



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Francisco Pradilla y la pintura de historia

Francisco Pradilla and the history painting

Autora

Clara Corrales Casanova

Directora

María Pilar Poblador Muga

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Zaragoza

Curso 2022/2023

FRANCISCO PRADILLA Y LA PINTURA DE HISTORIA



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Justificación del tema.....	1
1.2. Objetivos.....	1
1.3. Metodología aplicada.....	2
1.4. Estado de la Cuestión.....	2
2. LA PINTURA DE HISTORIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.....	5
3. FRANCISCO PRADILLA ORTIZ (1848-1921)	8
3.1. Biografía.....	8
3.2. Producción artística.....	13
3.3. Pinturas de historia más destacadas de su producción.....	15
4. CONCLUSIONES.....	20
5. BIBLOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	23
ANEXO I. CRONOGRAMA BIOGRÁFICO.....	25
ANEXO II. PINTURAS DE HISTORIA MÁS DESTACADAS DE LA PRODUCCIÓN DE FRANCISCO PRADILLA.....	31
ANEXO III. ALGUNAS OBRAS DE PINTURA DE HISTORIA EN ESPAÑA COETÁNEAS A PRADILLA.....	52

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema

Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921) es uno de los artistas españoles más importantes del siglo XIX y principios del siglo XX. Adquirió fama por su pintura de historia, especialmente inspirada en la época de los Reyes Católicos. Aunque abordó otros géneros como el paisaje, el retrato, el costumbrismo y las escenas mitológicas.

Precisamente, en el presente Trabajo Fin de Grado pretendemos indagar en la producción artística de este pintor inspirada en las fuentes históricas y literarias y, ambientada en lugares emblemáticos de nuestro territorio nacional. En concreto, hemos seleccionado aquellas obras que muestran ese pasado glorioso de la Monarquía Hispánica, en las que se muestran las virtudes de los reyes y los acontecimientos más importantes en los que participaron.

Asimismo, nos adentramos en la revalorización de su figura que a día de hoy sigue siendo desconocida para muchos. Por consiguiente, el argumento de nuestro discurso es mostrar su producción del género histórico, mientras indagamos en su efígie y la importancia que tuvo en el arte español de la época.

1.2. Objetivos

Los objetivos del siguiente trabajo son:

- Búsqueda y recopilación de los principales estudios dedicados a la pintura de historia española del siglo XIX y principios del siglo XX, así como la importancia que tuvo este artista en esta temática.
- Selección de las obras más relevantes de este género pictórico que sirven como punto de referencia para la producción de Francisco Pradilla Ortiz y el estudio de sus contenidos.
- Análisis de algunos de los escritos y fuentes que abordan la trayectoria vital y artística de Pradilla para extraer los datos esenciales y así estudiar su obra.
- Estudio y comentario de las pinturas de historia más importantes de este creador aragonés; que son modelos del arte español del siglo XIX y principios del siglo XX.
- La comparación de dichas obras con otras que versan sobre los mismos temas, tanto de artistas españoles como aludiendo algunos creadores contemporáneos y posteriores a Pradilla.
- Redacción de las conclusiones extraídas tras el estudio, sobre sus obras seleccionadas de este género y su figura e influencia en el contexto del arte español de este periodo.

1.3. Metodología aplicada

En primer lugar, se ha procedido a una extensa búsqueda bibliográfica sobre el tema, comenzando por la Biblioteca María Moliner, continuando con colecciones bibliográficas e institucionales y, por último, recurriendo a distintos recursos web para consultar artículos, ensayos y trabajos de investigación.

En este estudio, han sido decisivas las publicaciones de títulos españoles, así como la consulta general de fuentes literarias extranjeras. Además, la web del Museo Nacional del Prado nos ha permitido acceder a las obras de Pradilla y a recursos audiovisuales relacionados con las mismas.

Con respecto a las pinturas del trabajo, hemos seleccionado aquellas que representan la trayectoria artística de Pradilla, al igual que las que ilustran los episodios más importantes de su carrera. También se han elegido aquellas que nos permiten conocer la faceta más personal de este artista.

Una vez recopilados todos los recursos necesarios para el desarrollo del trabajo, se ha procedido a la síntesis y resumen de todos ellos, además de su análisis, para extraer y exponer los puntos claves que nos aportan sobre la pintura de historia y Francisco Pradilla Ortiz.

1.4. Estado de la cuestión

La recopilación, consulta y análisis de las principales fuentes literarias dedicadas al estudio de la vida y la obra del pintor Francisco Pradilla han constituido el objetivo esencial del presente trabajo. No obstante, con el propósito de contextualizar el periodo, desde el punto de vista histórico y artístico, en el que se desarrolló su producción, ha sido necesario tomar como punto de partida la lectura de algunos trabajos dedicados a la pintura española del momento, con especial detenimiento en la “pintura de historia”, uno de los géneros más representativos del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en el que este artista destacó y que además, con sus temas inspirados en la evocación del pasado, permiten conocer y comprender la sociedad de su tiempo.

A pesar de la fama y el éxito que tuvieron en su día los pintores de historia, lo cierto es que el movimiento de las Vanguardias criticó con extremada dureza sus postulados academicistas y defensores del “buen gusto”. Por este motivo, hubo que esperar varias décadas hasta que libros como el del profesor Carlos Reyero recuperara este género en nuestro país, desde el punto de vista historiográfico, con la obra publicada en 1989, titulada: *La pintura de historia en España*.¹ En ella,

¹ REYERO, C., *La pintura de historia en España*, Madrid, Cuadernos cátedra, 1989.

este especialista realiza un ensayo general de este género explicando las razones de su nacimiento, desarrollo y éxito en la segunda mitad del siglo XIX; además de recopilar las temáticas y los artistas más celebres de esta categoría artística. Un libro de referencia en el que este especialista analiza magistralmente las razones de su nacimiento, desarrollo y éxito, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX; además de recopilar las principales temáticas que triunfaron y los artistas más célebres. Al que se sumó el manual *La pintura y escultura en España (1800-1910)* escrito en colaboración de Mireia Freixa y el propio Carlos Reyero,² en 1995, que nos ofrece la base esencial para analizar y entender la importancia que tuvo esta disciplina en el ámbito académico.

Para el caso concreto de Francisco Pradilla las primeras fuentes bibliográficas se remontan a mediados del siglo XX, con el estudio iniciado en 1948 por el pintor e investigador zaragozano Anselmo Gascón de Gotor, que publicó su trabajo *Tres pintores aragoneses (Pradilla, Unceta y Gascón de Gotor)*,³ aportación de gran relevancia al ser la primera aproximación a su vida y trayectoria artística. De la misma manera que lo fue, pocos años después, la publicación titulada *Francisco Pradilla* del historiador Enrique Pardo Canalís,⁴ publicada en 1952 por la Institución Fernando el Católico, con sede en la capital aragonesa.

No obstante, hubo de esperar algo más de tres décadas hasta que el investigador Wifredo Rincón García, experto en la obra de este artista, dedicara el artículo “Francisco Pradilla Ortiz y la pintura de historia”,⁵ que vio la luz el año 1986 en la revista *Archivo español de arte*, cuyo acertado enfoque y exhaustivo trabajo permitió poner en valor su extraordinaria calidad artística, avanzando algunas cuestiones que al año siguiente, en 1987, el propio investigador amplió en el libro *Francisco Pradilla*.⁶ Siendo esta una obra esencial a la que se sumó el trabajo del profesor Jesús Pedro Lorente Lorente, con el sugerente título *El arte de soñar el pasado. Pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*,⁷ editada en 1996, donde reúne y comenta las obras más destacadas circunscritas a este género realizadas por artistas aragoneses, sobresaliendo la personalidad artística de Francisco Pradilla.

² REYERO, C. Y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1919*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.

³ GASCÓN DE GOTOR, A., *Tres Pintores aragoneses (Pradilla, Unceta y Gascón de Gotor)*, Zaragoza, Imprenta Cervantes, 1948.

⁴ PARDO CANALÍS, E., *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Institución de Fernando el Católico, 1952.

⁵ RINCÓN GARCÍA, W., “Francisco Pradilla y la pintura de historia”, *Archivo español de arte*, v. 59, nº 235, 1986.

⁶ RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla*, Madrid, Antiquaria, 1987.

⁷ LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar el pasado. Pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento, Cuadernos de Zaragoza 66, 1996.

Posteriormente, la edición de bolsillo de la CAI titulada *Francisco Pradilla. Un pintor de restauración*, en 1999, del investigador Ricardo Centellas aportó un enfoque distinto sobre este asunto.⁸ Esta obra incluye las noticias de la época donde se mencionan los aspectos artísticos de la vida de Pradilla. Al mismo tiempo, pone de manifiesto las propias fuentes literarias que inspiraron sus lienzos históricos, facilitando al lector la comprensión de los temas representados.

A esta nómina de estudios, se suman los recientes catálogos de exposiciones sobre Francisco Pradilla, que confirman la fascinación que la contemplación de su obra produce, tanto entre los expertos como entre el público, confirmando su extraordinario poder de seducción y su calidad artística. En primer lugar, mencionamos el elaborado por Soledad Cánovas del Castillo en 2018 para la exhibición de la pintura paisajística de los hermanos Pradilla, celebrada en el Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón (Madrid), sobre *Francisco y Miguel Pradilla*.⁹ En comparación con los anteriores textos, esta obra nos acerca a otro de los géneros practicados por este pintor como es la representación de la naturaleza y, de hecho, algunos especialistas opinan que, si no hubiera consagrado su carrera a los cuadros de historia, tan premiados y aclamados en su día, sería el mejor paisajista de su época. En esta línea debemos considerar el catálogo de la exposición *Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921)*, comisariado por Wifredo Rincón, que permitió una magna muestra no solo de pinturas de historia, sino también de paisajes y retratos, celebrada entre octubre de 2021 y enero de 2022 en la Lonja de Zaragoza; la cual, además supuso una exhaustiva revisión y actualización de la información conocida hasta el momento.¹⁰ Dicha exposición permitió revisar algunos datos de la biografía de este pintor aragonés, permitiendo realizar a los visitantes un recorrido muy detallado de su producción, dividida en etapas, y poniendo atención a todos los géneros, las técnicas y materiales utilizados en sus lienzos.

Finalmente, el interés por este artista permitió organizar inmediatamente otra muestra, en este caso titulada *Francisco Pradilla, más que un pintor de historia*, celebrada en 2023 en el Museo de Historia de Madrid.¹¹ Nuevamente su catálogo aporta algunas novedades relacionadas con su trayectoria vital y artística, aportando algunas reinterpretaciones para escalear y completar el significado de sus composiciones históricas.

⁸ CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor de restauración*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), 1999.

⁹ CÁNOVAS DEL CASTILLO SÁNCHEZ-MARCOS, S., *Francisco y Miguel Pradilla*, Pozuelo de Alarcón, Espacio Cultura Mira, 2018.

¹⁰ RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921)*, Zaragoza, Ayuntamiento, Servicio de Cultura, 2021.

¹¹ CÁNOVAS DEL CASTILLO SÁNCHEZ-MARCOS, S., *Francisco Pradilla (1848-1921), más que un pintor de historia*, Madrid, Museo de Historia, 2023.

Todos estos trabajos han contribuido a revalorizar la obra de este pintor zaragozano, tan premiado y alabado por la crítica decimonónica y tan injustamente olvidado durante décadas, hasta que a finales del siglo XX su producción artística, de gran calidad, fue reconocida por la historiografía.

2. LA PINTURA DE HISTORIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Los orígenes de la pintura de historia en la España del siglo XIX podemos buscarlos dentro del sistema de enseñanza impartido por la Academia de San Fernando. Esta institución animaba a sus estudiantes a realizar un examen de promoción cada año, donde debían demostrar todos los conocimientos adquiridos hasta ese momento. En la mayoría de casos, el cuadro de historia era el ejercicio escogido tanto por la complejidad técnica como el virtuosismo plástico y porque los temas fascinaban a académicos, críticos y público, al considerarlos edificantes como emblema de los ideales que se deseaba exaltar: el valor, el honor, el amor a la patria, etc.

Asimismo, las exposiciones nacionales y provinciales promovieron la elección de este género. Desde su comienzo en 1856, los temas de exaltación nacional eran los preferidos por los artistas. Con ellos, tenían asegurado un premio por parte del Jurado. Era una continuación del ejercicio académico.¹²

De este modo, la pintura de historia se convertía a mediados del siglo XIX en un arte oficial, teniendo como principal clientela el propio Estado y las administraciones provinciales. Con la adquisición de estos cuadros, buscaban el desarrollo de una política museística y la decoración de los edificios oficiales. No obstante, la burguesía tuvo un papel destacado con sus encargos, puesto que revalorizaban este tipo de pintura en el mercado.

Cabe mencionar que la pintura española estuvo marcada por las corrientes europeas decimonónicas. Para Carlos Reyero, una de ellas fue el nazarenismo. Una corriente artística alemana nacida a principios del siglo XIX que tenía como principal objetivo la restauración y glorificación del pasado medieval. En España, se reflejó pictóricamente en la representación de la historia local y las tradiciones, teniendo gran éxito en el ámbito catalán con artistas como Peregrín Clavé (1811-1881) y Joaquín Espalter (1809-1880). Sin embargo, esta pintura de temática nazarena se desarrolló también en la corte de Luis I de Baviera (1786-1868), predecesor cercano a Múnich como centro del arte oficial europeo.¹³

¹² REYERO, C., *La pintura de historia...*, op. cit., pp. 16-18.

¹³ *Ibidem.*, pp. 88.

Igualmente, la influencia del artista francés Paul Delaroche (1797-1856) y el estilo *troubadour* se manifestó en la elección de los temas, generalmente de carácter anecdótico y relativos a grandes personajes históricos de nuestro país. Algunos artistas a mencionar son: José Casado del Alisal (1832-1886) y Antonio Gisbert (1834-1901).

La primera generación de pintores de historia en España, entre ellos José de Madrazo (1781-1859) y Antonio de Ribera (1779-1860), estuvieron vinculados con la corriente neoclásica del artista francés Jacques-Louis David (1748-1825) y el propio Romanticismo que exaltaba los valores tradicionales, situando los temas de la historia medieval (épicos y líricos) en la mayoría de obras de nuestros pintores.

Entre tanto, la segunda generación cultivó un género más realista, cercano e íntimo a los asuntos de la historia nacional. A pesar de perderse el ideal neoclásico, se mantuvo la representación de los sentimientos y los asuntos románticos. Además, la puesta en escena ganó gran importancia, desplazando ocasionalmente el protagonismo del tema.¹⁴ Su referente fue Francisco Pradilla con su obra *Doña Juana la Loca*, trabajo de su tercer año de pensionado en Roma y con la que obtuvo el máximo galardón en la Exposición Nacional de París de 1878.

La pintura española de historia se va a caracterizar por la elección de episodios relevantes, tanto del periodo grecorromano y la Edad Moderna como de carácter religioso, bíblico o social. Les interesa los asuntos y personajes heroicos de cada época porque representan la honra y la gloria que nuestra sociedad podía alcanzar si mantenía sus mismos valores. El hombre del siglo XIX ansiaba ser reconocido y valorado por su trabajo, como también lo había hecho nuestros monarcas en el pasado.

Entre los periodos históricos predilectos, encontramos el gobierno de los Reyes Católicos y el de sus inmediatos sucesores. En la Edad Moderna, esta etapa era considerada para muchos académicos, literarios y artistas la época de los grandes cambios sociales, políticos y culturales. El papel de la monarquía había sido fundamental para su desarrollo. En este mismo sentido, las figuras históricas como Juana la Loca o Fernando el Católico motivaron la creatividad de nuestros pintores. Estos buscaban hondar a través de su figura en el glorioso pasado nacional.¹⁵

En cambio, a la hora de pintar, los creadores decimonónicos van a tener como referente la *Historia General de España* de Modesto de Lafuente¹⁶ y las *Vidas de españoles célebres* de Manuel Josef

¹⁴ *Ibidem.*, pp. 77-80.

¹⁵ RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla y la pintura...*, op. cit., p. 293.

¹⁶ LAFUENTE, M. DE, *Historia General de España: desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1882.

