

La conquista romana de Hispania en el imaginario pictórico español (1754-1894)

Jorge García Cardiel *

Universidad Complutense de Madrid - CEFYP

Resumen

En el siglo XIX, el trinomio Política-Cultura-Historia se fue estrechando cada vez más, a resultas de lo cual floreció el género de la pintura de Historia. Dentro de ésta, los episodios de la conquista romana de *Hispania* fueron recurrentemente representados, eligiéndose cada uno de ellos según las necesidades político-ideológicas de cada momento. Las exigencias políticas, de hecho primaron en todo momento sobre las artísticas, e incluso sobre la supuesta obsesión por la exactitud histórica que se atribuye a los pintores de Historia. Como consecuencia, en el imaginario español se configuraron una serie de mitologemas que desde entonces han sido utilizados por los diferentes gobiernos, y que permanecen activos en la memoria colectiva contemporánea.

PALABRAS CLAVE: *pintura de Historia, ideología, siglo XIX, Numancia, Sagunto, Viriato.*

Abstract

In the 19th century, the link among politics, culture and History became stronger and stronger, which resulted the flourish of the History painting. The *Hispania* Roman conquest scenes were frequently represented, being chosen any of them depending of the political and ideological needs of each time. The political exigencies, in fact, were more important than artistic ones, and even than the supposed obsession with historic-exactitude attributed to History painters. As a consequence, in Spanish imaginary some mitologems were created, the same that have been used by the different governments until now, and that keep operative in the contemporary collective memory.

KEY WORDS: *History painting, ideology, XIXth century, Numancia, Sagunto, Viriato.*

Desde el mismo ocaso de la pintura de Historia¹ a finales del siglo XIX, este género artístico cayó en el más profundo de los descréditos. Calificada de “horrenda y deshonrosa escuela” por Unamuno (Gallego,1979), Joaquín Costa se refería a sus imágenes como lo que “envenena a

nuestra juventud en las escuelas” (Costa,1914,126). El uso que el régimen franquista hizo de varios de los cuadros de Historia más conocidos alimentó el desprestigio de este género en los medios intelectuales. En las últimas dos décadas, sin embargo, los historiadores van sien-

* Becario FPU. jgarciacardiel@pdi.ucm.es

¹ Es necesario expresar mi agradecimiento a los profesores Gloria Mora y Fernando Quesada, que tuvieron la amabilidad de leer el borrador de este texto y ofrecerme sus consejos.

do capaces de superar viejos prejuicios y de adentrarse en la investigación de un fenómeno de amplias implicaciones históricas y sociológicas como es éste.

En efecto, el rechazo mismo al que se vio abocada la pintura de Historia prueba que ésta fue algo más que un género artístico. Desde su misma génesis, posiblemente no haya habido otra corriente pictórica más imbricada en las estructuras políticas del Estado, de tal manera que sus producciones estaban completamente al servicio de los intereses de éste en un momento en que desde las esferas de poder de toda Europa se buscaban nuevas herramientas para controlar a las masas que pugnaban por tomar las calles por primera vez en su historia. La pintura de Historia como fenómeno sociopolítico e ideológico, por tanto, merece un estudio de tipo histórico que vaya más allá de los logros (o desdorsos) artísticos del género, un estudio como el que de hecho nos planteamos en estas páginas.

Por otra parte, y en este convulso siglo XIX, al problema de la irrupción de las masas en la esfera política se le unió el complejo fenómeno de la génesis de los nacionalismos. Cada Estado buscaba dotarse a sí mismo de una legitimidad que se basaba en la pertenencia a una nación común e inalterable, y por ello era necesario buscar las raíces históricas de esa nación. Raíces que, en la mayor parte de los Estados europeos, se encontraron en la época de la conquista romana, bien sea en el bando de los vencedores (caso de Italia, fundamentalmente) o bien en el de los vencidos (Francia y los galos, Gran Bretaña y los britanos, España y sus iberos, celtas y celtíberos). El recuerdo del pasado protohistórico se generalizó entre la población europea del siglo XIX como nunca antes había sucedido, de tal manera que en 1881 Ibáñez Abellán podía afirmar sin mentir que “no he de ser yo quien os hable de Numancia, ni menos de las proezas de los numantinos, cosas harto sabidas de todo buen español, y con cuyo relato os habréis dormido mil veces en el materno regazo” (Ibáñez, 1881, 28).

El mundo protohistórico se convirtió así en un referente de excepción en la configuración de la identidad española (y en la de las otras identidades que surgirán poco después en el propio territorio español), algo que en cierto modo resulta sorprendente al tratarse de una época histórica a la que el Romanticismo había prestado comparativamente poca atención. La explicación se obtiene

al pensar que el prestigio del Estado-nación dependía en buena medida de la antigüedad que se pudiera alegar de forma “creíble” para la propia entidad nacional, una antigüedad que no podía ir mucho más allá de la época protohistórica, pues el escaso desarrollo de la Prehistoria en el siglo XIX impedía que se pudiera obtener un conocimiento mínimamente científico anterior a las referencias grecolatinas.

La necesidad de poner en relación estos dos temas (la faceta identitaria de la pintura de Historia, y la utilización de la protohistoria por el nacionalismo decimonónico) se revela, en nuestra opinión, fundamental. Máxime cuando, como era de esperar, los episodios más conocidos de la protohistoria (Numancia, Viriato y Sagunto, la “trilogía sagrada de la mitología de lo español” según Pérez Vejo, 1996, 971) fueron obsesivamente representados por los pintores de Historia, bajo el mecenazgo de un estado español que ansiaba dotarse a sí mismo de unos caracteres identitarios nacionales con los que poder hacer frente, siquiera mínimamente, a las graves convulsiones políticas que caracterizaron todo el siglo XIX español.

Hemos de destacar el hecho de que este artículo pretende tan sólo ocuparse del fenómeno de la pintura de Historia como objeto de estudio. La estatuaría fue utilizada con fines políticos e ideológicos similares a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pero creemos que su estudio es demasiado complejo como para abordarlo también en estas páginas y merecería más bien un trabajo aparte.

Se puede atribuir a J. Gállego buena parte de la responsabilidad de la puesta en valor de la pintura de Historia a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo XX. Aparte de sus distintos estudios, han trabajado sobre ella autores como C. Gracia Beneyto, J.L. Díez, C. Reyero o T. Pérez Vejo, centrándose fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XIX. Por su parte, I. Azcárate e I. Henares han analizado la pintura histórica de la segunda mitad del siglo XVIII en tanto que, finalmente, E. Navarrete cubrió el vacío historiográfico existente al dedicar una monografía al análisis de la pintura de Historia de la primera mitad del siglo XIX. No fue hasta 1993, sin embargo, cuando la publicación del catálogo de pintura de Historia dirigido por J.L. Díez dio el impulso definitivo al estudio de este género, impulso a resultados del cual, por ejemplo, recientemente el Museo del Prado ha vuelto a exponer en sus salas

varios lienzos de este tipo. La mayor parte de los autores anteriormente citados, sin embargo, no se detuvieron en analizar las implicaciones sociopolíticas y sociológicas de la pintura de Historia. En este sentido, merece la pena destacar la labor de los autores que sí que lo han hecho, fundamentalmente Pérez Vejo y J. Hernando, quienes dedicaron sus respectivas tesis doctorales al tema.

En cualquier caso, el presente trabajo es, al menos que tengamos noticia, el primer estudio referido específicamente a la imagen de la conquista romana en la pintura de Historia y a sus implicaciones en la ideología del siglo XIX. Sí que se han llevado a cabo, sin embargo, trabajos más monográficos centrados en las representaciones de algunos de los episodios de dicha conquista. Así por ejemplo, Fabião ha analizado la iconografía de Viriato en el Portugal contemporáneo, en tanto que M. Pastor dedica una parte de su monografía sobre el caudillo lusitano al tratamiento de su figura en la España contemporánea. C. Herreros redactó hace poco tiempo un artículo referido a la utilización de la iconografía de Escipión en los siglos XVII y XVIII. Finalmente, el asunto estudiado de una manera más prolija, posiblemente porque fue el que más importancia tuvo en la memoria histórica decimonónica, ha sido el de Numancia y su tratamiento por la historiografía y la pintura de Historia, tema sobre el que han trabajado autores como A. Jimeno, J. I. de la Torre o, más recientemente, nosotros mismos.

Es necesario destacar los artículos que F. Quesada publicó en los años noventa desde una perspectiva cercana a la nuestra, si bien centrándose fundamentalmente en determinadas pinturas y esculturas de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, en tanto que nosotros pretendemos aproximarnos al proceso de construcción identitaria española mediante el análisis sincrónico de la pintura de Historia a lo largo de todo el siglo XIX. En esta misma línea, los trabajos de G. Ruiz Zapatero y J. Álvarez han analizado el tratamiento de la protohistoria en los manuales escolares franquistas, lo que nos ha permitido observar la pervivencia en el siglo XX de muchas de las imágenes que creó la pintura de Historia del siglo XIX, y por consiguiente de las ideas que ésta contribuyó a fijar.

1. NACIONALISMO, HISTORIA Y PINTURA DE HISTORIA.

En España, ya desde el mismo siglo en que se creó la Monarquía Católica contamos con toda una serie de historiadores (Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales, Juan de Mariana y Antonio de Nebrija son sólo los más conocidos) que, trabajando en ocasiones al servicio del trono y en otras bajo la influencia de éste, publicaron diversas crónicas en las que se describían las gestas de los españoles de la Antigüedad y la conservación de las esencias patrias a lo largo del tiempo y pese a las diversas invasiones, posibilitadas éstas últimas únicamente por la división entre los propios españoles. Según esta Historia teleológica, y tal y como queda bien reflejado en la *Numancia* de Cervantes, la culminación de las hazañas de los numantinos, saguntinos y lusitanos no fue otra que la gloria alcanzada milenio y medio después por sus descendientes, encabezados por los Reyes Católicos y Carlos V (Wulff, 2003, 13-53; Díaz, 2002a, 121; Álvarez, 1997).

La relación entre política, Historia y pintura se consolidaría, sin embargo, a mediados del siglo XVII, cuando Felipe IV encargó a diversos pintores de renombre la realización de toda una serie de monumentales lienzos en los que quedarán reflejadas sus principales victorias militares, cuadros que serían expuestos en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (Pérez, 1996, 213-262; Úbeda, ed., 2005; Brown y Elliott, 2003). Aunque aún no puede hablarse de pintura de Historia propiamente dicha (se trata de temas contemporáneos al pintor, y no antiguos), estas obras pueden considerarse como sus más directas precursoras.

Por lo que respecta ya al siglo XVIII, para entender el trinomio política-Historia-cultura, hemos de tener en cuenta que la base esencialista de la historiografía española aún seguía plenamente operativa (Wulff, 2003, 72-73), y también que los presupuestos del despotismo ilustrado suponían la creación desde el Estado de las bases sobre las que en el siglo siguiente se asentarían las identidades nacionales (Álvarez, 2003, 451), bases que debían ser tanto historiográficas como culturales. Es en este contexto precisamente en el que tiene lugar la creación de las diferentes Academias, concebidas para reformar la educación del país pero al mismo tiempo, igual que sucedía en Francia (Mora, 1997), para construir lo que podríamos llamar una identidad cultural colectiva. De hecho, tanto la Academia de

Historia (Mora y Tortosa,1997) como la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Pérez,1996,306) fueron desde sus mismos orígenes organismos políticos, enteramente al servicio del Estado. Buena prueba de ello pueden ser los premios generales trienales que la Academia de San Fernando organizó desde su fundación, en los cuales los participantes debían trabajar sobre unos temas propuestos por el tribunal, temas que en su gran mayoría fueron religiosos o históricos; al contrario de lo afirmado por J.L. Díez (1993,70), en nuestra opinión la recurrencia de ciertos temas históricos no puede entenderse como aleatoria, sino que su elección por parte del tribunal ha de vincularse con un interés político en la fijación en el imaginario nacional de una serie de conceptos, tales como las virtudes reales o la lealtad a la patria.

