grupo en Mármol...* 1827, p. 13.