Quintanilla.¹⁷ Ambos libros ofrecen una historiografía extensa y cercana de la Edad Moderna Española, así como destacan a sus figuras más importantes. Además de estos manuales, los artistas del siglo XIX tienen en cuenta las revistas ilustradas fundamentalmente el *Seminario Pintoresco Español*, el *Museo Universal* y la *Ilustración Española y Americana*.¹⁸

De igual manera, los pintores de historia consideraron también importante el estudio de la vestimenta y los accesorios tradicionales, así como la ambientación del asunto. Buscan la verdad arqueológica de la época representada. Sin embargo, en ocasiones, estos artistas recurren a su imaginación para ilustrar a los personajes y los acontecimientos del pasado que les fascinan, mostrando verosimilitudes históricas.

Por otro lado, si hay algo que caracterizó a este género pictórico fue la predilección de los temas, sobre todo aquellos que despertaban sentimientos patrióticos, morales, éticos y honoríficos en el público.

Los asuntos más representados en este siglo fueron los relacionados con el amor y la muerte. En este sentido, destacan los amores imposibles como el representados por los Amantes de Teruel, Isabel de Segura y Juan Martínez de Marcilla; cuya relación desaprobada por sus familias acaba con la trágica muerte de ambos (**V. Anexo III, pp. 53-55**). También hubo otros romances que trascendieron a la muerte, particularmente el amor de Juana la Loca hacia su esposo Felipe el Hermoso, al que la reina castellana veló en todo momento y acompaña su féretro por los campos de Castilla y Andalucía hasta su enterramiento en la Capilla Real de Granada. Del mismo modo, la trágica defunción de una figura ilustre para la Corona fue otro de los acontecimientos requeridos por el público. Era un tópico que cuestionaba la fortaleza y la dignidad del personaje. Así lo ejemplifica José Moreno Carbonero al retratar a la difunta Isabel de Portugal en un estado putrefacto en su lienzo *Conversión del duque de Gandía* (**V. Anexo III, pp. 72-74**).

No obstante, esta temática del amor y la muerte se orienta hacia un discurso narrativo relacionado con el dolor. Las matanzas sin sentido, los fallecimientos heroicos en combate o la ofensa del honor constituían para los pintores el motivo idóneo para conmover y estremecer al público. Así lo representó José Casado del Alisal en su lienzo *La leyenda del rey Monje* (**V. Anexo III, pp. 64-66**) en el que muestra la venganza del monarca aragonés hacia sus nobles al haber sido denostado. En la misma línea, se sitúa la representación de personajes históricos desgraciados y repudiados por su

¹⁷ QUINTANILLA, M. J., *Vidas de españoles célebres*, Madrid, Imprenta Real, 1807.

¹⁸ RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla y la pintura...*, op. cit., p. 294.

propia familia, como es el caso de Carlos de Viana (**V. Anexo III, pp. 69- 71**) al que censuro su padre tras sus segundas nupcias. Al mismo tiempo, estos argumentos se convertían en la herramienta para personificar al Estado con la representación de sus héroes nacionales.¹⁹

El heroísmo triunfante y trágico fue otro de los temas representados en este periodo. Se centró en algunas de las batallas y rendiciones más importantes de nuestra historia nacional, como Lepanto y Granada. En estas escenas, los protagonistas solían ser personajes de renombre, acompañados de su séquito y aclamados por el pueblo.

La mujer jugó también un papel fundamental en las representaciones de asuntos pasados. En muchas ocasiones, se convierte en el ideal de esposa, madre y hermana, encargándose del afianzamiento familiar. Tras su fallecimiento, este personaje dejaba una gran huella entre sus más allegados. Esto aparece perfectamente personificado en *Isabel la Católica dictando su testamento* (**V. Anexo III, pp. 60-61**). El pintor Eduardo Rosales capta en la mirada de su esposo e hijos la gran pérdida que supondrá su fallecimiento para la Corona. Mientras, en otras circunstancias, las mujeres eran víctimas de hechos deshonrosos o del propio amor inestable, condicionando la figura masculina hacia la venganza y la traición. Este último tema fue el más proclamado por el público, debido a la morbosidad del asunto.

3. FRANCISCO PRADILLA ORTIZ (1848-1921)

3.1. Biografía



Francisco Pradilla nació el día 24 de julio de 1848 en Villanueva de Gállego (Zaragoza), en el seno de una familia modesta (**fig. 1**). Fue el segundo hijo del matrimonio formado por Miguel Pradilla Pina y Martina Ortiz Ortiz.

Desconocemos sus datos biográficos de los primeros años de vida hasta que, en 1859, se trasladó a la capital aragonesa para cursar los estudios de bachillerato.

Fig. 1. *Autorretrato*, 1918. Francisco Pradilla. Museo Nacional del Prado.

¹⁹ LÓPEZ RUIZ, A., “El dolor en la pintura de historia española de la segunda mitad del siglo XIX”, en *Congreso de Internacional de Imagen y Apariencia*, 19-21 noviembre 2008, Murcia, Universidad, p. 10.

En el instituto fue un alumno aplicado. No obstante, no pasó a segundo curso de bachiller, debido a los problemas económicos de la familia. De este modo, empezó su aprendizaje en el taller del escenógrafo y pintor Mariano Pescador (1816-1886). Con él, aprende a moler pigmentos y preparar lienzos, colaborando como aprendiz en los telones para el Teatro Principal de la capital aragonesa.²⁰

Gracias a su maestro, asistió a las clases de la recién creada Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Luis en 1865. De esta forma, pudo perfeccionar su trabajo como pintor. En aquellos momentos, sólo contaba con las nociones básicas de dibujo y pintura.

Posiblemente es en estos primeros años de formación donde encontramos las influencias que determinaron su producción. Pictóricamente, Pradilla mantiene a lo largo de su trayectoria vital, según los especialistas, las características de la llamada Escuela Aragonesa de Pintura. Una tendencia que se caracteriza por las pinceladas sueltas y rápidas aplicadas con generosa cantidad de materia pictórica, dando lugar a una obra abocetada.

En busca de una formación más sólida y mayor capital económico, este artista se trasladó a la capital de España a principios de 1866, instalándose en la residencia de su tío Simón Pradilla en el número 35 de la calle de Leganitos.

Sus inicios en Madrid fueron complicados. Primeramente, estuvo trabajando como pintor de brocha en la Estación del Mediodía. Esta situación cambia enseguida, al acceder como aprendiz en el estudio de los pintores y escenógrafos Augusto Ferri, Jorge Busato y Berango Bernardi. Gracias a este trabajo, pudo ingresar en 1868 a la Escuela Especial de Escultura y Pintura de San Fernando, bajo la dirección del escultor aragonés Ponciano Ponzano (1813-1877). Aquí asistió a las asignaturas de Colorido y Composición, Dibujo Natural, Teoría e Historia, Perspectiva y Anatomía Pictórica.²¹

En aquellos años de formación, Pradilla visitó continuamente el Museo del Prado, llevando a cabo las copias de las obras de artistas célebres como Ribera, Tiziano, El Greco y Velázquez. Igualmente, acudía por las noches a las clases de la Agrupación de Acuarelistas, estudio fundado hacia 1870 por don Ramón Guerrero.

²⁰ CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op.cit., p. 10.

²¹ RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921)...*, op. cit., pp. 22-24.

Junto a esta agrupación, viajó en los veranos de 1871 a 1873 por tierras gallegas y asturianas, realizando numerosas acuarelas y dibujos que enviará para su publicación en la *Ilustración Española y Americana*, a cambio de sustento económico (**fig. 2**). Seguramente en uno de estos viajes, conoció a su futura esposa, Dolores González del Villar, hija del piloto mayor del puerto de Vigo, con quien contrajo matrimonio en 1878.



Fig. 2. *Lavanderas gallegas*, 1887. Francisco Pradilla.

Museo Carmen Thyssen de Málaga.

Sin embargo, estas expediciones terminaron en febrero de 1874, cuando obtuvo su pensión en la Academia Española de Roma dentro de la categoría de pintura de historia. Una plaza que compartió junto a los pintores Casto de Plasencia y Alejandro Ferrant. Estos tres artistas vivirían el primer año fuera de la institución académica, puesto que no disponía de un edificio para acoger a los pensionados y fueron ubicados en el palacio de la Legión Española. Los primeros meses de estancia se dedicaron a visitar los museos, las ruinas y los monumentos, tomando apuntes y copias de lo que parecía más importante para su futuro trabajo.²²

En el verano de 1874, Pradilla junto a sus compañeros de pensión, abandonaron la Ciudad Eterna para desplazarse a Nápoles. Para el director de la Academia, Casado del Alisal, esta salida suponía “conocer las celebridades de aquella escuela, y realizar estudios de luz y color, que contribuyan al éxito de su primer trabajo de pensionado”. De esta forma, observamos las copias realizadas por nuestro pintor aragonés de frescos pompeyanos y vasijas clásicas procedentes del museo napolitano, además de las acuarelas de paisajes pintorescos como las marinas de Capri o las riberas del lago Trasimeno. Este último motivo aparece continuamente en sus obras de carácter mitológico.

²² *Ibidem.*, p. 26.



Tras regresar a Roma, este pintor realizó su primera obra que consistía en una copia del fresco de la *Disputa del Santísimo Sacramento* de Rafael, realizada junto a su compañero de pensionado y amigo Alejandro Ferrant (**fig. 3**).

Fig. 3. Copia del fresco de la *Disputa del Sacramento de Rafael*, 1874-1875. Francisco Pradilla. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, palacio Santa Cruz, Madrid.

Tal fue el éxito de estos pintores en sus proyectos que fueron invitados por el director de la Academia, Casado del Alisal, a visitar y estudiar la Exposición de Bellas Artes de París y, recorrer algunas ciudades de importancia artística como Venecia y Múnich. A la vuelta de este viaje, Pradilla realizó el lienzo titulado *Náufragos*, su segundo trabajo en Roma y, con el que obtuvo de nuevo en enero de 1876 el reconocimiento de la Academia.²³

En su tercer año, este artista decidió pintar un cuadro de historia. Para su ejecución, se basó en la crónica de Pietro Martire d'Anghiera (epístola 339) recogida en la *Historia de España* de Modesto Lafuente publicada pocos años antes. Esta crónica narra el momento del traslado del cadáver de Felipe el Hermoso desde la cartuja de Miraflores hasta la capilla real de Granada y como Juana la Loca decide hacer un alto en el camino para velar el cuerpo de su esposo (**fig. 4**). Esta imagen es la que captó en su lienzo.²⁴



Fig. 4. *Doña Juana la Loca*, 1878. Francisco Pradilla. Museo Nacional del Prado.

El éxito del cuadro fue tal que animó a Pradilla a presentar este cuadro a la Exposición Universal de París inaugurada el 18 de mayo de 1878, obteniendo la medalla de honor y una buena crítica por parte de la sociedad francesa. Aprovechando esta estancia, el pintor zaragozano visitó el Louvre y estableció contactos con marchantes y clientes.

²³ CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., p. 18.

²⁴ PARDO CANALÍS, E., *Francisco Pradilla...*, op. cit., p. 34.

Tras este viaje, se traslada a Roma con su mujer y su primogénita que había nacido hace unas semanas. Nada más instalarse en su nuevo domicilio de la Vía dell'Angel Custode, empieza a recibir varios encargos: los dos lienzos de los reyes de Aragón que se habían concretado por carta el 12 de marzo de 1878 y el tema de la Rendición de Granada acordado por el Senado el 19 de julio. Debido a la complejidad del reciente trabajo, este pintor regreso a España unos meses para recoger las impresiones y apuntes necesarios para la ejecución del último cuadro. Ambas representaciones consagrarían su producción del género histórico.

En 1881, Pradilla es nombrado director interno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Roma. Durante su mandato, se preocupa de la formación de los jóvenes artistas españoles, invocando la necesidad de convocar oposiciones para cubrir las plazas vacantes de la Academia. No obstante, se da cuenta que no puede compatibilizar este puesto con sus encargos artísticos y dimite.²⁵

En 1886, Pradilla regresa a Madrid al recibir el proyecto de la decoración del techo del Palacio de Linares de Madrid (**fig. 5**). Sin embargo, este encargo se va ralentizado al sufrir una quiebra económica y el fallecimiento de una de sus hijas.



A partir de 1890, la situación personal y económica mejora al quedarse embarazada de nuevo su mujer y al obtener nuevos reconocimientos internacionales por sus cuadros de historia. En 1892, fue nombrado miembro de honor de la Academia de Bellas Artes de Viena. En 1893, realizó varias exposiciones en la galería Schulte de Berlín que le proporcionaron nuevos clientes y multitud de encargos.²⁶

Fig. 5. Travesuras del Amor, 1886. Francisco Pradilla. Salón Embajadores, Casa de América de Madrid

Tras la fatídica muerte de Vicente Palmaroli, director del Museo del Prado, en enero de 1896, el Ministro de Fomento ofrece a Pradilla el puesto. Éste acepta enseguida y busca una residencia cómoda para toda su familia y un estudio, instalándose en un hotel de la calle Quintana, esquina al paseo Rosales. En su corto mandato al frente de esta institución, Pradilla participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes como vicepresidente de Jurado y redacta un nuevo reglamento interno del Museo del Prado. Además, tuvo que combatir los ataques de la prensa, tras el robo del boceto de *Santa Ana*

²⁵ RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921)...*, op. cit., p. 40.

²⁶ CÁNOVAS DEL CASTILLO SÁNCHEZ-MARCOS, S., *Francisco y Miguel Pradilla...*, op. cit., p. 71.

leyendo a la Virgen María, de Murillo. Un hecho que le obliga a dimitir el día 29 de julio de 1898, en vísperas del “Desastre de Cuba”.²⁷

Después de esta mala experiencia, Pradilla se evadió del mundo en su estudio, atendiendo a los encargos del extranjero. Vive obsesionado por la venta de sus obras y el propio prestigio. En 1901, sale de su exilio para participar en la exposición benéfica de la Asociación de la Prensa de Madrid. Y hasta el final de sus días, este pintor no dejó de recibir honores y distinciones importantes. No se olvidó de visitar también aquellos lugares que habían sido fuente de inspiración para sus obras, como el Monasterio de Piedra y Galicia.

Su muerte el 1 de noviembre de 1921, a causa de una arteriosclerosis generalizada, sorprendió a muchos de sus compañeros de profesión. Dado que se producía el fallecimiento del último gran pintor de la Restauración (para mayor información V. Anexo I, “Cronograma biográfico de Pradilla”).

3.2. Producción artística

Francisco Pradilla fue mundialmente conocido por la pintura de historia. Era el género que se cultivaba, desarrollaba y premiaba en estos momentos. Precisamente, este pintor consiguió renovarlo, gracias a la recreación tan cuidada del asunto. Se detenía en la ambientación, la figuración y los sentimientos de los personajes. Además, acudía a las fuentes históricas y literarias para narrar el hecho verídicamente, sin dejar de lado la propia imaginación del artista. A pesar de ello, no fue el único género que practicó a lo largo de su carrera. Tuvo gran interés por el paisaje, los retratos, las escenas de costumbres y los temas mitológicos.

En cuanto al paisaje, Pradilla lo cultivó desde temprana edad. Su formación con la Agrupación de Acuarelistas le hizo viajar por distintos rincones de España, tomando apuntes y dibujos al aire libre de la naturaleza en todas sus facetas. Además, su hermano tuvo también interés por este género, animándole a realizar trabajos conjuntos. En las pinturas de Pradilla, se aprecia ese acercamiento al paisaje humanizado, donde la población rural tuvo un gran protagonismo. Estas representaciones por su composición y trazado espontáneo han sido relacionadas con la Escuela Aragonesa y las obras de pioneros paisajistas como Carlos Haes (1826-1898) y Martí Alsina (1826-1894).²⁸

²⁷ *Ibidem.*, p. 72.

²⁸ RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla y Ortiz...*, op.cit., pp. 70-71.

Por otro lado, el interés por las escenas costumbristas surgió de su fascinación por la cultura popular. Retrató a los toreros, los pescadores, las majas, los hombres y las mujeres de las Lagunas Pontinas y las festividades locales como romerías, procesiones y carnavales. En todos estos temas, este pintor representó las identidades nacionales con naturalidad y anécdota de sus personajes. Muchos expertos han visto en estas composiciones claras alusiones a Francisco de Goya y Mariano Fortuny.