Por otra parte, es de reseñar que es a finales de esta centuria cuando en Francia y Gran Bretaña comienza a desarrollarse la pintura de Historia propiamente dicha. Por primera vez en algunos círculos como el de David se aprecia una voluntad de exactitud histórica, que lleva al pintor a documentarse histórica y “arqueológicamente” para conseguir un mayor verismo de lo representado. De hecho, aunque a España la pintura de Historia llegó de la mano de Delaroche más que de la de David, éste último es un mejor paradigma del trinomio política-Historia-cultura del que estamos hablando, pues su trabajo como propagandista del régimen napoleónico a través de sus lienzos históricamente documentados es bien conocido. Con estas pinturas, por tanto, no sólo nació la pintura de Historia, sino que la combinación de política-Historia-arte que fundamenta a aquélla alcanza uno de sus momentos culminantes.

Por lo que respecta propiamente a España, varias de las ideas que fundamentaban la pintura de Historia llegaron, paradójicamente, procedentes de Francia pero como reacción a la invasión napoleónica. Ello se debe a que la agresión externa sirvió como detonante para el despertar de una conciencia nacional (Torre,2002,11) que, aunque en la época no se quiso reconocer por razones obvias, era de raíz afrancesada. Conciencia que, sin embargo y tal y como se demostraría en 1814, era patrimonio de unas minorías intelectuales en tanto que se mostraba aún difusa en el conjunto de la población, por lo que debía ser apuntalada mediante el desarrollo de una Historiografía y una cultura afines y su adecuada difusión por los diferentes sectores de la sociedad.

De esta manera, los sucesivos regímenes liberales optaron por potenciar la creación y difusión de una identidad cultural colectiva que ya había comenzado en el siglo anterior, aunque dotándola ahora de un significado “nacional”: no se trataba ya de difundir una cultura sancionada desde el Estado y la Iglesia y configurada para agrupar a la sociedad en torno a su monarca, sino de generalizar la idea de la pertenencia a una comunidad nacional con una larga existencia y unos caracteres culturales comunes y propios, y cohesionar a esa comunidad en torno a un gobierno que la representara. Por su parte, los gobiernos conservadores, que todavía predominarían en esta primera parte del XIX, no desistirán en su intento de utilizar las instituciones ilustradas para fundamentar ideológicamente su trasnochado absolutismo. Historia, arqueología y cultura se convirtieron, de esta manera, en armas utilizadas y disputadas por las distintas tendencias políticas para sus respectivos fines (Blas,1997,42-43; Rivière,1997,133-134) lo que supuso un enorme potenciamiento de estas áreas por parte del Estado, pero al mismo tiempo, y como resultado de lo anterior, la caída de la Historia y el arte en una mayor dependencia de las esferas de poder y una menor libertad científica y creativa.

La pintura de Historia, por tanto, nacía con el objetivo definido de configurar una idea histórica de España que se plasmase en el imaginario del conjunto de la sociedad (Reyero,1993,38-39). Una idea que, dependiendo del signo político del gobierno que en ese momento estuviese vigente, vendría acompañada de connotaciones en uno u otro sentido, pero que en todos los casos estaría vinculada con la glorificación de una nación española única e indivisible que tenía ya más de veinte siglos de Historia, a lo largo de los cuales había conservado su esencia y se había ido perfeccionando hasta desembocar en la situación actual (Reyero,1989,112; Wulff,2003,99).

Con el ascenso al trono en minoría de edad de Isabel II y el estallido del conflicto carlista, el proceso se aceleró aún más si cabe. Ya no se trataba de un régimen absolutista que en la difusión de su ideología legitimadora se viera interrumpido por contados conatos liberales que eran rápidamente aplastados; a partir de 1834 en España operaron dos modelos de gobierno y dos mentalidades ampliamente difundidas y en pugna entre sí, lo que motivó que desde el Estado comenzaran a invertirse cuantiosos recursos para la “nacionali-

zación” (en un sentido liberal-moderado) de la sociedad. Dentro de este proyecto nacionalizador, y como era de esperar, la Historia y el arte ocuparon un lugar preeminente. Así, la Historia (y la arqueología) comenzaron a recibir un enorme apoyo estatal (Beltrán,2002,13), se crearon los primeros museos estatales (López,2002), y se confió en ellas como elemento fundamental en la educación; ahora bien, no se difundía entre la población un conocimiento histórico “inocente” científica y políticamente hablando, sino que lo que se pretendió fue fundamentalmente la difusión de un “mitologema nacional” (Torre,2002,4), un discurso en el que los hechos históricos se simplifican, transforman o incluso pervierten para adaptarlos a unas ideas fijadas de antemano tendentes, a la consecución del proyecto nacionalizador.

En cuanto a la cultura, en estos delicados momentos de mediados del siglo XIX sucedió otro tanto. El Estado no sólo potenció la creación de arte a través de la financiación de diversas instituciones (la Academia de San Fernando, las distintas academias provinciales, escuelas superiores de pintura...), sino que quedó como el único mecenas del momento, de tal manera que los artistas cayeron en una dependencia casi absoluta del Estado, de los premios convocados por éste y de sus sucesivos encargos. La propia concepción del arte operaba en este mismo sentido, pues durante el siglo XIX se mantuvo la idea ilustrada de que la función didáctica de la pintura era su único fin justificativo (Gutiérrez,1987,739-740), de tal manera que desde el Estado se encomendaba a los pintores que no diseñaran cuadros simplemente bellos, sino que también (y sobre todo) éstos debían servir para educar a la sociedad sobre su Historia y su propia esencia.

En cualquier caso, es importante aperebirse de que, más allá de cuáles fueran los intereses del Estado y cuáles sus instrumentos para conseguirlos, estos intereses no contravenían la mentalidad general de la época. El espíritu romántico motivó que la práctica totalidad de los intelectuales del momento acometieran estudios históricos (Moreno,1979,60), pero también que éstos se llevaran a cabo desde una óptica esencialista y “nostálgica” que encajaba perfectamente con las necesidades del Estado. Por otra parte, la idea de progreso, aún enteramente operativa desde la Ilustración (y que se definirá nuevamente con el positivismo decimonónico), tenía como conse-

cuencia lógica el determinar que todos los acontecimientos históricos anteriores a la situación presente tenían a ésta última (y a su gobierno) como culminación lógica. Además, la pérdida de las colonias americanas y la situación de atraso español respecto del resto de Europa motivó que la intelectualidad española protagonizara una reivindicación general de “lo español” a través de sus esencias históricas inmutables (Álvarez,2003,450), pero que al mismo tiempo coincidiera con el gobierno en la necesidad de llevar a cabo un profundo cambio social a través de la reforma de la educación, reforma en la que la Historia debía jugar un papel principal.

Todo ello dio lugar a dos fenómenos particulares que no encuentran paralelo en otras épocas históricas. Por una parte, observamos que historiadores y arqueólogos se mostraban plenamente conscientes de su trabajo al servicio del Estado en la construcción de identidades nacionales, y no tenían reparo alguno en identificarse como “patriotas” por el desempeño de esta labor (Mora,1991,31; Rivière,1997,134; Díaz,2002,35-36). Por otra, observamos en el siglo XIX una generalización de los conocimientos históricos por amplias capas de la sociedad como nunca antes (ni posiblemente después) se había dado (Moreno,1979,181), pues las deficiencias de un sistema educativo aún poco difundido fueron subsanadas por la popularización de los temas históricos y arqueológicos a través de la literatura culta y popular (Moreno,1979,24; Almela,1991; Olmos,1992).

Dentro de este amplio desarrollo de la historiografía y del arte en relación con la necesidad (compartida por Estado y burguesía) de construir una nación, el estudio de la Antigüedad ocupará un lugar particular. Por una parte, el mundo clásico será en general rechazado por la mentalidad romántica (Moreno,1979,88-89), pues representaba el despotismo y el absolutismo frente a los ideales de libertad y misterio atribuidos al Medievo; pero por la otra, la Antigüedad aún estaba cargada de un enorme prestigio que una nación en busca de sus orígenes no podía soslayar. Ante esta disyuntiva, los historiadores y artistas decimonónicos optaron por escoger la opción más lógica: el estudio de la Protohistoria hispana, receptora de las connotaciones de prestigio, heroísmo e ilustración que habitualmente habían acompañado a la Edad Antigua, pero al mismo tiempo caracterizada por los ideales de resistencia al invasor, identi-

dad nacional, lucha contra el absolutismo, e incluso ingenuidad natural, que tanto gustaban a la mentalidad romántica.

2. LA CONQUISTA ROMANA PARA LA PINTURA HISTÓRICA ILUSTRADA (1754-1856).

La concepción que la historiografía española de la segunda mitad del siglo XVIII tuvo de la conquista romana fue enormemente contradictoria, mucho más que épocas precedentes o siguientes. Los hermanos Mohedano, por ejemplo, reconocían en su *Historia ilustrada de España* (1766) el valor del heroísmo de la resistencia hispana, pero valoraban positivamente la llegada e implantación de cartagineses y romanos, pues con ellos se potenció el progreso, concepto clave de la historiografía de esta época. Por el contrario, Masdeu, en su *Historia crítica de España y de la cultura española* (1783), alababa a los pueblos prerromanos hispanos, dignos discípulos de sus maestros fenicios, y por el contrario criticaba las ambiciones de cartagineses y romanos, si bien no se lamentaba de su implantación, pues habían sido los españoles los que habían integrado a los romanos y no al contrario (Wulff, 2003, 77-85). Esta visión contradictoria es compartida también por intelectuales como Feijoo en su *Theatro Universal* o Cadalso en sus *Cartas Marruecas*, autores que alaban la resistencia indígena sin criticar a los conquistadores (Díaz, 2002a, 122; Mora y Martínez, 1999).

Esta concepción se refleja, por supuesto, en la pintura histórica de la época. A diferencia de lo que sucederá después, los protagonistas de estos cuadros no serán los indígenas prerromanos sino los propios romanos, lo cual no deja de resultar lógico, pues aún no operaba la necesidad de “nacionalizar” a la sociedad, y la única finalidad de los cuadros históricos, más allá del placer estético y del deseo de los respectivos artistas de conseguir el beneplácito de sus mentores, era la de ensalzar las virtudes del monarca y de su régimen despótico-ilustrado. Como pone de manifiesto J.L. Díez (1993, 70), la génesis de estos lienzos en el contexto de los sucesivos concursos organizados por la Academia de San Fernando, cuyos miembros eran los encargados de determinar los temas y elegir a los vencedores, condicionó sobremanera su naturaleza; y puesto que la naturaleza de la Academia era eminentemente políti-

ca, todos estos pintores se verán impelidos a colaborar con el sostenimiento ideológico del régimen.

Uno de los temas más frecuentemente representados en este período fue el de la continencia de Escipión, asunto propuesto para los concursos de la Academia de 1754 (los primeros que se celebraron), 1763 y 1799 (Henares, 1977, 212). A primera vista puede resultar sorprendente el hecho de que una figura de la importancia histórica de Escipión Africano sea recordada únicamente en función de una anécdota recogida de manera circunstancial en las fuentes: la renuncia del general romano a aprovecharse de una cautiva ibera hallada tras la toma de Carthago Nova, y la entrega de la muchacha a su prometido. Sin embargo, y tal y como analiza C. Herreros (2002, 198-200), Escipión, que había sido utilizado como trasunto del gobernante ideal desde el siglo XVI, representa en este episodio como en ningún otro las cualidades que se consideraban propias de los monarcas ilustrados: tras la victoria militar, que evidencia sus cualidades como guerrero, el gobernante hace uso de su templanza, piedad e inteligencia política.

Los otros dos asuntos históricos antiguos que recibieron una atención especial en el seno de los concursos estatales fueron las visitas de César y Aníbal al templo de Hércules en Cádiz (en los certámenes de 1766, 1772 y 1796), y la marcha del general cartaginés contra Roma en los inicios de la II Guerra Púnica. Se trata en los tres casos, pero sobre todo en los dos primeros, de escenas anecdóticas de la Historia romana en las que lo hispano toma una cierta relevancia. Tanto César como Aníbal, grandes gobernantes con los que los monarcas de la época pueden perfectamente compararse, evidencian su piedad al penetrar en los templos hispanos, e incluso muestran un cierto reconocimiento a la grandeza cultural indígena. Reconocimiento a la valía indígena que se muestra también en el uso que Aníbal hizo de sus tropas hispanas en la lucha contra Roma.

Por lo que respecta a los cuadros propiamente dichos, lo primero que llama la atención es la escasa evolución estilística y conceptual detectable a lo largo de esta segunda mitad del siglo XVIII. En todos los casos se trata de pinturas típicamente neoclásicas con reminiscencias barrocas, en las que los protagonistas romanos gesticulan con gestos teatrales rodeados por una serie de personajes secundarios que habitualmente son meros

espectadores, tratándose generalmente de escenas al aire libre encuadradas por arquitecturas clasicistas. Ni las ropas ni los edificios representados tienen la más mínima pretensión realista, sino que habitualmente se componen de paños coloridos de todo tipo y de estructuras basadas en columnas y dinteles, cuando no de castillos medievales. Hay que reconocer, sin embargo, que sí que se advierte a finales de siglo un cierto y paulatino interés por representar estructuras clásicas “históricamente correctas”, como se pone de manifiesto por ejemplo en los lienzos de Picado, Godoy o Morillo.

Por otra parte, observamos también que desde 1778 desaparecen los asuntos relativos a la Historia Antigua y prácticamente todos los históricos, predominando por el contrario de manera abrumadora la temática bíblica. Esta tendencia, sin embargo, no fue duradera, y a partir de 1796, quizás por la amenaza que la inestabilidad europea representaba para la integridad española y de sus colonias, los temas históricos relativos a la Antigüedad cobraron un gran empuje en la pintura. Así, en ese mismo año el tema para el concurso de pintura de segunda clase fue el de la visita de Aníbal al templo de Hércules en Cádiz, en tanto que tres años después el asunto para la prueba de pensado de primera clase fue el de la contención de Escipión, y el de segunda clase, la entrega de Filón a los numantinos. Es de reseñar que este último tema, que ya se había planteado en 1760 para el concurso de escultura de primera clase (Henares,1977,212), no plantea ninguna significación nueva a lo que hemos visto hasta ahora: el objeto de la representación no es la resistencia heroica de los numantinos, sino más bien la caballería de éstos al perdonar la vida a un general romano, sin que la acción de los romanos apareciera en ningún momento como violenta o ni tan siquiera criticable.

El cambio de siglo, posiblemente debido a la creciente inestabilidad internacional, trajo consigo un significativo cambio en las mentalidades y, por consiguiente, en los temas que inspirarán a los pintores, que dejan de centrarse en el individuo para preocuparse por las colectividades, y aún cuando pinten a personajes concretos, en muchas ocasiones lo harán no ya como trasuntos del gobernante de turno, sino como reflejos de la esencia de toda una sociedad. Es en este contexto en el que se inscribe el tema planteado a los pintores que participaron en el concurso de pintura

de primera clase de la Academia de San Fernando de 1802, un tema en cuya elección parece que Francisco de Goya, recientemente nombrado por el rey pintor de cámara, jugó un papel importante (Pérez,1996,935): el suicidio colectivo de los numantinos en los últimos momentos del asedio de su ciudad.

Este asunto (García Cardiel, 2008) ya había servido como tema de un concurso general de escultura en 1754, y de un medallón que se encargó a Moyano para la decoración del Palacio Real de Madrid en 1758 (Henares,1977,212; Lorente,1954), pero en ambos casos se había evitado toda referencia a la crueldad de los sitiadores y al sufrimiento de los sitiados. Sin embargo, en este caso se pide a los pintores que se recreen precisamente en eso, en la muerte heroica y terrorífica de los numantinos. Ésta será la gran originalidad de los lienzos de Guerrero y Ribera, primer y segundo premio del concurso respectivamente, pues en lo que respecta al estilo pictórico sus obras se muestran aún ancladas en el neoclasicismo, quizás con alguna influencia ya del francés David (Azcárate,1994,228). Por lo que se refiere a la “historicidad” de estas primeras pinturas sobre Numancia, puede decirse que es prácticamente nula, pues aún no parece que los pintores sientan una especial preocupación por este tema, y aunque la sintieran apenas tendrían posibilidad de documentarse. De hecho, y a juzgar por lo reflejado en los lienzos (vestiduras a base de trapos coloridos, armas renacentistas, fortalezas gráciles...), sus principales fuentes fueron la serie de grabados que ilustraba tradicionalmente la *Historia* del padre Mariana (Reyero,1984,80-81) y la cuantiosa literatura que, desde la *Numancia* de Cervantes, había versado sobre este mismo tema (Torre,2002,6-9). En cuanto a la arqueología propiamente dicha, y aunque ya Loperráez había llevado a cabo una primera descripción del yacimiento (Jimeno y Torre,2005,119-121), no será hasta 1803, un año después de la realización de estas pinturas, cuando Erro realice las primeras excavaciones en Garray.

El estallido de la Guerra de Independencia supuso, como ya adelantábamos, un revulsivo para la mentalidad española al desatar el surgimiento del nacionalismo español que había de buscar su identidad en el pasado. Desde un primer momento la guerra se interpretó como un mito fundacional: el pueblo había de recurrir a sus fuerzas ancestrales para rebelarse contra el inva-

sor extranjero que trataba de privarle de su identidad constitutiva, como tantas veces antes había sucedido a lo largo de la historia (Wulff, 2003, 102-103). Incluso fuera de nuestras fronteras se recuperó el pasado español como sinónimo de lucha contra Napoleón, hasta el punto de que el filósofo romántico Fichte señalaba a la *Numancia* de Cervantes como su libro de cabecera, y el general francés Rogniat comparaba el sitio de Zaragoza que él mismo dirigía con el de Numancia, en tanto que en los teatros del interior de dicha ciudad se representaba continuamente la tragedia cervantina (Jimeno y Torre, 2005, 131), y en el teatro de Sagunto se hacía lo propio con la *Destrucción de Sagunto* de Palos y Navarro durante el asedio de Murviedro (Mora y Tortosa, 2001, 22, n.30). En cuanto la resistencia antifrancesa se organizó, a los regimientos regulares *Numancia* y *Sagunto*, denominados así desde el siglo XVII, se unieron otros cuerpos como los Leales numantinos, los voluntarios numantinos, los húsares francos numantinos, los cazadores francos numantinos, la división cántabra o los tiradores de Cantabria (Jimeno y Torre, 2005, 131; Renero, 1997, 93).

Posiblemente el pintor que mejor puede ejemplificar este contexto de lucha ideológica paralela a la lucha militar es José de Madrazo. En 1808 este artista, que había aprendido su oficio precisamente en Francia (Ossorio, 1975, 397), se encontraba pensionado en Roma. Privado de su beca por la guerra, pronto fue encarcelado en Sant'Angelo por sospechoso de desafección al régimen napoleónico. Entretanto, sin embargo, parece que diseñó y comenzó la ejecución de un programa iconográfico que se compondría de cuatro lienzos, cuya temática sería la muerte de Viriato, los funerales de éste, la victoria de Megara y la destrucción de Numancia (Díez, 1998, 218-220), cuadros todos ellos referidos a la Antigüedad y que visiblemente constituirían una llamada a la resistencia española contra el invasor. Finalmente sólo el primero de estos temas alcanzó su plasmación en el lienzo.

La muerte de Viriato (1808-1812) destaca, en primer lugar, por su temática y enfoque. Ya el padre Mariana (libro III, cap. IV) había calificado al guerrero lusitano como “el libertador casi de España”, y desde entonces se interpretó a Viriato como uno de los mitos fundacionales del país, sin reparar en el más que probable origen “portugués” del lusitano (no en vano cuando Mariana

escribe su obra, Portugal estaba incluido en la corona española, por lo que en ese momento su “españolidad” sí tiene cierto sentido). En cualquier caso, hasta entonces únicamente se habían ensalzado las glorias militares y políticas del caudillo, figurándolo como el trasunto del gobernante de turno. Pero, en su cuadro, Madrazo hace algo diferente: en la escena Viriato ya ha fallecido, y el verdadero protagonista del lienzo no es él, sino los personajes que se arremolinan alrededor. A diferencia de C. Reyero (1993, 41), para el que esta pintura sólo busca sugerir un sentimiento doloroso, y del resto de los autores que han interpretado este cuadro, que se mueven en una dirección similar, en nuestra opinión la idea que se transmite es la necesidad de que la resistencia al invasor persista pese a la ausencia del líder. Una idea muy apropiada para los momentos inmediatamente posteriores a 1808, que es cuando se pinta el cuadro, y que constituiría una de las primeras apelaciones a la nación que tenemos documentadas.

Otro aspecto que cabe destacar de este lienzo es su estilo. Según J.L. Díez (1998, 222), la escena presenta una composición típica de un relieve, con tres planos muy marcados, como si el autor hubiera querido imitar el estilo antiguo para representar una escena de esa época. Ahora bien, la gran similitud compositiva que presenta el cuadro con *El dolor de Andrómaca* de Hamilton (1760) y con una ilustración de Flaxman (1793), ambos inspirados en cerámicas griegas (Arias, 1985, 351-352), también podría explicar este punto.

Finalmente, un tercer punto de importancia para nuestro estudio es el de las ropas de los personajes. Cuando tras la Guerra de Independencia Madrazo pudo regresar a España, y con él sus lienzos, el cuadro obtuvo una desigual acogida, recibiendo muchas críticas sobre la apariencia griega de los ropajes representados (Díez, 1998, 220-221). El mero hecho de que se plantee el tema evidencia un gran cambio en la mentalidad histórico-artística de la época, pues en la década anterior ya hemos señalado cómo no existía reparo alguno en dibujar a numantinos vistiendo ropajes variopintos, portando armas renacentistas y muriendo entre fortalezas medievales. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que los pintores de comienzos del XIX no tenían referencia arqueológica o histórica alguna sobre la vestimenta de los lusitanos. En alguna representación

portuguesa anterior, Viriato había sido caracterizado con atributos típicamente romanos, mejor conocidos, aunque Madrazo pudo pensar que resultaba poco conveniente ataviar de tal guisa a un enemigo de Roma (Fabiao y Guerra, 1998, 46-47). Por otra parte David, en cuyo taller se había formado Madrazo, creía que la esencia de la Antigüedad se encontraba en lo griego y no en lo romano, razón quizás por la que el español había elegido semejantes vestiduras para sus personajes (Díez, 1998, 222). Una tercera hipótesis es la planteada por Arias Anglés (1985, 360-362), según la cual Madrazo en un primer momento planeaba pintar una muerte de Patroclo como la de Flaxman (en quien de hecho se inspiró), y sólo a tenor de lo acontecido en España con la ocupación francesa decidió cambiar el tema de su lienzo, que para entonces ya casi estaba terminado.