Sin embargo, Pradilla apenas cultivó el retrato. No le agradaba tener que adecuarse a las exigencias del modelo que demandaba una representación agraciada del natural. Esto limitó sus encargos, impidiendo realizar un gran número respecto a otros géneros. Sus retratos se caracterizan por la naturalidad del representado dando evidencia de sus rasgos fisionómicos y personales más singulares. Un ejemplo es el *retrato de la Marquesa de Encinares* (**fig. 6**).

Fig. 6. Retrato de la Marquesa de Encinares (1917).
Francisco Pradilla. Museo Goya Camón Aznar. Zaragoza



Finalmente, el estudio del tema mitológico y alegórico en su producción aparece en un primer momento supeditado a su faceta como pintor-decorador de muros y techos para los palacios madrileños como el de Linares.

Fig.7. Lectura de Anacreonte (1907). Francisco Pradilla.
Colección particular. Buenos Aires.

Más adelante, este tipo de pinturas se enmarcarán en una estética simbolista de bellos paisajes protagonizados por figuras juguetonas e idealizadas de canon clásico. Destacamos obras como *Bajo el árbol consagrado a Ceres* y *Lectura de Anacreonte* (**fig. 7**). Ambas pintadas a principios del siglo XX en su estudio de Madrid.²⁹

En cuanto a las técnicas utilizadas en su producción, Pradilla practicó principalmente el óleo al ser el formato más idóneo para sus composiciones. Este método permitía usar varios soportes como tela, cartón y madera, adaptándose fácilmente a sus encargos tanto para las decoraciones de techos como para lienzos de gran formato. Asimismo, este procedimiento le permitía jugar con la gama cromática

²⁹ *Ibidem.*, p. 125.

y la propia pincelada, alterando pigmentaciones espesas y tonalidades brillantes. Todo ello favorecía a la expresión de los asuntos representados en sus cuadros.

Este creador tuvo también predilección por el estudio de la acuarela, convirtiéndose en uno de los grandes acuarelistas de su época. Esta disciplina le sirvió de soporte en todos los géneros a los que se enfrentó, desde el paisaje a la figura. Muchas de ellas, constituyen los bocetos previos de sus grandes pinturas de historia. Mientras que otras componen la estampa de los paisajes visitados en sus viajes por España e Italia, siendo un testimonio visual de su trayectoria vital y artística.³⁰

3.3. Pinturas de historia más destacadas de su producción

A pesar de que la producción de Pradilla en este género no es muy numerosa, va a ser la más importante en significación y galardones. Sus cuadros de historia revivieron los años de esplendor que este tipo de representaciones habían alcanzado en las exposiciones nacionales desde 1856. En este sentido, fue clave su célebre pintura *Juana la Loca* (**V. Anexo II, pp. 34-36**) con la que alcanzó la medalla de honor en 1878 y renovó esta cuestión.

Sus inicios en este asunto pictórico comenzaron en 1873 cuando adquirió una de las dos primeras plazas de pensionado en la Academia Española de Roma, en compañía de Casto de Plasencia y Alejandro Ferrant. Desde ese momento, este artista empezó a tener interés en estas representaciones, puesto que las mismas le podían asegurar mayor éxito en el ámbito académico que cualquiera de los otros géneros. En España, la pintura de historia se había convertido en el asunto premiado tanto por el público como el jurado de las propias exposiciones nacionales.

Pradilla pintó los temas históricos cuidadosamente, realizando numerosos estudios y bocetos previos de la indumentaria o la ambientación a tratar. Además de consultar las fuentes literarias y bibliográficas que existían hasta ese momento de nuestro pasado nacional. De esta manera, centró su producción en el periodo de los Reyes Católicos marcado por la unidad nacional y los grandes acontecimientos de su gobierno. Algunos de sus herederos como Juana de Castilla consagraron sus pinturas.

Su fama propicia que varios de estos lienzos obtuvieran grandes galardones en exposiciones internacionales e incluso se realizaran copias en pequeños formatos para colecciones privadas. Estos

³⁰ CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., p. 62.

ricos clientes serán los que demanden a este pintor motivos fuera del ámbito histórico. De este modo, a principios del siglo XX, Pradilla llevo a cabo retratos, temas mitológicos y pinturas costumbristas.³¹

Las primeras obras a mencionar del género histórico son los dos cuadros del ejercicio de oposición para la plaza de pensionado en la Academia de Roma: *La aparición de Santiago al rey don Ramiro* (1873) y *El rapto de las sabinas* (1874). Este segundo tiene como fuente de inspiración el lienzo del mismo título de Nicolás Poussin (1594-1665), cuyo grabado se difundió ampliamente por los talleres españoles.

No obstante, fue su célebre cuadro *Juana La Loca* (1878) lo que marcó el rumbo de su pintura de historia. Inicialmente, Pradilla no había elegido este asunto para su tercer trabajo de pensionado en la Ciudad Eterna. Tenía pensado abordar una instantánea de la Roma heroica, tomando como marco arquitectónico la grandiosa escena del Circo de Roma. En ella, presentaría a los luchadores ejercitándose antes del combate en la arena. Este cambio de temática relacionada con la hija de Isabel y Fernando el Católico ocurrió por consejo de su amigo Casado de Alisal, quién al ver un boceto de esta obra había quedado muy impresionado.

El pintor aragonés se había basado en la *Crónica de Pedro Mártir de Anglería* (epístola 339) incluida por Modesto Lafuente en su *Historia de España*, la cual narra el momento en que la reina castellana pide al séquito que traslada el féretro de su esposo, desde la cartuja de Miraflores a la Capilla Real de la catedral de Granada, realizar una parada para poder velarlo. Al reunir el dramatismo de la escena y la locura por amor demandada por el asunto, Pradilla recibió por primera vez la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1878.³²

En los años previos, otros artistas españoles habían tenido interés en esta figura de la realeza española, entre ellos, Gabriel Maureta y Aracil (1832-1912) y Eduardo Rosales Gallinas (1836-1873), si bien no logran el realismo alcanzado por nuestro creador zaragozano. Sin embargo, la obra del último artista mencionado dedicada a la reclusión de esta joven reina en el castillo de la Mota (**V. Anexo III, pp. 58-59**), se convirtió en el motivo de inspiración para Pradilla a la hora de ejecutar este lienzo. A su vez, destacamos en el ámbito europeo la versión realizada en 1836 por el pintor romántico francés Charles de Steuben (1788-1856), quién consigue representar a la perfección la demencia de esta soberana.

³¹ *Ibidem.*, p. 49.

³² *Ibidem.*, pp. 55-56.

Esta efigie se repetirá años después en su producción (**V. Anexo II, pp. 46-48**). En este caso, Pradilla se centra en una escena doméstica situada en el Castillo de Tordesillas, donde Juana de Castilla había sido recluida por su hijo Carlos V tras mostrar las señales de su insania. Aparece junto a la pequeña infanta Catalina, una religiosa y su dama de compañía. A diferencia del anterior lienzo, éste muestra la parte más humana de la reina centrada en la educación de su hija. Una temática recurrente en este género por la relevancia que se daba a la mujer en la unión familiar. Esto es apreciable en *La madre de los Gracos* de Antonio Caba (1838-1907), donde la joven Cornelia atiende las preguntas de sus tres herederos tras su clase magistral.

Por otra parte, este asunto de doña Juana recluida en el Castillo de Tordesillas se observa también en la producción de Vicente Palmaroli (1834-1896), pintor español perteneciente a la segunda generación de la pintura de historia. Éste recoge a la reina castellana en un ambiente cortesano, junto a un grupo de músicos que buscan amenizar su destierro. Su estado de ánimo está afligido después de perder a su esposo y verse en una situación de abandono familiar. En esta misma línea, será representada por el artista madrileño Lorenzo Vallés (1831-1910), al retratarla en el momento de mayor debilidad tras perder a Felipe el Hermoso (**V. Anexo III, pp. 76-78**).

Seguidamente, Pradilla pinto temas heroicos como los dos retratos dedicados respectivamente a *Alfonso I el Batallador* y *Alfonso V el Magnánimo* (**V. Anexo II, pp. 37-39**). Éstos fueron un encargo de su amigo Agustín Peiró y Sevil (1832-1890) para decorar el Salón de Sesiones de la Casa Consistorial de Zaragoza en febrero de 1878. Estas estampas ilustran a los reyes más solemnes de Aragón, cuyos periodos de mandato habían sido claves en la unidad nacional y la política exterior. Por un lado, Alfonso I el Batallador había logrado la reconquista de Zaragoza, siendo representado este asunto en el cuadro mencionado. Posa solemne con su vestimenta y las armas de combate. Por otro, el rey Alfonso V había renovado la antigua administración feudal y obtuvo el apoyo del Consejo para sus campañas en Italia. De esta manera, se sitúa en una de las estancias del Castel Nuovo de Nápoles, terminando de consultar los *Fueros de Aragón*. Es la encarnación de la gobernabilidad aragonesa en el extranjero.³³

Ambas obras tuvieron repercusión en artistas posteriores. La imagen de Alfonso I el Batallador fue copiada por el artista Agustín de Salinas y Teruel (1860-1923) en su pintura *El barranco de la muerte* (1892) y por el escultor José Bravo (1882-1963) en el monumento dedicado a este monarca en Cabezo de Buenavista, el actual cerro que preside el parque de José Antonio Labordeta. Mientras que la figura

³³ *Ibidem.*, pp. 64-65.

de Alfonso V fue reinterpretada por Manuel de Aguirre y Monsalbe (1822-1856) en su trabajo pictórico dedicado a *Fernando II*.³⁴

Tras este encargo, el Senado le encomendó en julio de 1870 a Pradilla el tema de la *Rendición de Granada* (V. Anexo II, pp. 43-45) para embellecer uno de los salones del nuevo palacio parlamentario de Madrid. Este cuadro narra el momento exacto en que el rey Boabdil hace entrega de las llaves de la ciudad de Granada a los Reyes Católicos, el 2 de enero de 1492. No obstante, este episodio dista del acontecimiento real, puesto que fue fruto de largas negociaciones como las Capitulaciones y la propia Isabel no fue participe en el hecho, ya que se encontraba en Armilla esperando las tropas de su esposo. En definitiva, Pradilla decidió esbozar una realidad verosímil en la que la diplomacia de la monarquía española fue la clave en la victoria de Granada y simbólica gesta de dos coronas unificadas.

Para la ejecución de este cuadro, fue necesario un proceso de documentación historiográfica exhaustivo y varios viajes a Granada para familiarizarse con el ambiente paisajístico del acontecimiento. Además, visitó la Capilla Real de esta ciudad y el Museo del Ejército de Madrid para reproducir fielmente los objetos de la época como la corona de Isabel la Católica o la espada de Boabdil.³⁵

Tal y como ocurre en las famosas rendiciones pictóricas de Breda y Bailén, este pintor distribuye a los personajes a ambos lados en dos grupos diferenciados, asignando mayor protagonismo a los cristianos vencedores. Los personajes relevantes se sitúan en primer plano a caballo, en actitud solemne y cómplice del acuerdo alcanzado. Cierra la composición, la imagen desdibujada de la Alhambra para señalar el lugar del hecho histórico. Esto pasa también en el lienzo de *Juana la Loca* con la representación del monasterio de religiosas en el que estuvo recluida.

Después de este lienzo, Pradilla represento el episodio posterior a la Rendición de Granada recogido en la romántica *Historia de España* de Víctor Gerhard. Este texto detalla el suceso en que el rey Boabdil de pie y de espaldas al espectador en actitud llorosa está contemplando por última vez su reino granadino, el cual ha sido conquistado por los Reyes Católicos, antes de partir de la península ibérica (V. Anexo II, pp. 40-42).

³⁴ LORENTE LORENTE, J.P., "El significado regionalista de las pinturas de Francisco Pradilla en el Ayuntamiento de Zaragoza", *Boletín del Museo Camón Aznar*, n.º XXIX, 1987, p. 89.

³⁵ CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., pp. 73-73.

Nuevamente, la verosimilitud del acontecimiento se consigue gracias a la escenografía y el estudio de la indumentaria. Estos han sido trabajados por el propio artista a partir de los apuntes y bocetos tomados en su estancia granadina de 1879, cuando se documentaba para pintar la Rendición de Granada. Sin embargo, esta obra se retrasó en el tiempo, debido a sus continuos viajes entre Roma y España.

El encargado de esta magnífica representación fue un aristócrata ruso con el que Pradilla había hecho tratos para que adquiriera su *Juana la Loca*. Al final, este cliente no pudo obtenerlo por haberlo hecho el Estado. Como amenazaba entrar en litigio, Pradilla le ofreció pintar una reducción de este asunto y un lienzo de gran formato que continuará temáticamente teniendo como dignatario al rey Boabdil.³⁶

En 1884, materializo en Roma *la Corte de Aragón celebrando juegos florales*, su primera obra dentro del asunto trovadoresco tardorrománico. Este estilo se puso de moda en la segunda mitad del siglo XIX, con el fin de renovar el género histórico. Pradilla lo utiliza en este caso para representar un episodio cortesano, donde un grupo de músicos y una bailarina amenizan la velada de los monarcas en el jardín de su residencia palacial.³⁷

Su siguiente cuadro de historia fue *el Cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla el 19 de julio de 1478* (V. Anexo II, pp. 49-51), pintado en 1910 por encargo del magnate industrial vasco Luis de Ocharan y Mazas (1858-1928). Éste quería dos grandes lienzos de este género para decorar su nueva residencia, siendo uno de ellos el mencionado.

Este trabajo dista mucho de sus anteriores puesto que aborda un nuevo asunto: las comitivas organizadas para el ennoblecimiento de las grandes figuras de la historia nacional. Esta temática había sido interpretada a finales del siglo XIX por pintores tanto españoles como europeos, con el objetivo de revivir este género que se encontraba opacado por el incipiente arte de vanguardia. Entre estos artistas, mencionamos a José Moreno Carbonero (1860-1942) con *la entrada de Roger de Flor de Constantinopla* (1888) y Hans Makart, *la entrada de Carlos V en Amberes en 1520* (1878). En este respecto, la obra de Pradilla se centra en el cortejo formado por los nobles castellanos, como el conde de Benavente y la duquesa de Medina, que acuden en comparsa junto a un grupo de músicos y representantes de la Iglesia a la entrada de la catedral de Sevilla para entregar a los Reyes Católicos los obsequios por el bautizo del príncipe Juan. Este joven monarca falleció a los 19 años por su pasión

³⁶ PARDO CANALÍS, E., *Francisco Pradilla...*, op.cit., p. 2.

³⁷ *Ibidem.*, p.77.

marital con la archiduquesa Margarita de Austria. Por lo tanto, esta pintura de Pradilla constituye uno de los grandes testimonios de la vida de dicho infante.

4. CONCLUSIONES

La pintura de historia en España, como en el resto de Europa, durante el siglo XIX y principios del XX, está vinculada con los ideales defendidos desde la Academia y al fenómeno público de las Exposiciones Nacionales. Estas dos instituciones constituyeron el lugar de formación y apoyo artístico de los pintores que querían lograr el éxito en este género. La temática inspirada en la exaltación del pasado era premiada y aplaudida por los jurados de las exposiciones, por lo que constituyó la esencia del arte oficial.

No obstante, el cuadro de historia fue denostado a principios del siglo pasado. La crítica hizo hincapié en la falta de veracidad de algunas representaciones. En ocasiones, los pintores recurrían a su imaginación para ilustrar a los personajes y los episodios del pasado, mostrando verosimilitudes históricas. Con el paso de los años, el arte de vanguardia empezó a mostrar su rechazo a este género, desprestigiándolo por su vinculación académica.

Precisamente, la obra del artista aragonés Francisco Pradilla Ortiz, al que dedicamos el presente trabajo fin de grado, consiguió redimir la pintura de historia en un instante en el que las nuevas corrientes artísticas europeas, como el Impresionismo y el Realismo, empezaban a influir sobre algunos pintores españoles.

El éxito de este creador se debe principalmente a su calidad artística, su dominio de la técnica y su extraordinaria originalidad a la hora de abordar esta temática. Al igual que sus contemporáneos, tuvo interés por revivir la figura de personajes históricos de gran poder de atracción, como monarcas de la historia española y aragonesa, mostrando los episodios más importantes en los que participaron o protagonizaron. Aunque en su caso, estos sucesos están representados con una gran veracidad, gracias al estudio de las fuentes y la propia ambientación. Antes de ejecutar cualquiera de sus obras, Pradilla acudía al lugar de origen para documentarse y tomar apuntes del paisaje. De esta forma, adaptaba el asunto a la escenografía e indumentaria de la época. Esto ha supuesto que sus obras se hayan convertido en las escenas e imágenes para contribuir al relato de las viejas crónicas y a la ilustración de los libros sobre la Edad Medieval y Moderna española.