El cambio de mentalidad que acarrió la Guerra de Independencia trajo consigo una transformación de los temas representados en la pintura histórica, pero no del estilo con el que éstos se representaban (Reyero, 1987, 21; Pérez, 1996, 387). Será únicamente en las décadas siguientes cuando los pintores tomarán conciencia de la necesidad de adecuar sus obras a los conocimientos históricos del momento, necesidad que por otra parte irá pareja al nacimiento y desarrollo que se produce en estos momentos en la arqueología. Es de destacar, en cualquier caso, que el proceso no fue de ningún modo homogéneo, pues los vaivenes políticos de la primera mitad del siglo XIX encontraron un fiel reflejo en la producción artística. De hecho, y esto es algo en lo que ningún autor parece haber reparado, la vuelta de Fernando VII a España en 1814 significó un radical cambio en la temática de los concursos oficiales de Bellas Artes: durante los años anteriores la pintura histórica se había ideologizado tanto a favor de la lucha liberal contra el francés que la vuelta al Antiguo Régimen de Fernando VII no podía acompañarse de semejante iconografía. El resultado fue que, al contrario de lo que sucedía en el resto de Europa, desde el comienzo de la guerra y hasta la muerte de Fernando VII, no se permitió el concurso de ningún cuadro histórico en las exposiciones oficiales de Bellas Artes (Navarrete, 1999). La situación cambió a partir de la coronación de Isabel II (entre otras cosas, gracias a la purga que desde Palacio se realizó entre los pintores de primera línea: Pardo, 1966), momento a partir del cual uno o dos cuadros históricos solían ser aceptados en estas exposiciones,

si bien habrá que esperar hasta la creación de las Exposiciones Nacionales para ver consolidarse a la pintura de Historia como género pictórico por excelencia.

En lo referido a la historiografía de estas décadas, puede verse representada, quizás, por Gonzalo Morón, que en su *Curso de historia de España* busca construir una historia científica en la que exalta la pureza de los indígenas prerromanos pero conviene que éstos sólo fueron civilizados gracias a la llegada de fenicios, griegos, cartagineses y púnicos (Wulff, 2002, 138-139; 2003, 106), en una visión paradójica de la Antigüedad no muy diferente a la predominante en el siglo anterior. La *Historia de España* de Alcalá Galiano (1844), sin embargo, reivindica lo indígena frente a los conquistadores extranjeros que se aproxima bastante a la historiografía de la segunda mitad de siglo, como veremos.

El mismo año en que se reabrieron los concursos oficiales de Bellas Artes a los cuadros de temática histórica, Federico Madrazo, hijo del ya citado José Madrazo, presentó en la Academia de San Fernando un lienzo que llevaba por título *La continencia de Escipión* (1834). En un contexto político como el que se vivía en aquel año, en el que el modelo de estado (absolutista, moderado o liberal) estaba en disputa, un cuadro que alabara las virtudes tradicionales del monarca (la victoria militar, la condescendencia, la piedad) y que al mismo tiempo enlazara con el puritanismo burgués decimonónico (Reyero, 1992, 38) se presentaba como especialmente adecuado, máxime cuando trataba un tema con amplia tradición en la pintura española del siglo anterior. Quizás por ello (aunque sin desmerecer por supuesto la calidad artística del mismo) suscitó una enorme admiración entre la crítica, siendo nombrado el pintor, pese a su corta edad (16 años), individuo de mérito por la Academia de San Fernando (Ossorio, 1975, 402-405; Portela, 2005, 259). Por lo que respecta a la historicidad de los objetos y vestiduras representados en el lienzo, por primera vez se advierten una serie de detalles (el trofeo, las pieles con las que se cubren los *signaria*, los estandartes...) que nos hacen pensar en un interés del pintor por ceñirse a la realidad histórica, posiblemente inspirándose para ello en la columna trajana. Por supuesto, el desconocimiento de la realidad ibérica prerromana continúa siendo absoluto.

Unos años más tarde, en 1842, un ya maduro Vicente Jimeno recibió en Roma el encargo del

conde de Isla Fernández de pintar una *Destrucción de Numancia*, lienzo que fue al punto ejecutado y que se remitió a España para participar en la exposición de Bellas Artes (Ossorio, 1975, 349-350). Esta *Numancia* obtuvo una pésima acogida por la crítica, no obtuvo ningún galardón, y se ha perdido para nosotros, por lo que únicamente podemos utilizarla para constatar el cada vez mayor interés que parece advertirse hacia esta etapa histórica por parte de la pintura española. Otro tanto sucede con la *Destrucción de Sagunto* que Francisco Sainz (conocido por sus estudios sobre Pompeya) dejó inacabada al fallecer en 1853, según nos revela el periódico *La Época* del 17 de mayo de dicho año. Finalmente, tenemos constancia de que en 1854, dos años antes de que se crearan las Exposiciones Nacionales, González Lago presentó en la Academia de Bellas Artes de Cádiz una *Muerte de Viriato* que en su momento alcanzó un gran éxito en aquella ciudad y le granjeó cierto renombre en toda España, aunque desgraciadamente tampoco es conocido el paradero de este lienzo (Reyero, 1987, 28).

En conjunto, por tanto, el período del reinado de Isabel II anterior a la organización de las Exposiciones Nacionales sirvió para que los temas relativos a la conquista romana se fueran afianzando en el imaginario de los pintores españoles, en tanto que éstos fueron sintiendo cada vez más la necesidad de representar verazmente (o al menos verosímilmente) aquello que pretendían dibujar.

3. LA RESISTENCIA FRENTE A LA CONQUISTA ROMANA EN LA PINTURA DE HISTORIA (1856-1898).

Convencionalmente, podemos situar la consolidación definitiva de la pintura de Historia a partir de la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en 1856. Lo cual adquiere pleno sentido si tenemos en cuenta que estas exposiciones estaban dirigidas a la difusión de la cultura (y de los mensajes políticos que ésta transmitía) entre la pujante clase media, y que los dos principales criterios que se manejaban a la hora de valorar los distintos cuadros eran la adecuación de su argumento y la exactitud/verosimilitud de lo representado conforme a los conocimientos histórico-arqueológicos del momento. El cambio de temática que observábamos en la primera mitad

de la centuria ya está plenamente consolidado, de tal manera que, en lo que a nosotros respecta, nos encontramos con que en líneas generales ya no se representan temas relativos a la Historia romana, sino sólo a la resistencia hispana a la conquista, un asunto mucho más apropiado para transmitir mensajes políticos nacionalistas. Concluiremos por tanto que las Exposiciones Nacionales constituyeron el punto álgido del trinomio política-Historia-cultura del que hablábamos para resumir el sentido de la pintura de Historia.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que, desde su fundación y durante al menos medio siglo, estas Exposiciones articularon la producción artística española: todo buen pintor aspiraba a formarse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que se incitaba a los alumnos a participar en estas Exposiciones para darse a conocer, conseguir retribuciones y encargos, y aspirar a una beca para estudiar en Roma, centro neurálgico del arte de la época. Puesto que los principales premios en estas Exposiciones se concedían a pinturas de Historia, y dado que los pensionados en Roma debían justificar su aprovechamiento enviando periódicamente a Madrid cuadros de Historia, podemos comprender que este género se convirtiera en el núcleo del arte culto de la época, y que además se desarrollara siguiendo al pie de la letra las directrices que eran requeridas desde las instituciones.

La Real Academia de la Historia, por su parte, alcanzó en estos mismos años su etapa culminante y recuperó sus Premios Generales, que eran otorgados periódicamente a los mejores estudios que se publicaran sobre un tema propuesto por el jurado, a imagen de los de Bellas Artes (Moreno, 1979, 299-306). En 1857, además, la Ley Moyano de Educación instituyó la Historia como asignatura obligatoria y central en los tres niveles educativos, lo que pone en evidencia la gran importancia que el Estado otorgaba a los estudios históricos, y explica el papel que éstos desempeñaron a lo largo de los años siguientes.

Finalmente, la Historia y la cultura de los años cincuenta también se caracterizaron por la publicación de la *Historia de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* de Modesto Lafuente (1850-1867). Esta obra reemplazó a la del padre Mariana como síntesis de referencia para la Historia de España, y como tal se tendría hasta bien entrado el siglo XX. Se basa en un esencialismo teleológico acorde con las leyes del

progreso (que culminaría precisamente en el reinado de Isabel II) pero teñido del nacionalismo español imperante. De hecho, los sucesivos colonizadores e invasores son considerados negativamente porque debilitan los componentes bélicos congénitos de los pueblos indígenas, tanto más evidentes cuanto más “puros” se mantienen éstos a lo largo de los siglos. Considera a Viriato como un símbolo de valentía y orgullo y un “guerrero sin escuela”, caracteriza a Sagunto como la ciudad “más heroica del mundo”, y elogia a Numancia como la única en rivalizar o incluso superar a la anterior ciudad (Díaz,2002a,123-124; Wulff,2002,140-142; Wulff,2003,107-111).

En este contexto, resulta significativo el hecho de que el primer lienzo relativo a la conquista romana que se presenta en las Exposiciones Nacionales lo haga precisamente en la primera de ellas. Nos referimos a la *Numancia* que Rafael Enríquez envió a las Nacionales en 1856 desde Manila, su lugar de residencia (Reyero,1987,32), cuadro que pasó prácticamente desapercibido, y que no ha llegado hasta nosotros. Más relevancia alcanzó *El último día de Numancia*, presentado por Martí Alsina dos años después y merecedor de un tercer premio (Reyero,1987,30-31. Pérez,1996,539 afirma por el contrario que no obtuvo ninguno, en tanto que Díez,1993,184 cree que se presentó fuera de catálogo), del cual los críticos de distintos periódicos coincidieron en criticar duramente su estilo pictórico pero alabar la elección del asunto, que demostraba que su autor era un artista de genio (*La Iberia*, 2/11/1858; *El Museo Universal*,30/11/1858). Debemos la identificación de este lienzo a J.L. Díez (1993,187), pues hasta la publicación de su catálogo había permanecido perdido en los almacenes del Museo del Prado, dando lugar a que autores como C. Reyero (1987,31) lo confundieran con la *Numancia* de Sans y Cabot, de la que luego hablaremos. En cualquier caso, su análisis evidencia la ausencia de conocimientos protohistóricos que permitieran al artista una cierta fidelidad arqueológica (Quesada,1994,42), como se pone de manifiesto en las armas y armaduras, los ropajes y las imponentes murallas. Las vestiduras, sin embargo, nos hacen pensar también en un cierto alejamiento consciente del verismo histórico, pues su colorido y riqueza poco tienen que ver con lo transmitido por las fuentes literarias sobre los celtíberos.

La conclusión del bienio progresista trajo consigo en la política una vuelta a posturas más conservadoras a finales de los cincuenta, que encuen-

tra su correlato en la historiografía en las obras de Menéndez Pelayo y Patxot, autores que analizan la Antigüedad desde posturas católicas ultraortodoxas cercanas a las mantenidas a comienzos del siglo XVIII (Wulff,2003,118). Ello no obstante, el interés por la Historia mostrado por las esferas de poder no cejaba, lo que se evidencia, por ejemplo, en la reunión arqueológico-literaria organizada por la Diputación de Sevilla en Itálica en 1862, y la visita que la reina Isabel II protagonizó a las ruinas unos meses después (Beltrán,2002,17-22). Ese mismo año el ingeniero Saavedra iniciaba las excavaciones arqueológicas en Numancia por encargo de la Real Academia de la Historia, institución que quizás se vio espoleada por el comienzo, en 1861, de las excavaciones de Alesia comandadas por la administración de Napoleón III (Díaz,2002a,124).

En el propio 1862, Sans y Cabot presentó a las Exposiciones Nacionales una nueva *Numancia*. Es éste un cuadro sorprendente, que de ninguna manera puede ser catalogado como cuadro de Historia si nos atenemos a las características definitorias que normalmente se aplican al género. Se trata de una composición simbólica, en la que una serie de personajes, teóricamente numantinos aunque varios de ellos se reconocen como referencias directas a otros cuadros anteriores, como *El hambre de Madrid* de José Aparicio o *Los romanos de la decadencia* de Couture (Reyero,1987,392,n.65), se disponen sobre una escalinata que da acceso a un gran templo aparentemente griego. No hay aquí argumento ninguno ni tampoco voluntad de realismo histórico (ya posible gracias al inicio de las excavaciones en Garray), sino quizás solamente la intención del artista de presentar el asunto numantino como un tema universal.

Por estas mismas épocas tenemos noticia de que Alós y Serra expuso un *Último día de Sagunto* (Reyero,1987,24), aunque no lo presentó a las Exposiciones Nacionales y ha permanecido ignorado por la crítica y la historiografía, desconociéndose hoy su paradero.

Entre 1863 y 1864, Gebhardt publicó una *Historia* que se difundió rápidamente por el país y alcanzó bastante éxito, pese a tratarse de una simple adaptación (en ocasiones no pasa de mera traducción) de la *Histoire* de Romey. Aunque el tratamiento que este historiador dispensa a la Edad Antigua es sólo tangencial, nos sirve para constatar la pervivencia de la tendencia historio-

gráfica conservadora iniciada por Menéndez Pelayo, basada en un esencialismo ultraortodoxo que exaltaba las esencias patrias presentes en los indígenas prerromanos y criticaba sin concesiones la llegada de fenicios, griegos, púnicos y romanos, aunque negaba que su presencia en la Península hubiera logrado alterar en nada dichas esencias (Wulff,2002,143-144). De cualquier manera, el conocimiento histórico y arqueológico no dejaba de avanzar, moviéndose entre las posturas filológicas, eruditas y positivistas predominantes en aquella época, aunque siempre con un cierto retraso respecto del grado de desarrollo que estos mismos conocimientos habían alcanzado en otros países europeos. Un avance cualitativo en este sentido vino dado por la aparición de la primera publicación arqueológica periódica especializada, la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, en 1866 (Díaz,2002,40). A esta primera revista le seguirían otras, pero en todas ellas la integración de la arqueología y las Bellas Artes en las mismas publicaciones favoreció sin duda que los pintores de la época pudieran mantenerse al día de los últimos descubrimientos arqueológicos.

Todo ello, sin embargo, no queda plasmado en el tratamiento que la pintura de Historia dispensa a la Antigüedad. Uno de los cuadros más conocidos de la época fue *El último día de Sagunto*, presentado por Domingo Marqués a las Exposiciones Nacionales en 1869. El cuadro había sido pintado en Roma y enviado a la Academia de San Carlos como prueba de aprovechamiento de la pensión que la institución valenciana le había concedido (Díez,1993,270). En las Nacionales, la crítica atacó duramente el estilo pictórico del cuadro, pero alabó la elección del tema, pese a lo cual el lienzo no obtuvo premio alguno (Reyero,1987,22-24). En Valencia, por el contrario, la pintura obtuvo una fervorosa acogida (pese a que la Diputación estaba molesta con el artista por el incumplimiento de sus obligaciones como pensionado: Gracia,1979,92), pues fue interpretada como una reivindicación de la Historia regional (Reyero,1989,126). El contexto político vigente en 1869, con el reciente derrocamiento de Isabel II y el conflicto cantonal a punto de estallar, favorecía este entusiasmo regionalista (Hernando,1987,112).

Merece la pena detenernos un momento, como hicimos con el *Viriato* de Madrazo, para analizar la estructura compositiva de esta pintura. Los dis-

tintos autores han propuesto diversas influencias, atribuyéndole a Domingo una supuesta inspiración en Géricault y Delacroix (Díez,1993,272). Sin embargo, como F. Quesada (1995-1996,224-225) supo poner de relevancia, la composición muestra una influencia mucho más directa: el célebre mosaico de Alejandro descubierto en la llamada Casa del Fauno de Pompeya. Sabemos que este mosaico fue excavado en 1830, y es más que probable que Domingo, durante su estancia en Roma, visitara el yacimiento napolitano, como hacían tantos otros pensionados españoles en la Academia romana. De este modo, parece que el pintor utilizó lo que se consideraba uno de los pocos vestigios conservados de la pintura griega como fuente de inspiración para representar una escena heroica ambientada en la Antigüedad hispana.

Por el contrario, no parece que Domingo pusiera especial cuidado en documentarse sobre el pasado saguntino. Ya en el siglo XVIII se habían llevado a cabo ciertas intervenciones “arqueológicas” en la ciudad (Olcina,1991), y en el XIX se habían publicado el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial de las pertenecientes a las Bellas Artes* de Ceán Bermúdez (1832), el *Sagunto, su historia y sus monumentos* de Chabret (1845) y las *Memorias de Sagunto* de Boix (1865) (Reyero, 1987,390,n.18). Sin embargo, parece que para la mentalidad de la época era necesario teñir todo tema de la Antigüedad de una pátina clasicista sin la cual la escena no sería comprensible ni representativa, situación que sin embargo para esta época estaba a punto de comenzar a cambiar (Quesada,1995-1996,226). En cualquier caso, ni los ropajes, ni las armas, ni el carro que aparecen representados en el cuadro de Domingo pueden considerarse como pertenecientes a la época aludida.

La Restauración borbónica en 1875 trajo consigo una nueva manera de hacer Historia y, consecuentemente, ciertas transformaciones en la pintura de Historia. La influencia del krausismo, que llegó a España de la mano de Giner de los Ríos y otros intelectuales de su círculo, potenció una historia nacionalista, providencialista y esencialista, parcialmente ajena a los condicionantes que la religión le había planteado hasta entonces y que buscaba asumir las novedades metodológicas que la Historia y la arqueología europeas manejaban ya con soltura (como los conceptos de Prehistoria o Geología, sin ir más lejos)

(Fox, 1997, 45-46). Todo ello trató de plasmarse en la monumental *Historia* que se planteó desde la Real Academia de la Historia bajo el patrocinio del propio Cánovas, *Historia* que debía servir para poner al día a la historiografía española pero al mismo tiempo como base ideológica del nuevo régimen (Wulff, 2003, 134-136). Relativos a los pueblos prerromanos y la conquista romana se publicaron dos tomos, *Geología y protohistoria ibéricas* de Vilanova, De la Rada y Delgado, y *Pobladores históricos de la Península Ibérica* de Fernández y González, cuya contraposición sirve para dar una idea de lo variopinto de los resultados del proyecto canovista: mientras que el primero asume muchas de las novedades europeas y presenta un actualizado estado de la cuestión, el segundo es un compendio de datos históricos, mitológicos, religiosos e inventados que supone un paso atrás en el desarrollo historiográfico.

Apenas tres años después de la Restauración canovista se presentan a las Exposiciones Nacionales de 1878 dos nuevos cuadros ambientados en la conquista romana. El primero de ellos, titulado *La mayor victoria de Escipión*, vino firmado por José Martí y Monsó. Pese a gozar el pintor en aquella época de una cierta fama (ya había obtenido varias menciones honoríficas y una medalla en las ediciones anteriores de las Exposiciones, y era profesor numerario de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valladolid: Ossorio, 1975, 420; Puente, Brasas y Elorza, 1989, 122-123), este cuadro pasó completamente desapercibido para la crítica, el público y el tribunal, no obtuvo premio alguno, y hoy ignoramos su paradero. Aunque nada sabemos de su calidad pictórica, lo que sí que nos resulta evidente es que su temática estaba ya obsoleta, en el sentido de que resultaba más propia de la ideología inspirada por la monarquía absolutista del XVIII o comienzos del XIX que de la nueva monarquía canovista.

La otra pintura de Historia ambientada en la conquista romana que concurrió a las Nacionales de 1878 fue *El sacrificio de las saguntinas*, de Garrido y Agudo (Reyero, 1987, 21-22). La crítica también ignoró este cuadro, que sabemos que respondía al "poema histórico" de Villarroja *Las ruinas de Sagunto*, editado en 1845. Parece que el éxito obtenido en Valencia por el lienzo de Domingo había agotado el tema, de tal manera que ninguna otra pintura que representara un asunto similar podría triunfar.

Una incomparablemente mayor repercusión alcanzaron las pinturas de Historia que concurrieron a las siguientes Exposiciones Nacionales, que no tuvieron lugar en 1880 como hubiera sido preceptivo sino en 1881. La primera medalla fue adjudicada a *El último día de Numancia*, de Alejo Vera, sin duda unas de las pinturas de Historia más conocidas. Paradójicamente, la crítica del momento no brindó una acogida homogénea al lienzo, sino que algunos de sus aspectos fueron muy censurados, entre ellos el tema, que para algunos expertos estaba ya demasiado trabajado (*La correspondencia de España*, 23/5/1881), aunque otros alabaron lo adecuado de un asunto como éste en el que no había héroes individuales sino una nación que triunfa, unida, sobre la adversidad y la muerte (Reyero, 1987, 32-33; 1989, 156-157). En cualquier caso, y pese a que llevaba sin tratarse desde 1858, el tema numantino estaba plenamente de actualidad en el imaginario popular del último tercio del siglo XIX, como lo demuestra el hecho de que en 1867 se celebrara el vigésimo centenario de la caída de Numancia, y que en 1882, un año después de la ejecución de este cuadro, el yacimiento de Garray fuera declarado Monumento Nacional (Torre, 2002, 16 y 19).

Otro de los aspectos que más se criticó al lienzo de Alejo Vera fue su verismo histórico. Ello es especialmente significativo en tanto que la composición muestra, quizás por primera vez en una pintura ambientada en la conquista romana, un deseo de alejarse de los modelos clasicistas típicos (que Vera conocía muy bien, pues no en vano había estudiado en Roma y había ejecutado numerosos cuadros de tipo "pompeyano": Ossorio, 1975, 682-693) para caracterizar a los numantinos con vestimentas más "bárbaras", más acordes con la realidad arqueológica que habían puesto de manifiesto las excavaciones de Saavedra en Garray, cuya memoria se había publicado seis años antes (Jimeno y Torre, 2005, 136-145). Una caracterización barbarizante que, por novedosa, chocó con los gustos que aún mantenían cierta parte de la sociedad. En cualquier caso, la voluntad de rigor arqueológico tampoco es completa en este caso, pues en determinados detalles se advierte una reacción voluntaria ante los datos históricos (Quesada, 1994, 42; 1998, 224), como parece suceder con las murallas ciclópeas que enmarcan la escena, muy distintas de las cercas de adobe que la arqueología había descubierto, tal y como señalan algunos críticos de la época (por ejemplo, *La Ilustración española y americana*, 1881, 406).

En una línea muy similar ha de encuadrarse el *Viriato* que presentó a la misma exposición de 1881 Oliva y Rodrigo. El lusitano aparece vestido con un taparrabos de piel, unas sandalias y un casco, caracterizado con una barba enmarañada, y en disposición de otear el horizonte desde una peña. Aparte de que este vestuario “barbarizante” se acerca más a la realidad que la suntuosidad del *atrezzo* de Madrazo, las armas presentan ya un mayor verismo histórico, fruto quizás de las excavaciones que la Sociedad Arqueológica Lusitana estaba llevando a cabo en Cetóbriga desde 1849 (Fabiao,1997). Pese a ello, las mayores críticas que recibió este cuadro, que por lo demás pasó bastante desapercibido, se cebaron precisamente en la “bárbara” caracterización del héroe (Reyero,1987,28-29).

En la misma línea se pintó otro *Viriato* al año siguiente, en 1882. Obra de Padró y Peret, la pintura fue encargada para el techo del salón de sesiones de la Diputación de Zamora. En ella aparecen un grupo de romanos deponiendo sus enseñas y arrodillándose ante Viriato y los suyos, nuevamente caracterizados con simples pieles sin curtir. En esta ocasión Viriato porta, a manera de estandarte, una lanza en cuyo astil ondean ocho cintas rojas, supuestamente en relación con las ocho victorias alcanzadas por Viriato contra otros tantos ejércitos romanos, y que servirían al pintor para explicar el origen de la bandera zamorana y reivindicar la relación entre Viriato y la ciudad (Pastor,2004,269-270). Zamora tomaba así parte en la disputa por la apropiación política de la figura de Viriato, que en aquella época había alcanzado uno de sus puntos álgidos por la colocación de Viriato entre los supuestos fundadores de Portugal en el arco de la Rua Augusta en Lisboa en 1862 (Fabiao y Guerra,1998,48).