Pero Pradilla no fue el único pintor español que recurrió a este método de trabajo. De hecho, fueron muchos los creadores, que durante todo el siglo XIX y principios del siglo XX, se inspiraron en la

Historia, en las viejas crónicas estudiadas por expertos y eruditos para representar a las grandes figuras de la historia nacional que protagonizaran sus obras, no solo en pintura sino también en otras artes plásticas, además de la literatura, la danza y la música. Podemos constatar el curioso caso de las cabalgatas históricas celebradas en algunas ciudades de España como Madrid, Barcelona, Valencia o Zaragoza, entre otras, cabalgatas históricas para exaltar acontecimientos singulares de nuestro pasado. En concreto, en el desfile que tuvo lugar durante las Fiestas Colombinas celebradas en la capital de España en 1892, con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América por Cristóbal Colón, donde la afamada obra de Pradilla en la que Boabdil entrega las llaves de Granada a los Reyes Católicos, sirvió de fuente de inspiración para la magnífica estampa escenográfica que evocaba tan decisivo acontecimiento histórico, también ocurrido en 1492, al igual que la llegada al Nuevo Mundo. De la misma manera que los personajes históricos de Pradilla, protagonistas de sus monumentales lienzos evocadores del pasado, actores y figurantes recorrieron las principales calles de la villa y corte, donde los monarcas aparecían junto miembros de su comitiva, heraldos, timbaleros, trompeteros y ballesteros, además del vencido rey nazarí que parecían haber tomado vida y salir de sus lienzos, como así ha recordado en sus investigaciones la profesora M^a Pilar Poblador Muga, al analizar el asunto de este tipo de recreaciones históricas.³⁸ De tal forma que resulta imprescindible comparar los trabajos de este artista aragonés y también obras de otros pintores contemporáneos, en cuyos pinceles permitían recrear y recordar los episodios más importantes de una gloriosa historia nacional, repleta de acontecimientos donde el valor, el honor y la heroicidad de remotos personajes, de la historia o de la leyenda, servían para mantener erguido, a duras penas, el maltrecho orgullo español, tras la decadencia y pérdida de sus territorios de ultramar.

Por otro lado, el trabajo de Pradilla estuvo influenciado por las corrientes artísticas europeas de la época. Entre ellas, podemos distinguir el Academicismo francés protagonizado por Paul Delaroche (1797-1856) y el Romanticismo histórico italiano de Francesco Hayez (1791-1882). Estos movimientos tenían interés en recuperar la imagen de la identidad nacional, que en estos momentos estaba tomando fuerza entre las clases dirigentes, al entender la exaltación de la patria como asunto esencial para el progreso de los pueblos. En este sentido, nuestro pintor pretendía con sus cuadros de historia como *la Rendición de Granada* revivir aquellos episodios que habían ennoblecido a nuestro pasado y permitían servir de modelo para las nuevas políticas de gobierno.

³⁸ POBLADOR MUGA, M^a P., “La exaltación de la Corona de Aragón en el siglo XIX: las cabalgatas históricas celebradas en Zaragoza, Valencia, Barcelona y Palma de Mallorca”, *Artigrama*, nº 37, 2023, pp. 147 - 180, (disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2022379211), donde se aprecia en un grabado publicado en *La Ilustración española y americana*, en fecha 30/11/1892, los evidentes paralelismos entre la cabalgata del *Descubrimiento de América por Cristóbal Colón* con la mencionada pintura de Pradilla.

Pese a ello, lo que diferenció a Pradilla del resto de pintores contemporáneos fue su estilo propio. Son evidentes las referencias en su obra a la Escuela Aragonesa, por un lado, y a la pintura de Mariano Fortuny, por otro. En ambos casos predomina la pincelada suelta y rápida que utilizaba este artista en sus pinturas dándoles un acabado abocetado. En ocasiones, este resultado es fruto también del método de trabajo aplicado; ya que tomaba apuntes del natural mediante la técnica de la acuarela, para luego pasarlo a sus óleos, para aportar frescura al resultado final. No obstante, su estilo está también influenciado por el arte académico, donde el dibujo tiene mayor protagonismo que la mancha de color. Esto se advierte en sus composiciones históricas que son ejecutadas bajo bocetos previos a lápiz o carboncillo. Así se asegura representar todos los detalles demandados por el asunto a tratar. De esta manera, Pradilla aún en sus pinceles la sabia herencia de un oficio aprendido con las pinceladas abocetadas y ligeras, aportado frescura y novedad, dando como resultado obras con una factura y acabado brillante e inigualable.

Finalmente, cabe destacar que este artista fue un gran paisajista, a pesar de dedicarse plenamente a la pintura de historia. Desde temprana edad, Pradilla tomaba apuntes de los lugares que visitaba, sobre todo, cuando empezó a formar parte de la Asociación de Acuarelistas españoles. Esta asociación invitaba a sus miembros a pintar al aire libre para captar la naturaleza en todas sus facetas. Muchos expertos han visto en sus composiciones cierta influencia de la Escuela de Barbizón y los Macchiaioli en la manera de pintar. Ahora bien, su estilo tan personal y refinado tanto en la técnica como en la luminosidad de los pigmentos utilizados, ha hecho preguntarse a algunos historiadores si esta magnífica calidad de sus producciones tiene que ver con su extensa formación a lo largo de toda su vida e incluso con la convivencia de artistas de tan alta estima como Joaquín Sorolla o Mariano Fortuny. Sin lugar a duda, este motivo nos afirma que Pradilla fue uno de los grandes representantes de su época, aclamado por los académicos, críticos y público en mayor parte por su pintura de historia; pero también fue un maestro del paisaje y del costumbrismo.

A detailed oil painting of a man with a full, dark beard and mustache, wearing round spectacles and a dark, textured cap. He is dressed in a dark, heavy jacket over a white shirt with a high collar. The background is dark and textured, suggesting an interior setting. The overall style is realistic and somewhat somber.

**BIOGRAFÍA Y
WEBGRAFÍA**

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- Bibliografía general

ARIAS DE COSSÍO, A. M.^a, *La Pintura del siglo XIX en España*, Barcelona, Vicens-Vives, 1989.

REYERO, C., *La pintura de historia en España*, Madrid, Cuadernos cátedra, 1989.

REYERO, C. Y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1919*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.

RINCÓN GARCÍA, W., “Francisco Pradilla y la pintura de historia”, *Archivo español de arte*, v.59, nº 235, 1986.

LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar del pasado. Pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento, Cuadernos de Zaragoza 66, 1996.

LÓPEZ RUIZ, A., “El dolor en la pintura de historia española de la segunda mitad del siglo XIX”, en *Congreso de Internacional de Imagen y Apariencia*, 19-21 noviembre 2008, Murcia, Universidad, p. 10.

- Bibliografía específica

CÁNOVAS DEL CASTILLO SÁNCHEZ-MARCOS, S., *Francisco y Miguel Pradilla*, Pozuelo de Alarcón, Espacio Cultura Mira, 2018.

CÁNOVAS DEL CASTILLO SÁNCHEZ-MARCOS, S., *Francisco Pradilla (1848-1921), más que un pintor de historia*, Madrid, Museo de Historia, 2023.

CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor de restauración*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), 1999.

GASCÓN DE GOTOR, A., *Tres Pintores aragoneses (Pradilla, Unceta y Gascón de Gotor)*, Zaragoza, Imprenta Cervantes, 1948.

GIMENO-VIZARRA, H., “Datos biográficos de Francisco Pradilla”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 9, Zaragoza, 1923, pp. 17-25.

PARDO CANALÍS, E., *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Institución de Fernando el Católico, 1952.

RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla*, Madrid, Antiquaria, 1987.

RINCÓN GARCÍA, W., “Un cuadro célebre: Doña Juan la Loca de Pradilla, en el Casón del Buen Retiro”, *Boletín del Museo del Prado*, nº VII, 1986, pp.39-42.

RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921)*, Zaragoza, Ayuntamiento, Servicio de Cultura, 2021.

LORENTE LORENTE, J. P., “El significado regionalista de las pinturas de Francisco Pradilla en el Ayuntamiento de Zaragoza”, *Boletín del Museo Camón Aznar*, n ° XXIX, 1987, pp. 85-95.

- Webgrafía

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pradilla-ortiz-francisco/dc8a79e5-c857-468b-9491-444037dc5ed1> (consultado: 24-II-2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=NES9dEhvsnU> (consultado: 26-II-2023)

A detailed oil painting of an elderly man with a full white beard and mustache, wearing round spectacles and a white high-collared shirt. The background is dark and textured. The painting is framed by a thin white border.

**ANEXO I.
CRONOGRAMA
BIOGRÁFICO**

*Brutto
if an buen amigo
nel 1917-
Guillermo Kocher
Francisco Paulino
Madrid, 1918.*

ANEXO I. CRONOGRAMA BIOGRÁFICO

1848

Francisco Pradilla Ortiz nace el 24 de julio en Villanueva de Gállego (Zaragoza) en el seno de una familia modesta. Fue el segundo hijo del matrimonio formado por Miguel Pradilla Pina y Martina Ortiz Ortiz.

1859-1865

Se traslada a Zaragoza para cursar el bachillerato. Sin embargo, tiene que abandonarlo por los problemas económicos de la familia.

En 1862, entra al servicio del pintor y escenógrafo Mariano Pescador, con quien aprende a moler colores y preparar los lienzos, para los decorados del Teatro Principal de esta ciudad.

En 1865, asistió a las clases de la recién creada Escuela de Bellas Artes de San Luis.

1866-1868

Empieza su estancia madrileña para ampliar su formación artística. Primero, trabaja como aprendiz en el taller de los pintores y escenógrafos Augusto Ferri y Jorge Bussato. Después, ejerce su técnica copinando las obras de los grandes maestros en el Museo del Prado. Y finalmente, completa esta formación asistiendo a las clases nocturnas de la Asociación de Acuarelistas, celebradas en el estudio de Ramón Guerrero.

1870-1873

Con esta Asociación, Pradilla recorre tierras gallegas y asturianas, en las que encontró una gran fuente de inspiración para sus obras.

Los dibujos y acuarelas que realizó en este periodo quedan recogidos en las revistas *La Ilustración de Madrid* y *la Ilustración Española y Americana*.

Posiblemente en uno de estos viajes conoció a Dolores González de Villar, hija del piloto mayor del puerto de Vigo, con quién se casó en 1878.

1874

Se convocan las plazas de pensionado para la Academia de Bellas Artes de Roma y Pradilla no duda en presentar su solicitud en la categoría de pintura de historia. Realizados los tres ejercicios, el jurado lo propone junto a Casto Plasencia.

Su llegada a Roma se produce en marzo de 1874. Los primeros meses los vive visitando la ciudad eterna y tomando apuntes de los monumentos y las ruinas arqueológicas más importantes. En verano, Pradilla y sus compañeros salen de Roma, viajando a Nápoles y sus alrededores.

Concluido este primer año de pensión, este pintor envió a España dos dibujos y una copia de *La Disputa del Sacramento* de Rafael que realiza con Alejandro Ferrant.

1875

Viaja a con el pintor Jaime Morera y el arquitecto Aníbal Álvarez por varias ciudades europeas, entre ellas París, Múnich y Venecia; donde acuden a las grandes exposiciones del momento. A su regreso, Pradilla empieza a ejecutar su cuadro *Náufragos*, su segundo trabajo de pensionado en Roma.

1876-1877

En el verano de 1876, este pintor empieza a trabajar en su tercer lienzo de pensionado. Realiza tres bocetos sobre asuntos muy distintos y al final, decide representar el tema de *Juana la Loca conduciendo el féretro a Granada*. Un cuadro que le lleva mucho tiempo ejecutarlo por la limitación de tiempo y el estudio meticuloso que requería esta temática.

En mayo de 1877, el cuadro se expone en Roma con gran éxito y, en otoño llega a España con el resto de trabajos de pensionados.

1878

Contrae matrimonio con Dolores González de Villar en Lugo.

Debido al éxito de su *doña Juana la Loca*, recibe el encargo de pintar los lienzos dedicados a *Alfonso V el Magnánimo* y *Alfonso I el Batallador* por parte del Ayuntamiento de Zaragoza.

En octubre, el matrimonio Pradilla se instaló en Roma, y el 3 de noviembre nace Lidia, su primogénita.

1879

En la ciudad eterna, Pradilla dedica la mayoría de su tiempo al encargo del Senado. Éste le había pedido representar la *Rendición de Granada*. Para ello, viaja a España para llevar a cabo los trabajos preparatorios de este lienzo, consultando las fuentes históricas y bibliográficas y visitando el lugar del acontecimiento.

1881-1882

Pradilla ocupa el encargo de director interino en la Academia de Bellas Artes de Roma. Durante este mandato, se ocupa del acceso de los jóvenes artistas españoles a esta institución. No obstante, sus ideas no llegan a materializarse debido que el cargo asumido es incompatible con su trabajo. Así, el 22 de marzo de 1882 presenta su dimisión, siendo sustituido por Vicente Palmaroli.

En junio de ese año llega a Madrid *La Rendición de Granada* y, el rey Alfonso XII le concede la Gran Cruz de Isabel la Católica.

1883-1884

Este pintor sigue recibiendo numerosos galardones a nivel europeo, entre ellos Miembro Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de Alemania. Además, empieza a trabajar en los bocetos y dibujos preparatorios del *Suspiro del Moro* y *la Corte de Aragón celebrando juegos florales*.

1885

Se convierte en protector y amigo del pintor valenciano, Joaquín Sorolla (1863-1923); quién acaba de llegar a Roma para ampliar su formación artística.

1886

Su vida consagrada en Roma se trunca por la muerte de unas de sus hijas, Isabel y, por la quiebra económica de su banco. Esto le sume en un periodo de tristeza que le lleva a posponer varios proyectos artísticos.

1888-1889

En 1888, se traslada a Madrid donde realiza los retratos de los marqueses de Linares y la decoración pictórica de su palacio. Viaja también a Andalucía, visitando Sevilla y Granada para pintar y tomar apuntes para sus cuadros de historia.

A principios de 1889, participa en la Exposición Universal de París con su lienzo *Rendición de Granada*, pero no resulta premiado.

1890

Sufre una recaída en su enfermedad que le deja debilitado, trasladando ese verano su residencia a las Lagunas Pontinas. Allí sigue pintando y disfrutando de la compañía de sus hijos.

1891-1892

Se vive un punto de inflexión en su producción de historia. Pinta una pintura de género: *Misa al aire libre en la romería de la Guía en Vigo* para la firma berlinesa Honrath & van Baerle. Gracias a este lienzo, Pradilla consigue el Gran Diploma de Honor de la Exposición de Bellas Artes de Viena.

1893

Se exponen algunas de sus obras en la galería Schulte de Berlín. Viaja también a Madrid, con el objetivo de crear una escuela de arte para la formación de los jóvenes artistas españoles. Un proyecto que se suprimió por la escasez de recursos económicos.

1896-1898

Tras el fallecimiento de Vicente Palmaroli, director del Museo del Prado, el Ministro de Fomento le ofrece a Pradilla el cargo. Este artista lo acepta, siendo nombrado el 3 de noviembre de 1896.

Al cargo de esta institución, participa en la Exposición General de Bellas Artes en calidad de vicepresidente del jurado. Además de hacer frente al robo de un boceto de Murillo y a otros problemas intrínsecos a la dirección del Museo. Ante la opresión por la situación, Pradilla dimite el 29 de julio de 1898.

1899

Ante esta mala experiencia, decide recluirse socialmente en su vivienda para dedicarse exclusivamente a pintar. Ese año realiza la decoración mural de uno de los salones del desaparecido Palacio Gayo de Madrid.

1901

Pradilla sale de su exilio para participar en una exposición y subasta pública en beneficio de la Asociación de Prensa de Madrid con un llamativo *Autorretrato*. También accede a mostrar parte de

su obra en la exposición de pintura española que se celebra en la Casa Municipal de Londres, junto a otros artistas como Fortuny, Madrazo y Sorolla.

1903

Publica un artículo en el *Heraldo de Aragón* para expresar los motivos de su aislamiento y el poco valor que recibe como artista. Muchos de sus compañeros pensaban que estaba inactivo.