Este debate que se aprecia en la pintura de Historia entre lo tradicional y lo moderno, lo “clásico” y lo “científico”, se advierte también en la historiografía de la época. En 1886 vieron la luz casi al mismo tiempo la *Historia* de Merry y Colón y la de Morayta y Sagrario, con enfoques completamente opuestos: en tanto que la primera responde al pensamiento más conservador, negándose todo conocimiento de la Antigüedad más allá del transmitido por la Biblia, la segunda muestra una asimilación de los nuevos modelos científicos europeos como no se había conseguido hasta entonces en España (Wulff,2002,146-149). En una línea más cercana a Morayta se situará también Joaquín Costa.

En cualquier caso, las turbulencias políticas, crecientes hacia el final de la centuria, propiciaron que las exigencias políticas que los pintores hubieron de soportar fueron cada vez más acuciantes, lo que determinó que Historia y cultura buscaran paulatinamente una independencia respecto de la política, con lo que en pocos años el género de la pintura de Historia quedó obsoleto. Así, en 1887 se presenta a las Exposiciones Nacionales una *Defensa de Hirnio por los vascos (guerra cántabro-romana)* de Salís y Camino, un cuadro que pretendía tomar parte en el ya manido debate vasco-cántabro en torno a la verdadera identidad de los cántabros de las fuentes literarias antiguas, debate que entre los historiadores propiamente dichos sin embargo había quedado cerrado ya desde hacía tiempo (Renero,1997,91), y quizás precisamente por eso el tema fue muy denostado por la crítica (Reyero,1987,37). En 1890 Villegas y Cordero presenta a las Nacionales un nuevo *Viriato* que representa el asesinato del jefe lusitano, obteniendo unas pésimas críticas (Reyero,1987,29), pese a lo cual el cuadro fue adquirido por el ayuntamiento de Sevilla (Collantes,1967,43), lo que nos evidencia que el debate sobre la nacionalidad de Viriato aún seguía vigente en las esferas políticas (en 1884 se había colocado en Zamora una escultura del lusitano, de Barrón, que previamente había obtenido medalla en las Nacionales: Pastor,2004,270). Finalmente, en 1894, en un momento en que ya la pintura de Historia estaba en franco declive, la Academia de Bellas Artes de Cádiz planteó un concurso de pintura en el que el tema obligatorio sería el de la visita de César al templo de Cádiz. Las propias Bases plantean a los participantes la necesidad de ceñirse ampulosamente a las fuentes históricas antiguas, y este deseo se evidencia perfectamente tanto en el cuadro vencedor, de Morillo y Ferradas, como en el que quedó en segundo lugar, de Godoy y Castro. En cualquier caso, el retorno de un tema de la Antigüedad como éste nos evidencia que su significación ha cambiado: de lo que se trata ya no es de presentar a César como un trasunto del gobernante de turno, sino exaltar la historia regional de Cádiz desde las instituciones locales (Reyero,1989,127).

4. PERVIVENCIAS DE LA IMAGEN CREADA: UTILIZACIÓN DE LA PINTURA DE HISTORIA EN EL S. XX.

Al igual que la crisis identitaria acarreada por la Guerra de Independencia dio origen a la pintura de Historia, la crisis del 98 certificó la disolu-

ción del género, entre otras cosas porque el conservadurismo en el que éste había caído chocaba con los ideales de la nueva generación de intelectuales (Gallego,1979,20). Pese a todo, la imagen que la pintura de Historia grabó en el imaginario colectivo español sobre el pasado patrio pervivió durante mucho tiempo, y no sólo en la iconografía (para aspectos iconográficos, véase Pérez y Alcaide,1993).

En primer lugar, llama la atención que aún en el siglo XX muchos arqueólogos se consideraran a sí mismos “patriotas”, como Mérida, que afirmaba que la patria estaba orgullosa de sus excavaciones (Blas,1997,43). La Historia de Lafuente aún se transmitía de una generación a otra a través de libros de cuentos, cromos infantiles (Díaz,2002a,125; Olmos,1992,20)... La literatura, finalmente, también contribuía a difundir los mitos patrios entre el gran público, como prueba el hecho de que a lo largo del siglo XX se representaran hasta once versiones distintas de la *Numancia* de Cervantes (Sánchez,1978; Maestrp,2004; Vivar,2004), o que en 1901 Blasco Ibáñez publicara *Sonnica la cortesana*, una novela ambientada en el sitio de Sagunto por Aníbal (Olmos,1992,20). El debate en torno a la nacionalidad de Viriato siguió vigente durante décadas (Pastor,2004,220), aunque tomó especial relevancia durante la Guerra Civil, cuando los portugueses que lucharon en el bando franquista se hicieron llamar “los viriatos” (Fabiao y Guerra,1998,44), suscitando algunos resquemores entre sus propios compañeros de armas. Entre tanto, en el Madrid sitiado las representaciones de la *Numancia* de Alberti (1937) sólo se detenían durante los bombardeos. Como podemos observar, si algo tenían en común ambos bandos, eran unos mismos mitos fundacionales, que se remontaban a la resistencia frente a la conquista romana y que se habían configurado en la segunda mitad del siglo XIX.

Tras la guerra, el régimen franquista utilizó propagandísticamente las historias de Numancia, Sagunto y Viriato para legitimar históricamente su alzamiento. Las pinturas de Historia de la centuria anterior (sobre todo la de Alejo Vera) tendrán una presencia recurrente en los manuales escolares para ilustrar las hazañas de los pueblos indígenas españoles que resistieron el imperialismo romano, hazañas que servirán a la Falange para explicar las cualidades del buen ciudadano en la mayoría de sus escritos (Ruiz y Álvarez,1997-1998,151; Álvarez y Ruiz,1998,39-46;

Torre,2002,18). Dentro de esta simplificación/perversión de la Historia con fines didácticos (este “mitologema”, utilizando el concepto que definimos páginas atrás), el único punto problemático será la figura de Viriato debido a su doble interpretación positiva-negativa en las fuentes literarias antiguas: por una parte, se presentará a Viriato como caudillo de los españoles, en clara referencia a Franco; pero por la otra, cuando Viriato es caracterizado como guerrillero, este epíteto nunca es acompañado del complemento “de los españoles”, sino “de los lusitanos”, denostándosele en estos casos y evitándose ahora cualquier identificación de Viriato con la España vencedora sino con los guerrilleros maquis (Pastor,2004,221-222).

En cualquier caso, la polémica figura de Viriato, que en 1808 había servido como icono liberal de resistencia frente a la dominación militar, era ahora empleado no sólo por el régimen franquista, sino también por la dictadura portuguesa, que en 1940 inauguraba el gran conjunto estatuario de Viseu (Fabiao y Guerra,1994,48).

Para terminar, y para evaluar la pervivencia de estos mitos fundacionales en la mentalidad y en la política contemporáneas, baste mencionar dos ejemplos. En 1966, la Diputación Valenciana no dudó en comprar un tapiz belga a un anticuario que aseguraba que había servido de inspiración a Domingo Marqués para su *Destrucción de Sagunto*, pese a que el precio fue desorbitado y que ya en la época la mayor parte de los expertos clamaban que el tapiz no guardaba ninguna relación con el cuadro, ni probablemente representaba una escena saguntina ni tan siquiera ambientada en la Antigüedad (Gracia,1981,111). En cuanto al mito de Viriato, baste recordar que en 1966 el gobierno portugués promovió una iniciativa popular para declarar al guerrero lusitano Patrimonio Histórico Nacional portugués (Pastor,2004,225).

5. CONCLUSIONES.

Todo parece apuntar a que, a partir de mediados del siglo XVIII pero sobre desde el reinado de Isabel II, se produce una profunda imbricación entre política, Historia y cultura, trinomio éste que se encuentra en la base de la pintura de Historia y del mismo concepto de nacionalismo. La clase política del siglo XIX necesitó agrupar a las pujantes clases medias en torno a la Corona, y

para ello “inventó” y difundió una ideología nacionalista, sirviéndose para ello del paroxismo creado por la Guerra de Independencia. Ahora bien, este nacionalismo de nuevo cuño hubo de legitimarse a través del recurso a la Historia y a la cultura. La relación entre estas dos últimas puestas al servicio de la política alcanza su punto culminante en la pintura de Historia, género artístico más importante en la España de la segunda mitad del XIX, pero al mismo tiempo principal vehículo ideológico de transmisión de mensajes desde las cúpulas políticas hacia los demás sectores de la sociedad. La Historia Antigua, y concretamente la Protohistoria y la conquista romana de *Hispania*, jugarán aquí un papel fundamental, pues constituían la época más antigua –y más prestigiosa– de la que se tenía noticia, por lo que el recurso a ellas por parte del nacionalismo y de la pintura de Historia era obligado.

Ya en el siglo XVIII, de hecho, hemos comprobado que la pintura histórica se había utilizado como soporte para transmitir una ideología de exaltación de la monarquía. En realidad desde los tiempos más remotos el arte ha funcionado de esta manera (el concepto del “arte por el arte” es propio del mundo más contemporáneo), aunque quizás la principal diferencia respecto de la época posterior será que todavía en el XVIII las pinturas tan sólo se limitan a exaltar las virtudes de personajes que ejercen de correlatos del gobernante de turno, o incluso de plasmaciones de la propia idea de monarquía. El gobierno está en manos de un rey absoluto, por lo que lo único que éste necesita es que su figura sea respetada, temida, amada y obedecida, sin importar que el cuerpo social del país se implique en torno a su proyecto de Estado o se despreocupe de él. Para plasmar estas ideas, bastará con utilizar imágenes entresacadas de las Historias Universales, ambientadas o no en tierras hispanas, aunque protagonizadas por las estructuras estatales más prestigiosas del momento, en nuestro caso el Imperio Romano. Algo muy distinto sucederá en el siglo siguiente, cuando las masas sociales tomen conciencia de sí mismas y adquieran una fuerza mayor, y ya se convierta en imprescindible su asenso e incluso su colaboración a la hora de poder gobernar el país, transformación que será perfectamente detectable en el cambio experimentado por la iconografía de la pintura histórica oficial, que dejará de mostrar a personajes para representar a comunidades enteras, y abandonará la Historia universal para centrarse en la Historia nacional, para buscar lo particular, lo propio, lo común de todo el cuerpo nacional. En el caso de la Antigüedad, la

atención predominante pasará del conquistador romano al conquistado indígena, de la actitud victoriosa del general a la resistencia heroica del guerrillero.

Buena parte de la responsabilidad de este cambio se puede atribuir a la Guerra de Independencia (incluyendo dentro de ella, en sentido amplio, todas las inestabilidades políticas que precedieron al alzamiento del 2 de Mayo, desde el inicio quizás del consulado napoleónico). Aunque las técnicas pictóricas apenas variarán en España en estos años y se mostrarán retardatarias frente a los cambios estilísticos que están teniendo lugar fuera de nuestras fronteras, estancándose en un neoclasicismo con tintes barrocos que tardará en desaparecer, las temáticas sí que se transformarán rápidamente para adaptarse a los nuevos tiempos y a las nuevas mentalidades. El ejemplo más claro de todo ello será el *Viriato* de Madrazo, que se convirtió al final de la Guerra de Independencia en verdadero icono de la resistencia liberal pese a los propios intereses de su autor, que quedará ligado a la política absolutista de la Corona al ser nombrado pintor de cámara de Fernando VII desde el mismo 1814.

La vuelta de Fernando VII, de hecho, significó un hiato en la pintura histórica española, lo que nos demuestra hasta qué punto ésta se había convertido en un arma político-ideológica en manos de los sectores liberales. En su lugar, el Estado durante estos años potenciará la pintura de temas religiosos, aunque, como buena parte de las políticas retardatarias fernandinas, terminarán doblegándose a la muerte de éste, de tal manera que el ascenso al trono de Isabel II y su necesidad de renunciar al modelo de Estado absolutista (cuyo paladín será su rival al trono, el infante don Carlos) determinará una nueva potenciación por parte de las estructuras oficiales de la pintura histórica. Será en este período que va entre 1834 y 1856 cuando se conformará paulatinamente el fenómeno de la pintura de Historia propiamente dicha.