1904

Por insistencia de su amigo Gascón de Gotor, escribe una carta a la Academia de Bellas Artes de San Luis para que declaren Monumento Nacional la Basílica del Pilar de Zaragoza. Una propuesta que fue finalmente aprobada.

Asimismo, visita en numerosas ocasiones el Monasterio de Piedra para tomar apuntes. Sus sugestivos paisajes se convertirán en el escenario de sus pinturas mitológicas, como *la Lectura de Anacreonte*.

1907

Retoma la temática histórica con dos magníficos lienzos: *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas* y *El cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla*. Ambas obras se conservan actualmente en el Museo Nacional del Prado.

1910-1911

Pradilla participa en varias exposiciones latinoamericanas. Entre ellas, la novena Pinelo celebrada en Buenos Aires y, la segunda Exposición de arte español en Río de Janeiro. Además, es nombrado miembro de honor de la Hispanic Society of America, con sede en Nueva York.

1912

Cambia por completo el rumbo de su pintura. Se interesa por temas madrileños, pintando escenas costumbristas dedicadas a romerías, majas y festejos taurinos.

1916-1917

Este pintor interviene en exposiciones españolas de carácter colectivo. Por un lado, la concurrida en las Galerías Layetanas de Barcelona y, por otro lado, la organizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por los hermanos Bou.

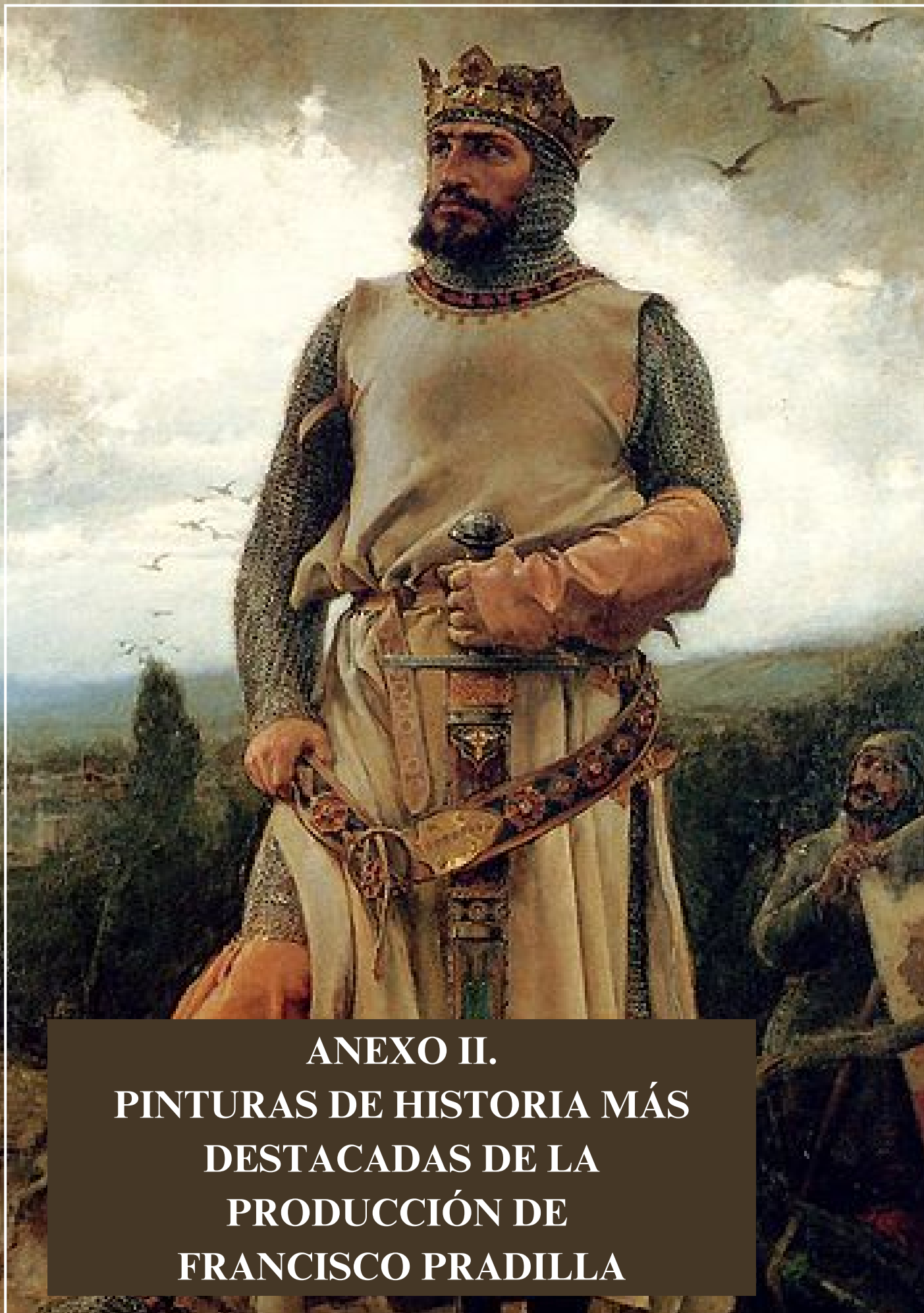
1918-1921

En estos años, Pradilla sigue pintando escenas de carácter costumbrista y, participando en exposiciones internacionales como la celebrada en el Petit Palais de París en 1919.

Sin embargo, al ser consciente de su frágil estado de salud, deja de lado sus proyectos y vuelve a su tierra natal, Villanueva de gallego.

El 1 de noviembre falleció en su casa, aquejado de una arteriosclerosis aguda.³⁹

³⁹ Fuentes utilizadas: RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla...*, op. cit., pp. 55-67 ; CÁNOVAS DEL CASTILLO SANCHEZ-MARCOS, S., *Francisco y Miguel Pradilla.....*, op. cit., pp. 67-74; y CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor de restauración....*, op. cit., pp. 16-28.



**ANEXO II.
PINTURAS DE HISTORIA MÁS
DESTACADAS DE LA
PRODUCCIÓN DE
FRANCISCO PRADILLA**

ANEXO II. PINTURAS DE HISTORIA. FRANCISCO PRADILLA.

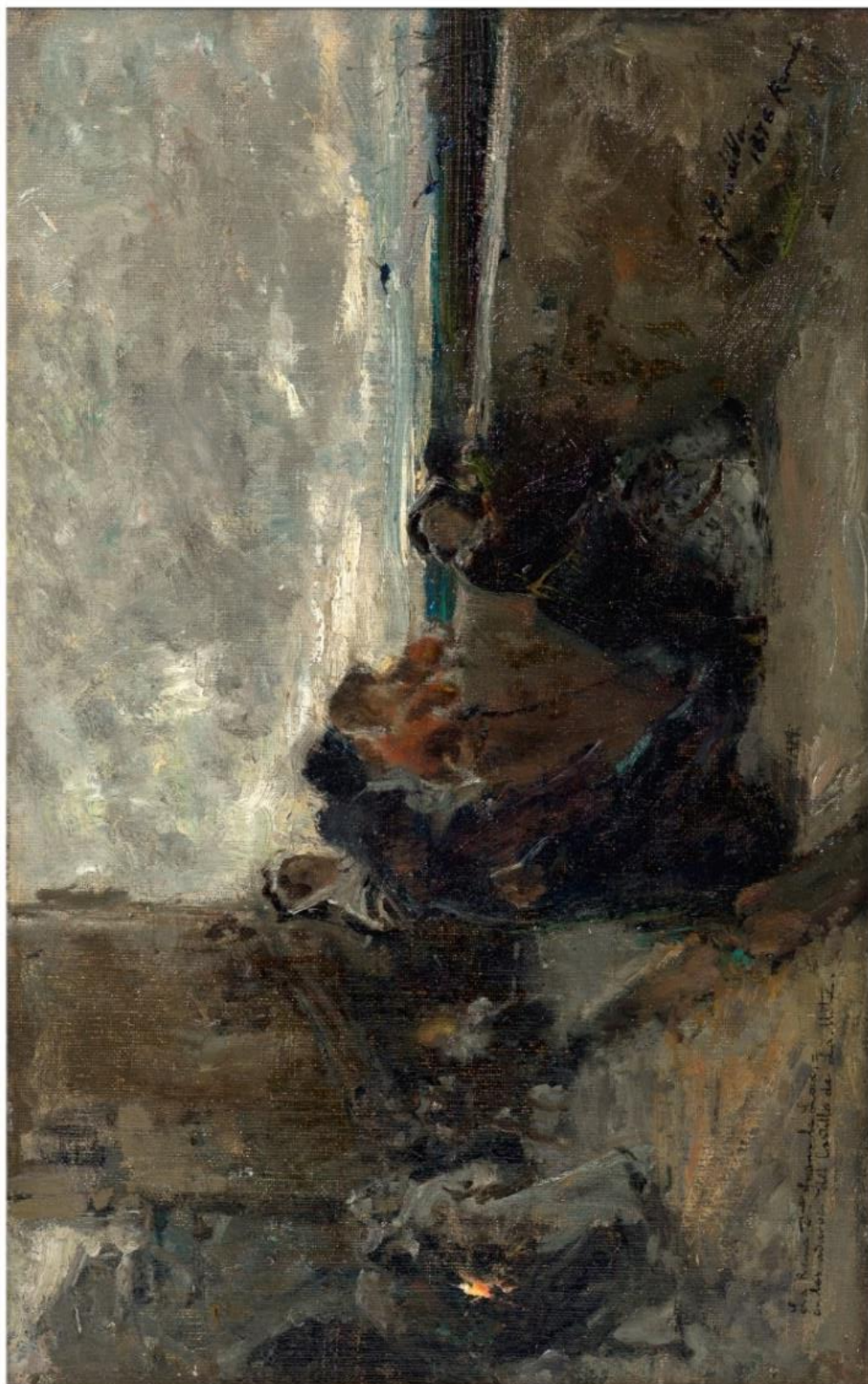


Fig.1. La reina doña Juana la Loca en los adarves del castillo de la Mota, ca. 1874.

Óleo sobre lienzo, 25 x 40 cm. Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-doa-juana-la-loc-a-en-los-adarves>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Tras la partida de Felipe el Hermoso en diciembre de 1503 a los Países Bajos, doña Juana pide permiso un año después a sus padres para reunirse con su amado esposo y sus tres hijos. Tras mucha insistencia, le conceden el consentimiento con la condición de parar a descansar unos días en el castillo de la Mota. Conforme va avanzado su estancia, se da cuenta que no hay ningún preparativo para su partida y que va a quedarse aquí encerrada.

Una noche esta soberana alterada por su situación de cautiverio, sale en ropa de cama a la entrada del castillo y amenaza con quitarse la vida sino le dejan marchar. Pero, al final, los guardias y las damas de compañía la convencen y vuelve a la fortaleza.

Tras este episodio, su madre decide visitarla y advertirle que no debe cometer un acto como el ocurrido. El pueblo está hablando de su incapacidad de gobierno, calificándola como “Juana la Loca”.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

El citado lienzo recoge el momento en que la reina castellana entra en crisis al saber que no puede salir del castillo y reencontrarse con su esposo en Flandes.

La hija de los Reyes Católicos aparece vestida con ropa de cama y apoyada en el borde del mirador del castillo. Sus damas de compañía le animan a entrar dentro del complejo. Tras estas figuras, apreciamos a los soldados junto a sus caballos contemplando la escena. Al fondo de la obra, distinguimos la entrada del castillo de la Mota.

Esta representación corresponde a una de las primeras que Francisco Pradilla dedicó a esta temática de Doña Juana la Loca. Se trata de un boceto realizado durante su estancia en Roma, tras conocer la temática de su tercer trabajo de pensionado. Para su ejecución, se basó en el lienzo que realizó Eduardo Rosales unos años antes, aunque modificó algunos aspectos como la escenografía y la figuración.

BIBLIOGRAFÍA

CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., p. 53.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas*, Barcelona, Círculo de Lectores S.A, 2000.

RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla Ortiz...*, op. cit., p. 152.



Fig. 2. *Juana la Loca*, ca. 1877.

Óleo sobre lienzo, 340 x 500 cm. Sala 075, Museo del Prado

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juana-la-loca>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

El 25 de septiembre de 1506 falleció Felipe el Hermoso tras padecer varios días indispuerto en su lecho por fiebres altas. Esta noticia sorprendió a su prometida, Juana I de Castilla, quién se encontraba embarazada de la infanta Catalina de Austria (1507-1578).

Desde su muerte, la joven no se separó del cuerpo de su esposo teniendo la esperanza de que algún día se despertara, pues no se creía su defunción tan temprana. Lo vela y acompaña durante todo su traslado desde la Cartuja de Miraflores hasta la Capilla Real de Granada, donde sería enterrado.

Tras la ceremonia de defunción, doña Juana no fue la misma. Se le veía pérdida y sumida en la tristeza; fue el inicio de su decadencia.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Esta pintura muestra el episodio más trágico de la vida de este monarca. La reina de Castilla se encuentra velando el féretro de su esposo en un desolado paraje, después de recorrer junto a la comitiva real varios kilómetros del camino hacia la sepultura en Granada.

Así, la soberana centra la composición dominando poderosamente la escena, erguida de pie y vestida con un traje de grueso terciopelo negro, que advierte su avanzada gestación de la infanta Catalina. Muestra en su mano izquierda las dos alianzas, símbolo de su viudedad.

Impasible al frío de estremecedor del paraje, la hija de los Reyes Católicos vela el sepulcro de su amado esposo que había muerto hace unos días. El ataúd está adornado con las armas imperiales y colocado sobre unas simples parihuelas. A su lado, dos grandes velones mortuorios a punto de apagar su llama levantan una gran humareda que dignifican la dramática escena representada.

En el lado izquierdo, observamos dos figuras junto al féretro. Una de ellas es una mujer sedente que contempla vigilante y resignada a la reina, mientras la otra es un monje de hábito blanco y barbado, que lee en voz alta una plegaria empuñando un cirio. Al otro lado, se disponen los miembros de su Corte apiñados y resguardados en el fuego, reflejándose en sus rostros los signos de cansancio de la travesía y la compasión hacia su soberana.

Al fondo del lienzo, se aprecia la silueta de un monasterio y, en el extremo contrario, aparece el resto de la comitiva regia aproximándose al lugar bajo las luces del último atardecer.

Pradilla evidencia en esta obra su habilidad extraordinaria como pintor de historia. Logra una singular composición al situar las figuras en aspa y en una atmosfera paisajística envolvente por el humo de los incensarios situados junto al ataúd de Felipe el Hermoso. Además, destaca el tratamiento cuidado de las indumentarias y la psicología de los personajes que parecen captados en este preciso instante. Todo ello está interpretado con un gran realismo, marcado por el dominio de la técnica y la riqueza cromática.

En conclusión, no resulta extraño que con este tercer trabajo de pensionado Francisco Pradilla consiguiera la fama y el éxito en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878.

BIBLIOGRAFÍA

CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., pp. 55-57.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Juana la Loca...*, op. cit., pp. 141-142.

RINCÓN GARCÍA, W., “Un cuadro célebre: Doña Juan la Loca de Pradilla, en el Casón del Buen Retiro”, *Boletín del Museo del Prado*, nº VII, 1986, pp.39-42.



Fig. 3. *El Rey Alfonso I el Batallador*, ca. 1878.

Óleo sobre lienzo, 137 x 151 cm. Ayuntamiento de Zaragoza.

Fuente:
<https://www.zaragoza.es/sede/servicio/patrimonio-cultural>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Hijo de Sancho Ramírez y Felicia de Roucy, Alfonso I el Batallador (1073-1134) fue uno de los monarcas más admirados de Aragón. Sobresalió como gobernante por su talante autoritario y su dominio de la espada en la lucha contra los musulmanes. Tanto es así que consiguió arrebatarse Zaragoza a los almorávides en 1118, un punto clave de la reconquista cristiana. Pradilla decide representarlo en el momento de éxtasis tras la victoria de la capital aragonesa.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Este rey aparece en lo alto de una loma, coronado y vestido con la cota de malla y el sayo. Se apoya con la mano izquierda en su espada en actitud triunfante. Tras él, se sitúa el ejército admirándolo y uno de los caballeros muestra el escudo del reino de Aragón. Cerrando esta triunfal composición se dispone la ciudad de Zaragoza, siguiendo el modelo de un paisaje urbano de Roma.

Esta representación victoriosa tuvo repercusión en otros artistas contemporáneos como el escultor José Bravo (1882-1963), quién realizó un monumento en el Cabezo de Buenavista, el actual cerro que preside el parque de José Antonio Labordeta, replicando la figura de este monarca en la capital aragonesa.

BIBLIOGRAFÍA

CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., pp. 65-68.

LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar...*, op. cit., pp. 153-156.

Fig. 4. *El Rey Alfonso V el Magnánimo* ca. 1878.

Óleo sobre lienzo, 237 x 152 cm. Ayuntamiento de Zaragoza.

Fuente: <https://www.zaragoza.es/sede/servicio/patrimonio-cultural/>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Alfonso V el Magnánimo (1396-1458) fue otro de los reyes célebres de la Corona de Aragón. Su gobierno se centró en la política exterior controlando los territorios de Sicilia y Nápoles; así como renovó la administración feudal y dio importancia a los Fueros de Aragón.

Pradilla decida representarlo junto al anterior retrato, para el encargo demandado por el concejal zaragozano Agustín Peiró y Sevil (1832–1890). Pretendía decorar el Salón de Sesiones de la Casa Consistorial, antigua sede del Ayuntamiento de Zaragoza.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

En este retrato, el rey de la Corona de Aragón se encuentra situado en una estancia de su palacio de Nápoles, de pie y pensativo, dirigiendo su mirada al mar. Porta un manto de armiño y en la mano derecha, un pergamino. Lo que hace pensar que ha tomado una pausa de sus tareas de gobierno para posar en el cuadro. Según los expertos, se encontraba consultando los fueros de Aragón recogidos en el escritorio improvisado del alfeizar de la ventana.

Al igual que el retrato de Alfonso I, tuvo influencia en otros pintores coetáneos. Entre ellos, destacamos a Manuel de Aguirre y Monsalve (1822-1856) con su lienzo de Fernando II, en el que copia la composición y la escenografía de un interior doméstico.



Ambos cuadros de Alfonso I y Alfonso V reflejan su vertiente retratista en la pintura de historia, caracterizada por la psicología de los personajes y la ambientación arqueológica.

BIBLIOGRAFÍA

CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., pp. 65-68.

LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar...*, op. cit., pp. 153-156.



Fig. 5. *El suspiro del moro*, ca. 1879-1892.

Óleo sobre lienzo, 195 x 302 cm. Colección particular (subastado en la Sala Ansorena de Madrid, dic. de 2018).

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/El_suspiro_del_moro

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

La caída del reino nazarí de Granada lograda por los Reyes Católicos en 1492, suponía un duro golpe para el imperio musulmán. Había perdido el último enclave que le quedaba en la península ibérica. El monarca derrotado por esta victoria fue el rey Boabdil, quién había usurpado el trono a su padre en 1482 para revitalizar la capital nazarí. Sin embargo, sus intentos no se materializaron, debido al rápido avance de las tropas cristianas hacia el sur.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La presente pintura recoge el momento en el que rey Boabdil refrenó su caballo al llegar a la cuesta de Padul, para poder dirigir entre lágrimas y suspiros un último adiós a su patria pérdida. Su madre Aixa, indignada por su debilidad, le dijo: “Razón es que llores como mujer puesto que no supiste defender tu reino como hombre”.

Aunque el espectador no pueda observar su rostro lloroso, la propia posición de espaldas al espectador nos indica tal circunstancia. Este monarca se muestra detenido en la cima de un cerro, sin vegetación apenas, rodeado de montañas cuyas cumbres parecen nevadas. Su ubicación, en la margen derecha del cuadro, nos hace concentrar la atención en un grupo de personajes ataviados con lujosas vestimentas. Lo integran varias mujeres y hombres, algunos subidos en sus corceles y otros arrodillados rezando. En medio, tiene gran protagonismo un caballo blanco en escorzo. Todos estos personajes dirigen su mirada hacia la lejanía, donde distinguimos el urbanismo de la ciudad de Granada. Detrás de ellos, se sitúa el resto de la comitiva real que sigue la senda marcada por el sultán nazarí. Cubre la escena por completo un celaje tormentoso en armonía con la dramática escenificación.

La idea de plasmar este episodio enmarcado dentro de la época de los Reyes Católicos, surgió a raíz del su viaje en 1879 a Granada y Marruecos con el fin de consultar las fuentes más auténticas para la ejecución del lienzo de *La Rendición de Granada*. Aunque no será hasta 1892 cuando lo terminó en Roma, tras haberse dedicado durante años a otros encargos. Es por ello que, para fechar su cronología, contemos con un amplio margen.

Al igual que en su cuadro *Juana la Loca*, Pradilla pone de manifiesto su perfecto dominio de la técnica de la pincelada suelta, empastada y manchas de color, que sin embargo es precisa en los detalles para reproducir con máxima fidelidad las cualidades de la indumentaria, las joyas, las armaduras del ejército, los caballos, la naturaleza, etc. También destaca su habilidad paisajística para desarrollar la escenografía perfecta del episodio. Lo que muestra su formación y aprendizaje junto a los pintores escenógrafos Mariano Pescador, Augusto Ferri y Jorge Bussato.

BIBLIOGRAFÍA

CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., pp. 76-77.

RINCÓN GARCÍA, W., “Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX”, *Arbor*, nº XXVIII, 2008, pp. 129-161, espec. pp. 145-146.



Fig. 6. *La rendición de Granada*, ca. 1882.

Óleo sobre lienzo, 330 x 350 cm. Senado de Madrid.

Fuente: <https://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/fondohistorico>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Eran las 3 de la tarde del 2 de agosto de 1492 cuando Boabdil salió a caballo de la Alhambra para entregar ante los Reyes Católicos las llaves de la ciudad. En su ofrenda, el sultán nazarí se agachó en tono de reverencia y Fernando de Aragón lo incorporó para evitar la deshonra pública. Tomó las llaves y se las entregó al príncipe Juan, quién se las otorgó al conde de Tendilla, el nuevo gobernante de Granada. Por fin había acabado el conflicto entre cristianos y musulmanas que había desolado tantos siglos la península ibérica.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

El presente lienzo muestra el citado acontecimiento histórico, que marcó un antes y después en el reinado de los monarcas castellanos. En primer plano, distinguimos a los Reyes Católicos y Boabdil en actitud ceremonial, a caballo, vistiendo sus mejores galas y atributos de poder.

Por un lado, Isabel la Católica porta la corona y el centro de poder, junto a la tradicional toca y manto; mientras Fernando de Aragón lleva la vestimenta regia acompañada de la espada y el bastón de mando. Detrás de ellos, se sitúa sus hijos mayores: Isabel, viuda reciente del Rey de Portugal, viste de negro y, el príncipe D. Juan coronado con traje dorado. Les acompañan la nobleza castellana y el ejército distinguiendo a personajes como el conde de Tendilla y el gran maestro de Santiago. Además de estar presentes los músicos reales aportando riqueza sensorial.

En el lado opuesto, Boabdil, al trote de un caballo negro, avanza y sale de la carretera para entregar a Fernando II de Aragón las dos llaves de la ciudad; el paje negro guía su caballo confundido ante la grandeza de los Reyes Católicos. Detrás, los caballeros moros vienen a pie siguiendo al monarca nazarí, junto a la comitiva real. A los lejos se divisa parte de los muros de Granada, las torres bermejas de la Vela y la Alhambra.

Esta rendición no dista mucho de las pintadas por artistas contemporáneos, en cuanto a la composición piramidal y la ubicación de los personajes más importantes en primer plano. No obstante, la distingue del resto por el tratamiento arqueológico del paisaje, la vestimenta y los atributos reales. Pradilla acudió a Granada en 1879 para documentarse sobre el tema y tomar apuntes de aquellos objetos y parajes naturales, que correspondían con la representación del asunto.

Asimismo, esta pintura no se limitó a ser una imagen de propaganda de los Reyes Católicos, sino también un recuerdo permanente del glorioso reinado que protagonizaron. En este sentido, su lienzo *Suspiro del Moro* magnifique esta idea al contemplar el éxito de estos monarcas tras la rendición de Granada. Ambas pinturas de historia hicieron que Pradilla se consagrara en este género, obteniendo grandes galardones y menciones honoríficas en instituciones académicas tanto españolas como europeas.

BIBLIOGRAFÍA

CENTELLAS, R., *Francisco Pradilla. Un pintor...*, op. cit., pp. 72-74.

RINCÓN GARCÍA, W., *Los Reyes Católicos en la pintura...*, op. cit., pp. 148-150.



Fig.7. *La reina doña Juana la Loca recluida en Tordesillas junto a su hija, la infanta Catalina*, ca. 1906.

Óleo sobre lienzo, 85 x 146 cm. Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-juana-la-loc-recluida-en-tordesillas>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

A partir de la muerte de Felipe el Hermoso, la conducta de Juana empieza a cambiar. No está centrada ni en las tareas de gobierno ni en el cuidado de sus hijos. Se lamenta de la muerte de su amado, dedicando su tiempo a velar su cuerpo. Motivo por el cual, su padre, Fernando el Católico, se ve obligado a recluirla a mediados de 1509 en Tordesillas, pasando la herencia al trono a su hijo Carlos V. Este infante lo ocupa tras el fallecimiento de su abuelo en 1516 manteniendo a su madre apartada en esta misma fortaleza hasta el día de su defunción, aunque la visitaba siempre que podía.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La siguiente obra de gabinete recoge un episodio de la reclusión de doña Juana en el castillo de Tordesillas, donde estuvo encerrada de por vida junto al cadáver de su amado esposo. Así, la reina aparece en el interior de una sobria estancia, sentada al lado de un ventanal por el que puede apreciarse una extensa llanura. Perdida en sus pensamientos por el recuerdo de su marido, abandona la lectura de un libro apoyado en el alfeizar y mira al espectador para transmitirle su delirio. A su lado, la pequeña infanta Catalina busca su atención para que juegue con ella, pues se ha cansado de los juguetes desperdigados por el suelo. Sentadas cerca de la chimenea de la estancia, contemplan y custodian a la enajenada soberana dos damas de su corte. Tras ellas, se distingue una pequeña capilla decorada con motivos al fresco de carácter bíblico. En el lado opuesto, una puerta entreabierta nos conduce al ataúd que contiene los restos mortales de Felipe el Hermoso, de los que Juana no quiso separarse un instante.

Este episodio permite a Pradilla recoger la dramática situación que vivió la hija de los Reyes Católicos en Tordesillas fruto de su locura. Los distintos personajes que acompañan a la reina, como las mujeres de su séquito personal, muestran la paciencia que se tenía con ella, además su propia insania le hace descuidar a su hija la cual sólo busca jugar con su madre. Esta situación tan trágica se refuerza con la propia escenografía, donde la acumulación de elementos decorativos y distintos ambientes insisten en la condena de la reina a estar clausurada en este castillo.

Por otra parte, este pintor muestra sus abundantes conocimientos de la época de los Reyes Católicos y el lugar donde se desarrolla la escena, mezclando las pinturas murales románicas de la capilla con la arquitectura morisca del balcón y la puerta, junto al gótico flamígero de la embocadura de la chimenea. También se observa un cuidado en los ropajes y el propio mobiliario, llamándonos sobre todo la

atención los objetos desperdigados por la estancia, que requieren una esmera descripción por parte de este creador. De esta forma, Pradilla muestra su dominio de la técnica pictórica, marcada por la pincelada suelta y las manchas de color.

El éxito obtenido de esta pintura provocó su repetición en otra versión ampliada en 1907 como encargo del empresario vasco, Luis de Ocharan y Mazas (1858-1928), para presidir una de las dependencias de su casa bilbaína.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ , J. L., *Pintura española del siglo XIX: del neoclasicismo al modernismo: obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Cooperación Cultural, Madrid, 1992.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Juana la Loca. La cautiva...*, op. cit., pp. 153-155.

RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla Ortiz, 1848-1921...*, op. cit., p. 156.



Fig.8. *Cortejo del bautizo del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla, ca. 1910.*

Óleo sobre lienzo, 193 x 403cm. Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cortejo-del-bautizo-del-principe-juan>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

El príncipe Juan nació el 30 de junio de 1478 en el Real Alcázar de Sevilla. Desde su prematura niñez, el joven presentó un tartamudeo permanente y una constitución endeble. Aun así, se le consideró digno sucesor de la corona. Con diecinueve años, celebró su boda con la archiduquesa Margarita de Austria en la catedral de Burgos. Lamentablemente, a los seis meses de esta ceremonia, falleció a causa de unas fiebres altas.

En las crónicas del bachiller Andrés Bernáldez, se narra uno de los episodios más destacados de su breve trayectoria vital: el bautizo celebrado en su honor el 9 de julio de 1478 en la basílica de Santa María la Mayor de Sevilla. Pradilla lo pintó a comienzos del siglo XX siguiendo estrictamente la citada fuente.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Esta representación refleja la gran procesión que acompaña al infante Juan a su llegada a la catedral sevillana, donde le esperan sus padres junto algunos miembros de la corte y el obispo que oficia su bautizo.

Los Reyes Católicos aparecen sedentes en sus tronos reales, coronados y vistiendo ropajes de gala, debajo del entoldado. A su lado, se sitúan los representantes de la Iglesia y los nobles allegados a la monarquía. Éstos últimos están ubicados en una especie de balcón y miran con atención la comitiva que se acerca a la entrada de la catedral.

El cortejo porta las cruces y los emblemas de la ciudad de Sevilla, estando presidida por los regidores de la misma vestidos de negro. Junto a ellos, distinguimos a unos jóvenes pajes sosteniendo la candela, el cepillo y las ofrendas dirigidas al infante castellano.

Tras estos personajes, se encuentran montados a caballo el conde de Benavente, que dirige la procesión de la duquesa de Medina con sus damas de su corte. Les acompañan los músicos y los danzantes de la comitiva real. Todo ellos aparecen bajo toldos, evitando el calor sevillano.

Al fondo de esta multitudinaria comitiva, apreciamos edificios propios de la arquitectura andaluza que permiten al espectador ubicar geográficamente el asunto.

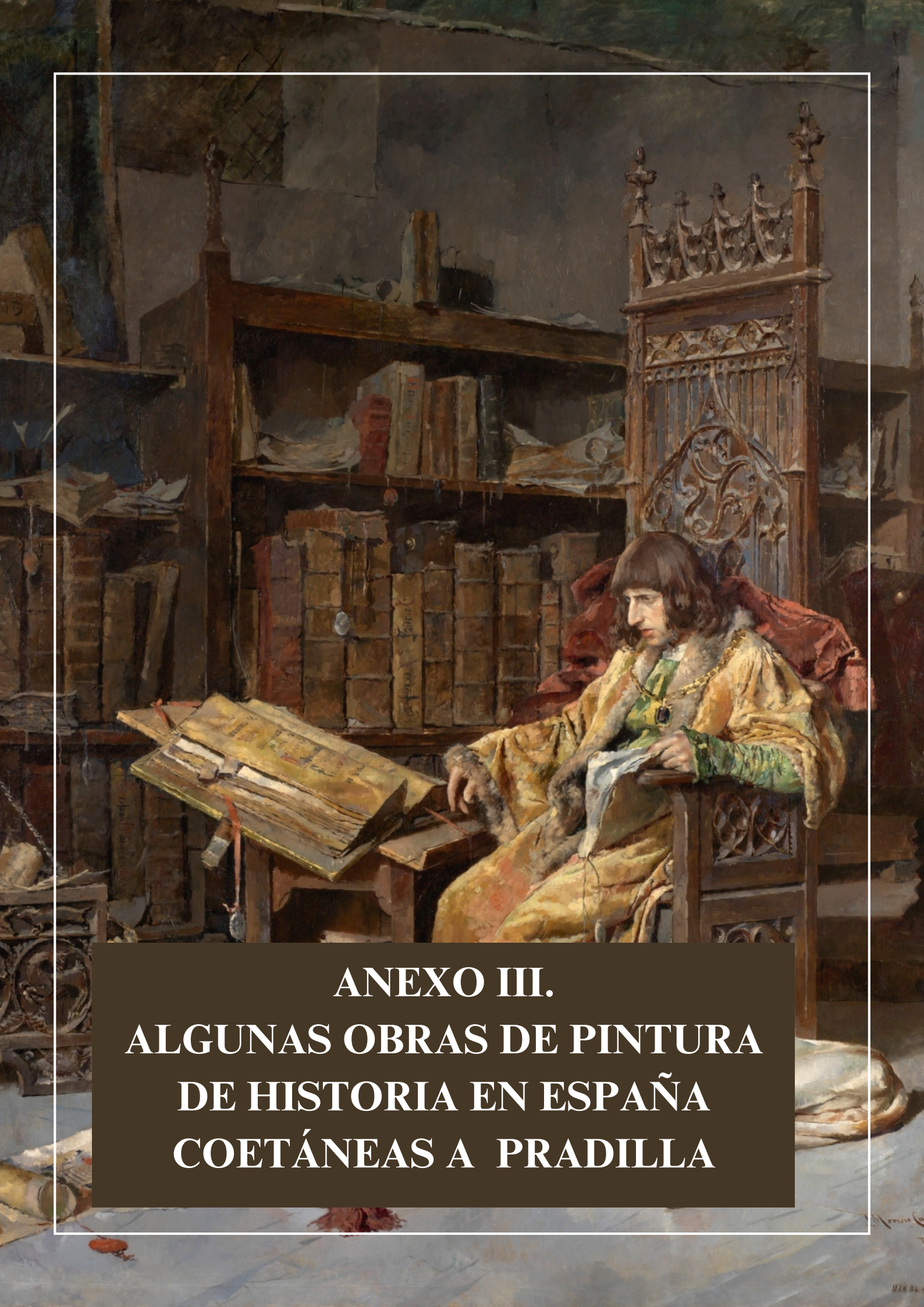
En esta pintura, Pradilla puso de manifiesto todas las habilidades aprendidas en sus anteriores lienzos históricos. Asombra la habilidad extraordinaria para representar al detalle la vestimenta, los objetos e insignias de todos los personajes en un ambiente multitudinario, en el que se evidencia una exquisita utilización de la gama cromática y un refinamiento del dibujo. Además de proyectar una escenografía digna de sus mejores pinturas de historia, como *Juana la Loca* o *la Rendición de Granada*, gracias al estudio de las fuentes y la propia arquitectura de la ciudad.