Ya hablando de este género pictórico, a tenor de lo argumentado anteriormente parece que va resultando necesario replantear el concepto mismo de pintura de Historia. Hasta el momento se han aceptado los caracteres definitorios que se enunciaron ya en el siglo XIX para especificar este tipo de pintura, pero un examen detallado nos demostrará hasta qué punto son inestables estos caracteres. En lo que a nosotros respecta, en las páginas anteriores ha sido puesto de manifiesto que la supuesta necesidad que sentían los pintores de Historia de documentarse escrupulosamente a través de fuentes históricas y arqueológicas es en realidad relati-

va, pues no hemos encontrado ni un solo cuadro cuyo pintor haya reproducido fielmente la escena a tenor de los conocimientos de la época: o se ha dejado arrastrar por los gustos clasicistas contra toda evidencia arqueológica (como Domingo Marqués), o no ha podido resistirse a heroizar a sus protagonistas mediante la inclusión en la escena de fortalezas ciclópeas (como Alejo Vera), o directamente ha abandonado toda evidencia histórico-arqueológica para tratar de justificar teorías político-regionalistas con su imaginación (caso de Padró y Pedret, o de Salís y Camino).

En cualquier caso, otro de los fenómenos puestos de relevancia en las páginas anteriores es la repetición de los temas dentro de la pintura de Historia. Puesto que de lo que se trataba era que los espectadores pudieran reconocer al instante la escena que se les presentaba y que extrajeran de ella un mensaje político-moral, tiene perfecta lógica que, pese al gran *corpus* de episodios que nos transmiten las fuentes antiguas, sólo unos pocos hayan servido una y otra vez de inspiración a las sucesivas generaciones de artistas. En concreto, seis temas coparon la práctica totalidad de los cuadros históricos referidos a la conquista romana que se ejecutaron entre 1754 y 1898, cuyo seguimiento en el tiempo nos marca también unas tendencias reconocibles: mientras que a finales del XVIII los temas más usados eran los de la "Continencia de Escipión" y las visitas de Aníbal y César al templo de Hércules en Cádiz, los asuntos preferidos a finales del XIX fueron los de Numancia, Sagunto y Viriato. La razón de ello es que cada tema era apropiado para la transmisión de un determinado mensaje político, adecuado para una época y no para otra, lo que a su vez nos explica el fracaso que cosecharon los artistas que no supieron leer los tiempos en que vivían y, por ejemplo, pintaron una *Continencia de Escipión* a finales del siglo XIX.

Por otra parte, la representación una y otra vez de los mismos episodios históricos en sucesivos cuadros nos pone de manifiesto cómo, aunque la iconografía perviviera, el significado de ésta cambiaba de una generación a otra. Así, mientras que el César en Cádiz de Lino García (1772) había de servir para publicitar el gobierno centralista de Carlos III, por ejemplo, el César en Cádiz de Morillo y Ferradas (1894) tenía claras intenciones regionalistas; mientras que el Viriato de Madrazo (1812) se utilizó (aunque posiblemente no fue concebido para ello por el pintor) como propaganda liberal antifrancesa, el Viriato de Oliva (1881) respondía a un alegato de la historiografía esencialista más ortodoxa.

Lo que a su vez no son sino dos ejemplos que nos ilustran la deriva que caracterizó a toda la pintura de Historia a lo largo del siglo XIX, pasando de ser un arma eminentemente en manos de los liberales, a caracterizarse por su conservadurismo. Facetas ambas éstas que serán determinantes para entender cómo este género pictórico, tras 1898, fue denostado por liberales y conservadores, pero cómo desde ambos bandos se utilizaron los cuadros de Historia como verdaderos iconos históricos (cargados de connotaciones políticas) que habían quedado profundamente grabados en el imaginario nacional. No en vano Numancia, Viriato y Sagunto pervivieron como mitos nacionales, en tanto que la Continencia de Escipión fue relegada al olvido.

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE CUADROS INSPIRADOS EN LA CONQUISTA ROMANA DE HISPANIA (1754-1898)

- Santiago Fernández, *La continencia de Escipión*, 1763.
- Luis Antonio Planes, *La continencia de Escipión*, 1763.
- Luis Paret, *Aníbal visita el templo de Hércules en Cádiz*, 1766.
- José Beratón, *Aníbal visita el templo de Hércules en Cádiz*, 1766.
- José Brunete, *Julio César ante la estatua de Alejandro*, 1772.
- Lino García, *Julio César ante la estatua de Alejandro*, 1772.
- Agustín Navarro, *Aníbal y su ejército en los Alpes*, 1778.
- Isidro Isaura, *Aníbal y su ejército en los Alpes*, 1778.
- Rafael Jimeno, *Aníbal en los Alpes*, 1778.
- José Picado y Pérez, *Aníbal en el templo de Hércules*, 1796.
- Antonio Guerrero, *Aníbal en Cádiz*, 1796.
- Pablo de la Vega, *Publio Furio Filón entrega al cónsul Cayo Hostilio Mancio a los numantinos*, 1799.
- Andrés Roso, *Publio Furio Filón entrega al cónsul Cayo Hostilio Mancio a los numantinos*, 1799.
- José Ribelles y Helip, *La continencia de Escipión*, 1799.
- Juan Gálvez, *La continencia de Escipión*, 1799.
- Antonio Guerrero, *La toma de Numancia*, 1802.

- Juan Antonio de Ribera, *La destrucción de Numancia*, 1802.
- José de Madrazo, *La muerte de Viriato*, 1808.
- Federico de Madrazo, *La continencia de Escipión*, 1834.
- Vicente Jimeno y Carra, *La destrucción de Numancia*, 1842.
- Francisco Sainz, *Destrucción de Sagunto*, 1853.
- Santiago González Lago, *Muerte de Viriato*, 1854.
- Rafael Enríquez, *Numancia*, 1856.
- Ramón Martí Alsina, *El último día de Numancia*, 1858.
- Sans y Cabot, *Numancia*, 1862.
- Ricardo Alós y Serra, *El último día de Sagunto*.
- Francisco Domingo Marqués, *El último día de Sagunto*, 1869.
- María Soledad Garrido y Agudo, *El sacrificio de las saguntinas*, 1878.
- José Martí y Monsó, *La mayor victoria de Escipión*, 1878.
- Alejo Vera, *El último día de Numancia*. 1881.
- Eugenio Oliva y Rodrigo, *Viriato*, 1881.
- Ramón Padró y Pedret, *Viriato*, 1882.
- José Salís y Camino, *Defensa de Hirnio por los vascos (guerra cántabro-romana)*, 1887.
- Ricardo Villegas y Cordero, *Viriato*, 1890.
- José Morillo y Ferradas, *Julio César ante la estatua de Alejandro, en el templo de Hércules, en Cádiz*, 1894.
- Federico Godoy y Castro, *Visita de Julio César al templo de Hércules*, 1894.
- ÁLVAREZ SANCHÍS, J.; RUIZ ZAPATERO, G. (1998): “España y los españoles hace dos mil años según el bachillerato franquista (período 1936-1953)”, en *Iberia* 1:37-52.
- APRAIZ, R. (1963): “El cuadro de Alejo Vera”, en *Celtiberia* 26:240-242.
- ARIAS ANGLES, E. (1985): “Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de «La muerte de Viriato»”, en *Archivo Español de Arte* 232:351-362.
- AZCÁRATE, I.; FERNÁNDEZ, M.P.; SÁNCHEZ DE LEÓN, Á. (coords.) (1990): *Los premios de la Academia*, Madrid.
- AZCÁRATE LUXAN, I. (1994): *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid.
- BELTRÁN FORTES, J. (2002): “Arqueología sevillana de la segunda mitad del siglo XIX: una práctica erudita y social”, en BELÉN, M.; BELTRÁN, J. (eds.), *Arqueología fin de siglo*. Sevilla:11-42.
- BLAS GUERRERO, A. de (dir.) (1997): *Enciclopedia del Nacionalismo*. Madrid.
- BROWN, J.; ELLIOT, J. H. (2003) : *Un palacio para el rey, el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid.
- COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, F. (1967): *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla.
- COSTA, J. (1914): *Crisis política en España. Doble llave al sepulcro del Cid*. Madrid.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2002): “La arqueología en España en los siglos XIX y XX: una visión de síntesis”, en DÍAZ-ANDREU, M., *Historia de la arqueología. Estudios*. Madrid:35-49.
- DÍAZ-ANDREU, M. (2002a): “El pasado en el presente: la búsqueda de las raíces de los nacionalismos culturales en España”, en DÍAZ-ANDREU, M., *Historia de la arqueología. Estudios*. Madrid:121-134.
- DÍEZ, J.L. (1993): “Evolución de la pintura española de Historia en el siglo XIX”, en DÍEZ, J.L. (dir.), *La pintura de historia en el siglo XIX en España*. Madrid:69-102.
- DÍEZ, J.L. (dir.) (1993): *La pintura de historia en el siglo XIX en España*. Madrid.
- DÍEZ, J.L. (dir.) (1998): *José de Madrazo (1781-1859)*. Madrid.
- FABIAO, C. (1997): “Percurso da Arqueologia Clássica em Portugal: da Sociedade Archeologica Lusitana (1849-1857) ao moderno projecto de Conimbriga (1964-1971)”, en MORA, G.; DÍAZ-ANDREU, M. (eds.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga:105-124.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA, M. (1991): “Influencia de la arqueología en la literatura realista española del siglo XIX. Algunos cuentos de D. Juan Valera”, en ARCE, J.; OLMOS, R. (coords.), *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid:69-72.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (2003): “La nación post-imperial. España y su laberinto identitario”, en *Historia Mexicana* 53 (2):447-468.
- ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR, M. (1997): “Modelos historiográficos e imágenes de la Antigüedad: *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes y la historiografía sobre la España antigua en el siglo XVI”, en *Hispania Antiqua* 21:545-570.