Por otro lado, cabe destacar que esta obra corresponde a su último encargo dentro de este género. Fue demandado por el empresario vasco Luis de Ocharan y Mazas (1858-1928) para conformar la decoración de su vivienda cántabra. Anteriormente, le había dispuesto otro asunto en relación a la vida de los Reyes Católicos (*La reina doña Juana la Loca recluida en Tordesillas junto a la infanta Catalina*) y, al quedar tan satisfecho, le encargó este lienzo.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ, J. L., “Francisco Pradilla. Cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla”, en *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 340-347.

RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla...*, op. cit., p. 282.



**ANEXO III.
ALGUNAS OBRAS DE PINTURA
DE HISTORIA EN ESPAÑA
COETÁNEAS A PRADILLA**

ANEXO III. ALGUNAS OBRAS DE PINTURA DE HISTORIA COETÁNEAS A PRADILLA

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN (1840-1924)

Es uno de los artistas más notables de la pintura valenciana de los siglos XIX y XX. A lo largo de su trayectoria practicó diversos géneros sobresaliendo en el campo del cuadro de historia y el paisaje (fig. 1).

Sus inicios en el terreno artístico fueron complicados. Su padre, un aclamado relojero, le obligó a cursar inicialmente los estudios de arquitectura que pronto abandonó al inscribirse en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Allí cursó diversas asignaturas entre 1852 y 1859, teniendo interés por las relacionadas con el paisaje. Además, se formó en el taller del artista Rafael Montesinos Ramiro (1811-1877) para perfeccionar su estilo y ampliar sus contactos en el mundo del arte. Aun así, no contento con este aprendizaje, decidió irse a Italia con lo poco que tenía para hacerse un nombre.



Fig. 1. Retrato de Antonio Muñoz Degrain (1898).
Joaquín Sorolla. Museo de Málaga

Tras este viaje y consciente de su destreza pictórica, Degrain se animó a presentar sus obras a las exposiciones nacionales de Madrid, obteniendo la medalla de honor y el favor de la crítica. Tal fue el éxito que este creador empezó a participar en certámenes internacionales, como las Universales de Filadelfia (1876), Múnich (1883) y Chicago (1893), con el fin de ennoblecer su triunfante carrera.

En cuanto a su arte, este creador se caracteriza por la diversidad de los temas centrados principalmente en pasajes literarios, escenas de género y asuntos de la historia. Todos ellos tratados bajo una pincelada suelta y brillante, en la que la gama cromática estridente llena de fantasía y personalidad en sus composiciones.

BIBLIOGRAFÍA

RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1966.



Fig. 2. *Los Amantes de Teruel*, ca. 1884.

Óleo sobre lienzo, 330 x 516 cm. Sala 075, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-amantes-de-teruel>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Allá por el año 1212 se vivió en la ciudad de Teruel una trágica historia de amor entre doña Isabel de Segura y el noble don Diego Juan Martínez de Marsilla. Ambos amantes iniciaron un romance que se entorpeció por la partida del joven en busca de fortuna. Tras cinco años sin saber nada de él, la doncella se vio forzada a casarse con otro hombre. En la noche de bodas, el amante desaparecido fue a visitarla suplicando que le diera un último beso. La joven no se lo concedió por miedo a las represalias de su marido y al instante su amor falleció. Ante la culpa, decidió dárselo el día de su velatorio en la iglesia de San Pedro, muriendo al momento. Esta escena es la que representa Antonio Muñoz Degrain en este lienzo.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Aparecen en primer plano el cuerpo sin vida de Diego de Marsilla en un sencillo féretro, decorado con motivos florales y coronas de laurel como símbolo de sus triunfos de caballero. Sobre su pecho reposa la joven Isabel de Segura que acaba de exhalar su último suspiro al besar los labios de su amado. A su lado, puede verse tirado en el suelo un candelabro humeante al precipitarse la joven sobre el cadáver de su amor.

Los dos amantes son contemplados con ternura por las cuatro damas que lloran su muerte. Mientras el resto del cortejo fúnebre, que acompaña los restos mortales en el interior de la iglesia de San Pedro, se muestra asombrado ante la situación. No era esperado tan trágico desenlace entre dos jóvenes turolenses.

El dramatismo de la escena se ve acentuado por la oscuridad de la dependencia. Un pequeño rayo de luz ilumina a los protagonistas quedando el resto de personaje sumidos en la penumbra. Asimismo, el incienso desprendido del candelabro intensifica esta trágica atmosfera suscitada por la muerte de los enamorados.

A pesar de ser una de las escasas imágenes sobre este asunto, Antonio Muñoz Degrain consigue elevarla a la cumbre del género histórico. El artista ha logrado una ambientación perfecta gracias al estudio de las fuentes y la propia arquitectura. Además, no ha escatimado en detalles a la hora de representar los ropajes, las joyas y el propio féretro del difunto. Todo ello logrado bajo su depurado estilo marcado por las manchas de color y la pincelada suelta.

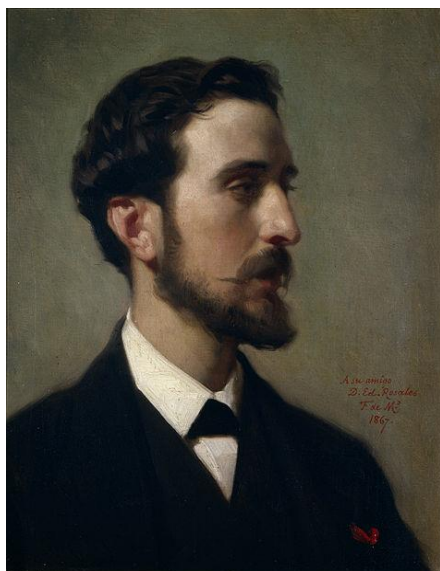
BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ, J. P., *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015.

RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *Antonio Muñoz Degrain. Pintor valenciano y español*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1996.

EDUARDO ROSALES GALLINAS (1836-1873)

Fue uno de los grandes nombres del arte español decimonónico (**fig. 3**). Renovó el género histórico volviendo la mirada al purismo académico y al propio realismo de Velázquez. A diferencia del anterior pintor, Rosales vivió siempre de cerca la soledad, el dolor y la enfermedad.



Estudió en las Escuelas Pías de San Antón y en 1851 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este último aprendizaje lo compaginó con la asistencia al Prado para copiar las obras de los maestros españoles como Velázquez, Tiziano o Murillo. Durante esta formación, tuvo que hacer frente al fallecimiento de sus padres a causa del tifus. De la misma manera, no estuvo exento de padecer la tuberculosis a lo largo de toda su vida.

Fig. 3. Retrato de Eduardo Rosales Gallinas (1867). Federico de Madrazo y Kuntz. Museo del Prado. Madrid

En 1857, se trasladó a Roma junto a sus amigos Vicente Palmaroli y Luis Álvarez para poder buscar fortuna y ayudar económicamente a su hermano. Aquí residió pobremente ganándose la vida haciendo versiones de las grandes obras renacentistas. No obstante, en 1860 esta situación cambió al obtener una beca de gracia por parte de la Academia, pudiéndose formar y presentar sus proyectos en público. Hasta 1864 cuando se recuperó de una recaída de su enfermedad, pudo exponer en la Exposición Nacional su primer lienzo *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* con la que obtuvo la medalla de oro.

Tras el rotundo éxito de esta pintura, Rosales no paró de recibir encargos por parte de la burguesía, la cual ansiaba tener un hermoso retrato. No satisfecho con ello este pintor volvió a presentar a este certamen nacional otro cuadro de historia (*La muerte de Lucrecia*). En contra de la antecedente obra, le proporcionó más disgustos que alegrías por su costosa ejecución y la recriminación de la crítica.

Ante esta deshonrosa exposición, decidió acercarse hasta el final de sus días a otros géneros considerados menores como la pintura de paisaje al aire libre. Ejemplo de ello son sus estampas del sureste español. También creó grandes composiciones decorativas para el palacio del marqués de Portugalete, las cuales tristemente no han sobrevivido al paso del tiempo. En todas estas

representaciones, incluidas las centradas en asuntos de la historia, se advierte la solemnidad y la verosimilitud de Rosales por trasladar el tema, además de su característica pincelada menuda y de brillante colorido con la que consigue transmitir la atmósfera y los sentimientos de la escena.

BIBLIOGRAFÍA

RUBIO GIL, L., *Vida y Obra del pintor Eduardo Rosales*, Madrid, Editorial Molina, 2020.



Fig. 4. *La reina Doña Juana en los adarves del castillo de la Mota*, ca. 1873.

Óleo sobre lienzo, 58,7 x 106,3 cm. Sala 061B, Museo del Prado

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-doa-juana-en-los-adarves-del-castillo>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Tras la partida de Felipe el Hermoso en diciembre de 1503 a Flandes, doña Juana pide permiso un año después a los Reyes Católicos para reunirse con su amado esposo y sus tres hijos. Tras mucha insistencia, le conceden el consentimiento con la condición de parar a descansar unos días en el castillo de la Mota. Conforme va avanzando su estancia, se da cuenta que no hay ningún preparativo para su partida y que va a quedarse aquí encerrada.

Una noche esta reina alterada por su situación de cautiverio, sale en ropa de cama a la entrada del castillo y amenaza con quitarse la vida sino le dejan marchar. Pero, al final, los guardias y las damas de compañía la convencen y vuelve a la fortaleza. Este episodio lo representa el pintor español Eduardo Rosales en este lienzo.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La hija de los Reyes Católicos aparece en la margen izquierda de la obra, con ropa de cama y apoyada en el borde del mirador del castillo junto a sus damas de compañía. El mayordomo Enrique Enríquez situado a su izquierda, intenta convencer a la soberana de que vuelva al interior del castillo. Mientras tanto la guardia real y algunos miembros de su corte como el cardenal Cisneros miran perplejos la escena. Se está evidenciando por primera vez públicamente su locura.

Este tipo de representación tan dramática y realista tuvo una gran influencia en los pintores españoles de la segunda generación como Francisco Pradilla, quién volvería a rescatar el asunto en su obra maestra de Juana la Loca.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Juana la Loca. La cautiva...*, op. cit., p. 113-114.

REVILLA UCEDA, M., *Eduardo Rosales en la pintura española*, Madrid, Edarcon, 1982.



Fig. 5. *Isabel la Católica dictando su testamento*, ca. 1864.

Óleo sobre lienzo, 287 x 398 cm. Sala 061B, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-la-catolica-dictando-su-testamento>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Durante su estancia en la corte de Medina del Campo en 1504, con el fin de mitigar la demencia de su hija Juana, Isabel la Católica empezó a encontrarse mal. Ante tal situación, decidió preguntar a su médico la razón de su malestar, teniendo como resultado una grave enfermedad (la hidropesía).

Consciente de su temprano desenlace, la soberana emprendió medidas como la extremaunción y la celebración de misas por su salud. En octubre, convocó a sus familiares y cortesanos más cercanos para el dictado de su testamento. Falleció poco antes del mediodía el 26 de noviembre de 1504 en el Palacio Real.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Esta obra refleja la ocasión en la que Isabel la Católica se encuentra tendida en su lecho de muerte en el castillo de la Mota. Aparece vestida con su característico velo y ordena con una de sus manos al escribano Gaspar de Gricio su última voluntad.

A la izquierda, dando la espalda al espectador y junto a un pequeño oratorio, se sitúa su esposo Fernando el Católico sedente y triste ante la incipiente muerte de su amada. De pie, junto a él, su hija Juana con las manos enlazadas y la mirada perdida.

Al otro lado de la escena, se disponen varios miembros de su corte encabezados por el cardenal Cisneros vestido con su hábito. Detrás de ellos en penumbra están los marqueses de Moya, fieles servidores de la soberana moribunda.

Esta emblemática imagen de la reina castellana supuso la consolidación de Eduardo Rosales en el género histórico. Pone de manifiesto su gran maestría pictórica y su habilidad atmosférica para trasladar al lienzo uno de los episodios más dramáticos de la vida Isabel de la Católica.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ, J. L., *Pintura española del siglo XIX...*, op. cit., pp. 205-211.

DÍEZ, J. L., *Eduardo Rosales. Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

JOSÉ CASADO DEL ALISAL (1832-1886)

Fue uno de los afamados pintores españoles dedicados al género de historia, aunque cultivó también el retrato y escenas de costumbres (**fig. 6**). Contamos con escasos datos acerca de su familia e infancia, conociendo únicamente el oficio de su hermano como empresario. Se le sitúa una formación artística por primera vez en la Escuela Municipal de Dibujo de Palencia, antes de inscribirse en 1852 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Allí estuvo aprendiendo las bases académicas de la pintura bajo la atenta mirada de Federico de Madrazo.

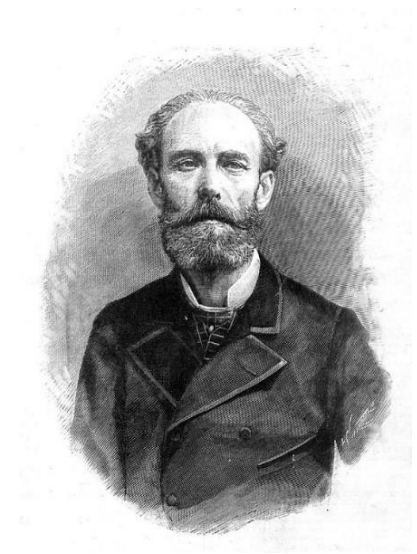


Fig. 6. Retrato de José Casado del Alisal (1866). Arturo Carretero. Grabado publicado en la revista española *La Ilustración Española y Americana*.

En 1855, se le concedió a este pintor una beca para ir a Roma tras presentar su cuadro *Resurrección de Lázaro*. Esta estancia de pensionado le sirvió para mejorar pictóricamente y estrechar lazos con otros artistas de historia como Antonio Gisbert. Además, José Casado del Alisal estuvo residiendo una temporada en Nápoles, Milán y Venecia para conocer y adentrarse en la pintura italiana.

Tras este aprendizaje, este creador decidió viajar a París en 1861 para ampliar su carrera y establecer contactos con los ambientes artísticos. En esta época, ejecutó varios de sus grandes cuadros de historia como *El juramento de las Cortes de Cádiz* y *La Rendición de Bailén*. También se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 con un retrato de una dama francesa, en la que ganó la medalla de oro.