- FABIAO, C.; GUERRA, A. (1998): "Viriato: em torno da iconografia de um mito", en AA.VV., *Mito e símbolo na História de Portugal e do Brasil*. Cascais:33-79.
- FERREIRO, M. (1987): "La primera visita de César al templo de Hércules de Gades", en *Gades* 15:9-21.
- FOX, E.I. (1997): *La invención de España*. Madrid.
- GÁLLEGO, J. (1979): "La pintura de Historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma", en AA.VV., *Exposición Antológica de la Academia de Bellas Artes en Roma*. Roma:20-25.
- GARCÍA CARDIEL, J. (2008): "Imagen de un mito nacional. Numancia en la pintura de Historia", en *Revista de Soria* 62:3-14.
- GRACIA BENEYTO, C. (1979): "El cuadro de historia en el último tercio del siglo XIX", en *Saitabi* 29:189-201.
- GRACIA BENEYTO, C. (1981): "Anotaciones históricas y documentales sobre "El último día de Sagunto" de Francisco Domingo", en *Archivo de arte levantino* 62:108-111.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J. (1987): *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Madrid.
- HENARES CUELLAR, I. (1977): *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada.
- HERNANDO CARRASCO, J. (1987): *Las Bellas Artes y la revolución de 1868*. Oviedo.
- HERREROS GONZÁLEZ, C. (2002): "Una nueva línea de investigación a propósito de "la contención de Escipión": el imperialismo escipiónico del siglo II a.C. como modelo ideológico de las monarquías absolutistas de época romana", en *Iberia* 5:195-206.
- IBÁÑEZ AVELLÁN, J. (1881): *Catálogo crítico-explicativo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*. Madrid.
- JIMENO, A. y TORRE ECHÁVARRI, J.I. de la (2005): *Numancia, símbolo e historia*. Madrid.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R. (2002): "El desarrollo de los museos arqueológicos en Andalucía durante el siglos XIX", en BELÉN, M.; BELTRÁN, J. (eds.), *Arqueología fin de siglo*. Sevilla:157-178.
- LORENTE JUNQUERA, M. (1954): "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid", en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* 20:58-72.
- MAESTRO, J.G. (2004): *La secularización de la tragedia: Cervantes y "La Numancia"*. Madrid.
- MORA, G. (1991): "Arqueología y poder en la España del siglo XVIII", en ARCE, J.; OLMOS, R. (coords.), *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid:31-32.
- MORA, G. (1997): "Las academias españolas y la arqueología del siglo XVIII: el modelo francés", en MORA, G.; DÍAZ-ANDREU, M. (eds.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga:33-46.
- MORA, G.; TORTOSA, T. (1997): "La Real Academia de la Historia: *In Patriam, Populumque fluit*", en MORA, G.; DÍAZ-ANDREU, M. (eds.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga:187-196.
- MORA, G.; MARTÍNEZ QUIRCE, F.J. (1999): "Cadalso y la Historia Antigua", en GONZÁLEZ TROYANO, A. (coord.), *Historia, memoria y ficción*. Cádiz:263-273.
- MORA, G.; TORTOSA, T. (2001): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia: Comunidad Valenciana. Catálogo e índices*. Madrid.
- MORENO ALONSO, M. (1979): *Historiografía romántica española: introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*. Sevilla.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (1999): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid.
- OLCINA, M. (1991): "El descubrimiento del mosaico de Baco en Sagunto", en ARCE, J.; OLMOS, R. (coords.), *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid:49-56.
- OLMOS ROMERA, R. (1992): "La realidad soñada. La recuperación del pasado en la novela arqueológica española del siglo XIX", en *Arquítica* 3:18-20.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1975): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid.
- PARDO CANALÍS, E. (1966): "La exposición de la Academia de San Fernando en 1839 vista por Ceferino Araujo" en *Revista de ideas estéticas*, 31 (124):333-355.
- PASTOR MUÑOZ, M. (2004): *Viriato, el héroe hispano que luchó por la libertad de su pueblo*. Madrid.
- PÉREZ ROJAS, J. y ALCAIDE, J.L. (1993): "Apropiaciones y recreaciones de la Pintura de Historia", en DÍEZ, J.L. (dir.), *La pintura de historia en el siglo XIX en España*. Madrid:103-118.
- PÉREZ VEJO, T. (1996): *Pintura de historia e identidad nacional*. Madrid.
- PORTELA SANDOVAL, F.J. (2005): "Nuevas aportaciones a la biografía de varios artistas del siglo XIX", en *Anales de historia del Arte*, 15, 2005:247-268.
- PUENTE, J.; BRASAS, J.C.; ELORZA, J.C. (1989): *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*. Valladolid.

- QUESADA SANZ, F. (1994): “La imagen del héroe”, en *Revista de arqueología*, 162:36-47.
- QUESADA SANZ, F. (1995-1996): “En torno al *Último día de Sagunto* de Francisco Domingo Marqués y el *Mosaico de Alejandro*”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 7-8:223-228.
- QUESADA SANZ, F. (1998): “La imagen de la Antigüedad hispana en la plástica española del siglo XIX”, en OLMOS, R. (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid:211-238.
- RENERO ARRIBAS, V. M. (1997): “Historiografía e identidad cultural: la recuperación histórica de la Cantabria antigua y su influencia en la sociedad montañesa (s. XVIII-XIX)”, en MORA, G.; DÍAZ-ANDREU, M. (eds.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga:91-98.
- REYERO, C. (1984): “El grabado decimonónico de temática histórica: la *Historia de España* del padre Mariana”, en *Goya, revista de arte*, 181-182:80-85.
- REYERO, C. (1987): *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid.
- REYERO, C. (1989): *La pintura de historia en España*. Madrid.
- REYERO, C. (1993): “Los temas históricos en la Pintura española del siglo XIX”, en DÍEZ, J.L. (Dir.), *La pintura de historia en el siglo XIX en España*. Madrid:37-68.
- RIVIÈRE, A. (1997): “Arqueólogos y arqueología en el proceso de construcción del Estado nacional español (1834-1868)”, en MORA, G.; DÍAZ-ANDREU, M. (eds.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga:133-139.
- SÁNCHEZ CASTAÑER, F. (1978): “Representaciones teatrales de *La Numancia* de Cervantes en el siglo XX”, en *Anales cervantinos*, 15:3-18.
- TORRE ECHÁVARRI, J.I. (2002): “El pasado y la identidad española, el caso de Numancia”, en *Arqueoweb*, 4 (1).
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (ed.) (2005) : *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid.
- VIVAR, F. (2004): *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid.
- WULFF, F. (2002): “La Antigüedad en España en el siglo XIX: seis Historias de España”, en BELÉN, M.; BELTRÁN, J. (eds.), *Arqueología fin de siglo*. Sevilla:119-155.
- WULFF, F. (2003): *Las esencias patrias*. Barcelona.



Figura 1: Aníbal y su ejército en los Alpes, Agustín Navarro, 1778. Fuente: Azcárate, Fernández y Sánchez, 1990:29.



Figura 2: Aníbal en el templo de Hércules, José Picado y Pérez, 1796.
Fuente: Azcárate, Fernández y Sánchez, 1990:81.

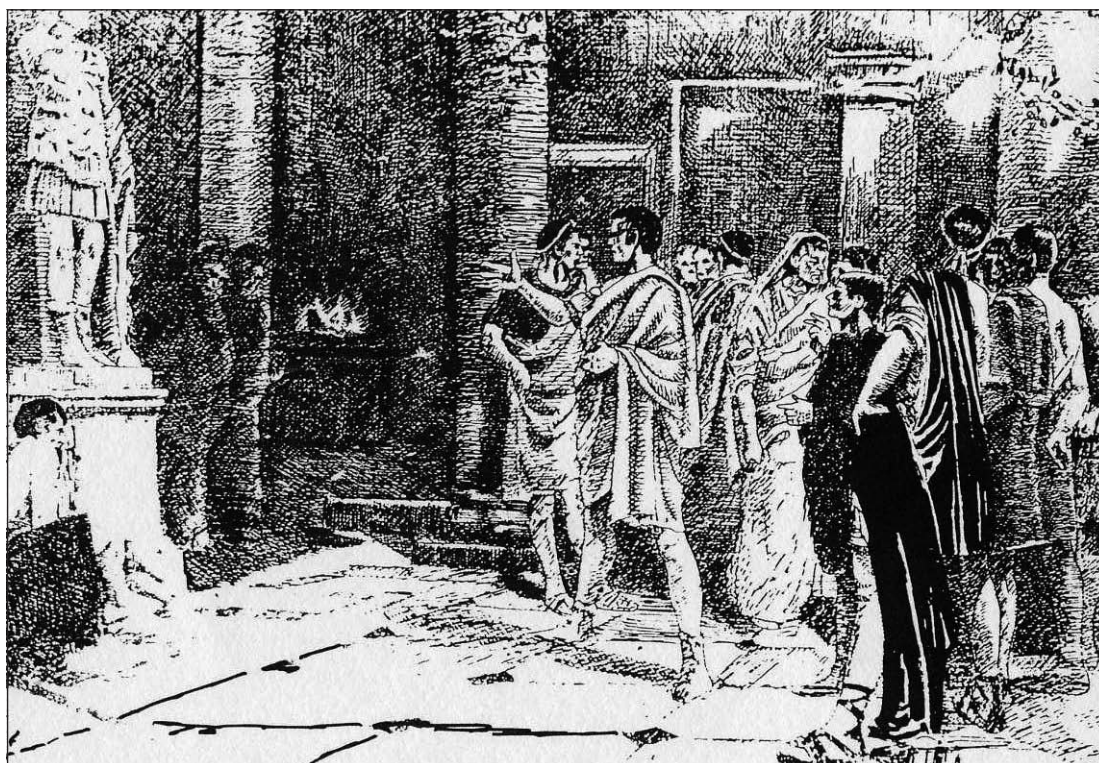


Figura 3: Julio César ante la estatua de Alejandro, en el templo de Hércules, en Cádiz, José Morillo y Ferradas, 1894
(grabado sobre el lienzo original). Fuente: Ferreiro, 1987:20.



*Figura 4: Visita de Julio César al templo de Hércules, Federico Godoy y Castro, 1894.
Fuente: Reyero, 1987:35.*



*Figura 5: La continencia de Escipión, José Ribelles y Helip, 1799.
Fuente: Azcárate, Fernández y Sánchez, 1990:41.*



Figura 6: La continencia de Escipión, Federico de Madrazo, 1834. Fuente: Reyero, 1993,38.



Figura 7: La muerte de Viriato, José de Madrazo, 1808. Fuente: Díez, 1998:219..

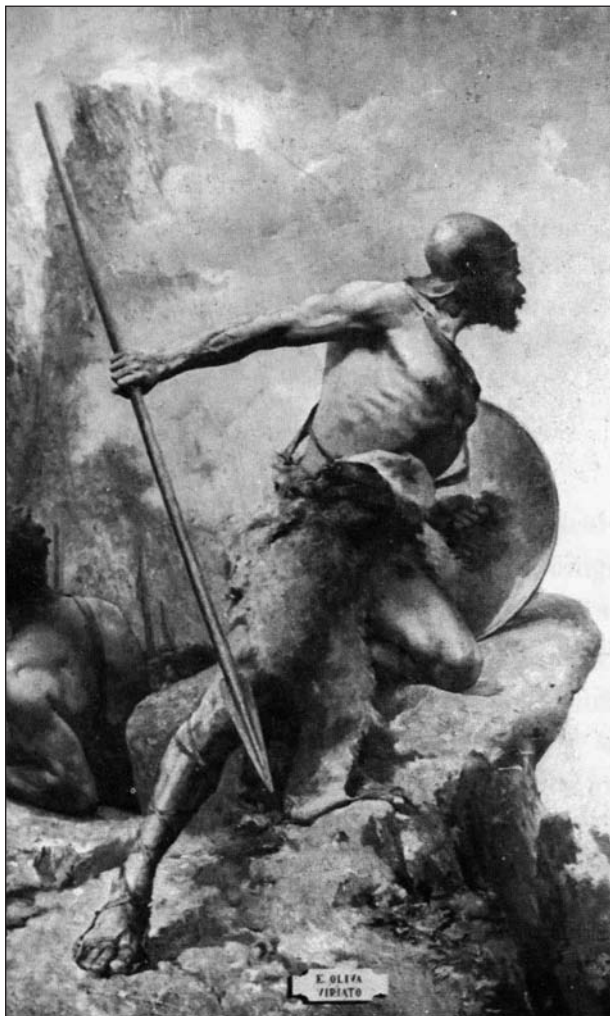


Figura 8: *Viriato*, Eugenio Oliva y Rodrigo, 1881. Óleo sobre lienzo, 3,14x2,21. Fuente: Rejero, 1987:28.



Figura 9: *Viriato*, Ramón Padró y Pedret, 1882. Fuente: Rejero, 1987:28.



Figura 10: *El último día de Sagunto*, Francisco Domingo Marqués, 1869. Fuente: Rejero, 1987:25.



Figura 11: La toma de Numancia, Antonio Guerrero, 1802.
Fuente: Azcárate, Fernández y Sánchez,1990.



Figura 12: La destrucción de Numancia, Juan Antonio de Ribera, 1802.
Fuente: Azcárate, Fernández y Sánchez,1990.



Figura 13: El último día de Numancia, Ramón Martí Alsina, 1858. Fuente: Díez,1993:187.



Figura 14: Numancia, Sans y Cabot, 1862. Fuente: Reyero, 1987:31



Figura 15: El último día de Numancia. Alejo Vera, 1881.
Fuente: Reyero, 1987:32.



Figura 16: El sitio de Numancia. Grabado para manuales escolares basado en el lienzo de Alejo Vera.
Fuente: Álvarez y Ruiz, 1998:43.