A su vuelta a España, este pintor compaginó su producción artística con la docencia académica. Corresponde este periodo sus cuadros costumbristas y los retratos a personajes señalados de la historia nacional española como Amadeo de Saboya. No obstante, regresó en 1881 a Roma donde presentó su obra maestra *La leyenda del Rey Monje* o *la Campana de Huesca*, con la que no obtuvo galardón hasta no exhibirla inmediatamente en las exposiciones de Viena y Múnich.

En cuanto a su estilo, José Casado del Alisal ha sido calificado como académico y romántico al mostrar en sus composiciones la primacía del dibujo frente al color y los sentimientos de los personajes dentro de un escenario grandilocuente. En sus pinturas de historia, recrea con realismo los hechos ocurridos en el pasado poniendo atención a la atmósfera y las acciones de los protagonistas. Mientras en el caso de sus retratos y cuadros de costumbres pone atención a la psicología de los modelos y el paisaje en el que se ambienta. Todos estos asuntos son tratados bajo el dominio técnico de la pincelada suelta y una rica gama cromática de tonos brillantes.

BIBLIOGRAFÍA

CABALLERO, A., *Casado del Alisal y los pintores palentinos del siglo XIX*, Palencia, Diputación Provincial, 1986.

PORTELA SANDOVAL, F., *Casado del Alisal (1831-1886)*, Palencia, Diputación Provincial, 1990.



Fig. 7. *La leyenda del Rey Monje*, ca. 1880.

Óleo sobre lienzo, 356 x 474 cm. Sala de Justicia, Ayuntamiento de Huesca

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-leyenda-del-rey-monje>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

La leyenda de la Campana de Huesca es quizás una de las más sobrecogedoras historias relacionadas con un monarca aragonés. Aparece por primera vez en la Crónica de San Juan de la Peña del siglo XIV.

Esta crónica narra la desobediencia de los señores de Aragón a su rey, Ramiro II el Monje, provocando una época de crisis en la unidad del reino. Ante tal suceso, este monarca decidió pedir consejo al que había sido su maestro en el monasterio francés de San Ponce de Tomaras. Su antiguo mentor condujo al mensajero del rey al huerto del monasterio. Allí cortó las coles que más sobresalían diciéndole que contara a su soberano todo lo que había visto.

Al conocer lo ocurrido, Ramiro comprendió que aquel huerto simbolizaba su reinado y que las coles eran los nobles más poderosos. Decidido a vengarse, convocó Cortes en Huesca bajo el pretexto de debatir la construcción de una gran campana que se oyera en todo el reino. Cuando los principales señores de Aragón llegaban al palacio, la guardia de Ramiro los detenía y les hacía bajar al sótano del complejo. Una vez aquí estos eran decapitados por este rey, disponiendo sus cabezas en forma de anillo para crear una gigantesca campana. Esto es lo que representa José Casado de Alisal en este cuadro.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

En el interior de una arquitectura románica, apreciamos al rey Ramiro II en el lado izquierdo, vestido de negro y junto a un gran perro. Muestra a los miembros de su consejo las cabezas cortadas y ensangrentadas de los nobles aragoneses que le han traicionado. Estas cabezas se encuentran dispuestas en primer plano en forma de campana como narra la leyenda oscense. Mientras que el resto del cuerpo de la nobleza se encuentra disperso por el suelo cerca de la chimenea de la estancia.

En el lado derecho, bajando una gran escalera de piedra, se disponen el resto de nobles con temor y estupefacción hacia el hecho cometido por su monarca. Saben que si le traicionan acabaran muertos de la misma forma que sus compañeros.

Esta composición tan dramática se acentúa con la ambientación sombría y húmeda de la estancia, sugerida por la entonación gris violácea de las piedras de granito. A la hora de diseñar esta

arquitectura, Casado del Alisal pudo inspirarse en grabados publicados por revistas ilustradas de la época en relación a la escenografía de esta masacre.

Técnicamente, es una obra magnífica por el dominio de la pincelada suelta y la gama cromática. Aunque lo destacado es la resolución tan veraz del hecho representado a través del estudio de la propia indumentaria y la arquitectura de la época.

Este pintor ejecutó esta obra en la Ciudad Eterna, mientras dirigía la Academia de Bellas Artes Española ubicada en San Pietro in Mortuorio. Nada más terminarlo, lo envió a la institución académica madrileña donde fue expuesto en la Exposición Nacional de 1881.

BIBLIOGRAFÍA

REYERO, C., “La Historia pasada como Historia presente. Rosales, Casado y Gisbert o la política en el Museo del Prado”, en *Historias inmortales*, Barcelona, 2003, pp. 331-351.

DÍEZ, J. L., “José Casado del Alisal. La leyenda del rey Monje”, en *el Siglo XIX en el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.

JOSÉ MORENO CARBONERO (1860-1942)

Se le conoce principalmente por su faceta como pintor de historia. No obstante, fue un gran retratista, decorador y académico español. Algunos expertos lo encuadran dentro de la Escuela malagueña de pintura (**fig. 8**).



Desde temprana edad demostró sus dotes artísticos sobre todo en el dibujo. Comenzó su formación en 1868 cuando realizó su entrada en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, donde fue aprendiz del pintor valenciano Bernardo Ferrándiz (1835-1885). Asimismo, se le conoce un primer viaje al extranjero en 1873. Se trasladó a Marruecos en busca de inspiración para sus cuadros. Muchos de ellos recuerdan a la manera de pintar de Fortuny.

Fig. 8. Autorretrato (1895). José Moreno Carbonero.
Museo de Málaga

En 1875, José Moreno Carbonero logró una beca por parte de la Diputación de Málaga para viajar a París y aprender de otros artistas. Consigue una plaza en el estudio del Jean-Léon Gérôme (1824-1904), pintor francés de historia y máximo influyente en la obra de este creador. Con él empezó a tener interés por los asuntos del pasado nacional, siendo trasladados al lienzo desde un refinamiento de la técnica y una ambientación arqueológica del pasaje representado.

Este gusto por la antigüedad le llevó en 1881 a Roma para visualizar las obras pasadas y conocer a los artistas italianos dedicados a este género pictórico. Será en este momento cuando ejecutó una de sus obras maestras, *El príncipe de Viana*, con la que obtuvo la primera medalla de honor en la Exposición Nacional de 1881.

Tras este galardón, este creador empezó a recibir encargos de varios organismos oficiales. El Senado español le encomendó en 1888 el cuadro *La entrada de Roger de Flor en Constantinopla*, que tenía como destino decorar el Salón de Conferencias, junto a otras pinturas célebres de la historia nacional española como *la Rendición de Granada* de Pradilla. Mientras, en 1910 el Gobierno argentino le confió la ejecución de un lienzo dedicado a la fundación de Buenos Aires, donde puso en valor su habilidad escenográfica y técnica.

El éxito obtenido por estas representaciones le proporcionó la posibilidad de participar en las Exposiciones Internacionales de Múnich y Viena, donde se labró un nombre en el mercado internacional. Además de concederle el prestigio necesario para formar parte de la institución académica madrileña y la Sociedad de Amigos del Arte.

BIBLIOGRAFÍA

BOBNO, L., BURGOS, A. y GARCÍA-HERRERA, G., *Homenaje a José Moreno Carbonero en el primer centenario de su nacimiento*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1958.



Fig. 9. *El Príncipe don Carlos de Viana*, ca. 1881.

Óleo sobre lienzo, 311,5 x 243 cm. Sala 075, Museo del Prado.

Fuente:<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-principe-don-carlos-de-viana>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

Carlos de Viana (1421-1461) fue el hijo primogénito de Juan II de Aragón y de Blanca de Navarra. Este príncipe cayó en desgracia tras las segundas nupcias de su padre con Juana Enríquez, quién ante la popularidad del príncipe Carlos en tierras de Cataluña obligó a su esposo a que lo hiciera prisionero. Al sentirse despreciado por su progenitor, el príncipe se entregó a una vida de retiro centrada en la lectura y al estudio en un monasterio cercano a la ciudad de Mesina. Esta situación es la que representa el pintor José Moreno Carbonero en esta pintura.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Este monarca aparece en el centro de la escena sentado en un sillal gótico y vestido con un grueso manto de pieles, coronado por el medallón que porta en su cuello. Posee la mirada pérdida y en una de sus manos sujeta una especie de diario. Parece haber tomado una pausa de la lectura del gran libro abierto situado sobre un atril delante suyo. A su lado, en la zona de los pies, distinguimos un galgo dormido y varios pergaminos esparcidos en el suelo. Detrás de él, apreciamos una librería repleta de grandes tomos encuadernados.

La falta de movimiento de la composición reafirma la atmósfera de tristeza que rezuma en todo el cuadro. Su figura reclinada apoyada sobre los brazos del sillón y el cojín nos recuerda a Fernando el Católico en el lienzo de Rosales *El Testamento de Isabel la Católica*.

Por otro lado, la maestría de José Moreno Carbonero se hace latente en la representación psicológica de este personaje y en el depurado escenario fiel a las crónicas de la época. Asimismo, se observa su pincelada vigorosa y rebosante de materia para captar la calidad de las telas y la riqueza de las joyas y manuscritos situados en la escena.

Esta obra supuso el inicio de la fama de este artista español tras ser premiado con la primera medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Además, sirvió de inspiración de varias novelas históricas como *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* de José Zorrilla.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ, J. L., “José Moreno de Carbonero. El príncipe don Carlos de Viana”, en *el Siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

LORENTE LORENTE, J.P., *El arte de soñar...*, op. cit., pp. 158-159.



Fig. 10. *Conversión del duque de Gandía*, ca. 1884.

Óleo sobre lienzo, 315 x 500 cm. Sala 075, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/conversion-del-duque-de-gandia>

CONTEXTO HISTÓRICO DEL TEMA ELEGIDO

El 1 de mayo de 1539 falleció en Toledo Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, tras padecer varios días unas fiebres altas. Se cree que éstas podrían deberse por malaria e incluso por su embarazo marcado por anteriores abortos. Su muerte causó una gran conmoción en la Corte española, sobre todo en el duque de Gandía. Este personaje al contemplar el cadáver putrefacto de esta emperatriz quedó conmocionado, ya que no se creía que el cuerpo yacente en ese ataúd correspondía a la persona relacionada. Desde ese instante, decidió no volver a servir a un noble que se pudiera morir, ingresando años después en la Orden de los Jesuitas. Este suceso será representado por José Moreno Carbonero en 1884.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

En la margen izquierda, observamos a Francisco de Borja y Aragón vestido de negro, derrumbado en los hombros de su lacayo. Acaba de apreciar los restos mortales de aquella emperatriz que resaltaba por su belleza candente. En estos momentos, esa hermosura quedó trastocada tras ser trasladada desde Toledo hasta esta capilla de Granada durante 10 días en penosas condiciones.

La reina portuguesa aparece yacente sobre el lecho sepulcral, en el lado derecho de la composición, portando un hábito blanco y un velo ceñido por la corona real. Su aspecto es frágil y desmejorado por su largo traslado. El paje que abre el ataúd tapa su nariz ante el incomparable hedor de la difunta.

Al otro lado de la escena acompañan al duque de Gandía, su esposa en actitud llorosa y varios miembros de la corte sorprendidos y dolidos tras la muerte de su soberana. Los personajes más calmados ante la situación son los clérigos, que rezan por su alma y la observan desde la templanza.

Esta composición tan dramática se potencia con la propia colocación de los personajes y la escenografía. Se dispone en primer término los aspectos más dramáticos de la escena como el cuerpo mortecino de Isabel de Portugal y la llorosa reacción de este duque. Asimismo, el juego de luces y sombras presentes en esta representación, como la blancura del féretro y la oscuridad de los ropajes de la Corte, ayudan a potenciar la emotividad del asunto.

Por otro lado, cabe mencionar que dicha temática fue también pintada por Francisco de Goya, al recoger uno de los episodios más sobrecogedores de la biografía de Francisco de Borja y Aragón. En este momento, decide renunciar al mundo de la corte para llevar a cabo una vida espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ, J. P., *El Siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

LORENZO VALLÉS (1831-1910)

Al igual que los anteriores, es uno de los nombres destacados de la pintura española de historia. Se desconocen la mayoría de datos de su biografía y producción, puesto que pasó la mayoría de su vida en Italia. Sin embargo, las fuentes de la época nos revelan una formación académica similar a la de sus contemporáneos, como Francisco Pradilla y José Moreno Carbonero.

Lorenzo Vallés fue alumno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se convirtió en discípulo del artista barcelonés Francisco Cerdá de Villarestan (1814-1881). Además, realizó en 1853 el famoso viaje a Roma para ampliar sus estudios, gracias al apoyo económico del duque de Sesto. Este personaje se ocupó de su educación, debido a la precariedad económica de su familia. En la Ciudad Eterna, se unió a una importante comunidad de artistas emigrados, entablando relación con los representantes españoles como Mariano Fortuny y Martín Rico. Al mismo tiempo, entró a formar parte del taller de Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), pintor y grabador alemán adscrito a la corriente nazarena.

A su regreso a España, este creador empezó a recibir el reconocimiento del público y la crítica al participar en las Exposiciones Nacionales. En este contexto, cabe resaltar los galardones obtenidos tras presentar en 1864 *el cadáver de Beatriz de Cenci expuesto en el puente de Sant'Angelo* y, en 1866 *la Demencia de doña Juana de Castilla*. Ambas pinturas son consideradas las obras maestras de su trayectoria artística.

A finales de 1870, Lorenzo Vallés participó junto a Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo en la decoración de los techos del palacio del duque de Riánsares, gran amante de las artes. En estos murales, este pintor manifestó su dominio de la técnica al fresco y la maestría en la composición de las escenas.

Por otra parte, resaltamos que su estilo no dista mucho de los anteriores artistas mencionados en cuanto al uso del color y la pincelada académica. Con todo, se diferencia del resto por ahondar en los recursos dramáticos del acontecimiento representando, con el fin de captar el verdadero retrato de sus personajes. Un hecho que le hace detenerse en menor medida en la ambientación y centrarse únicamente en los protagonistas de sus lienzos.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ, C. Y MONSERRAT, M., *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987.



Fig. 7. *La demencia de Juana de Castilla*, ca. 1866.

Óleo sobre lienzo, 238 x 313 cm. Sala 061B, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-demencia-de-juana-de-castilla>

CONTEXTO HISTÓRICO

El 25 de septiembre de 1506 falleció Felipe el Hermoso, tras padecer varios días indispuerto en su lecho por fiebres altas. Esta noticia sorprendió a su prometida, Juana I de Castilla, quién se encontraba embarazada de la infanta Catalina de Austria (1507-1578).

Desde su muerte, la joven no se separó del cuerpo de su esposo teniendo la esperanza de que algún día se despertara, puesto que no se creía su defunción a tan temprana edad. Así, lo recoge Lorenzo Vallés en uno de sus cuadros de historia.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La soberana, como fiel centinela del cadáver de su amado, permanece de pie ante un sillón junto al lecho donde descansa Felipe el Hermoso. Éste es visible al estar retiradas las cortinas del dosel. Junto a él, apreciamos unas flores marchitas tiradas en la alfombra a causa de la discusión de la reina con su Corte.

La hija de los Reyes Católicos vestida con un traje de terciopelo negro y ceñido en su cintura un rosario, manda a callar con un gesto firme a los miembros de la nobleza que le acompañan. Mientras, el clérigo le insiste en cambiar de actitud por respeto al velatorio de su marido.

Su figura centra por completo la composición del cuadro, cuyo gesto de silencio a los otros personajes indica la narración del acontecimiento representado y centrado en la demencia de la reina. La luz subraya el dramatismo de su insania, quedando el resto de protagonistas y el mobiliario en penumbra. A la vez, se enmarca la escena en un ambiente mortuario donde el silencio y la templanza deben ser fundamentales, a pesar de que Juana lo desacate.

A diferencia del lienzo de Rosales, esta pintura elimina cualquier detalle superfluo que nos haga perder el interés en el tema interpretado. Se centra en la psicología de los personajes ante un episodio dramático de la vida de Felipe el Hermoso y Juana la Loca. Tiempo después, fue pintado por Francisco Pradilla en su *Juana la Loca*, donde la reina castellana se encuentra velando el féretro de su esposo en una parada de su viaje a Granada.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ, J. P., *Lorenzo Vallés. Demencia de doña Juana de Castilla. El siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Juana la Loca. La cautiva...*, op. cit., 141-142.