

## La fortuna crítica de Jacques-Louis David en la prensa periódica española (1782-1882)

Mercedes Cerón<sup>1</sup>

Recibido: 1 de febrero de 2023 / Aceptado: 13 de abril 2023.

**Resumen.** Este artículo se propone explorar el tratamiento de Jacques-Louis David en la prensa española en el siglo transcurrido desde la que parece ser su primera mención, en 1782. Se consideran la utilización de la figura histórica del pintor como parte de la propaganda contrarrevolucionaria española en la década de 1790 y la reacción ante su conversión en pintor del Imperio con Napoleón. También se discuten las referencias a David en el contexto de diversos debates artísticos durante el siglo XIX, su relación con la figura de Francisco de Goya y su transformación en personaje de folletines románticos. **Palabras clave:** Crítica; Jacques-Louis David; Neoclasicismo; pintura; prensa.

### [en] The critical fortunes of Jacques-Louis David in the Spanish periodical press (1782-1882)

**Abstract.** This article explores the treatment of Jacques-Louis David by the Spanish press during the century after his first mention in 1782. It considers the use of David's activities as part of the Spanish counter-revolutionary propaganda in the 1790s, as well as the reaction of the press to his adoption as Imperial painter by Napoleon. Moreover, it discusses the references to David made in the context of nineteenth-century artistic debates, his relationship with Francisco de Goya, and his transformation into a fictional character in Romantic feuilletons.

**Keywords:** Criticism; Jacques-Louis David; Neoclassicism; painting; press.

**Sumario:** 1. “El ilustre David ha conquistado Europa”. 2. Pintor revolucionario, pintor imperial, pintor democrático. 3. David y Goya. 4. La reacción romántica. 5. Pintor de su tiempo. 6. David, personaje de folletín. 7. Conflicto de intereses. 8. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Cerón, M. (2023) La fortuna crítica de Jacques-Louis David en la prensa periódica española (1782-1882), en *Anales de Historia del Arte* n° 33, 117-136

### 1. “El ilustre David ha conquistado Europa”

En su libro sobre la fortuna crítica de Jacques-Louis David, René Verbraeken destacaba la abundancia de juicios sobre la obra del pintor pues, según reflexionaba, “muy a

---

<sup>1</sup> Universidad de Salamanca  
E-mail: [mceron@usal.es](mailto:mceron@usal.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5888-0632>

menudo sus obras se sitúan en el centro del debate artístico”<sup>2</sup>. Siendo esto cierto en lo que respecta al conjunto de la literatura artística europea, el panorama es ligeramente distinto en la historiografía artística española de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. Las menciones de su nombre en la prensa de este período en España, que constituyen el tema del presente artículo, son muy limitadas, tanto en su número como en su contenido, profundidad y originalidad, especialmente antes de mediados del siglo. Como se verá, “la presencia de David a lo largo del siglo XIX es una reiterada cadena de ausencias”<sup>3</sup>.

Es bien sabido que la crítica de arte no se desarrolla de manera significativa en España hasta el segundo tercio del siglo XIX, cuando comienzan a regularizarse las exposiciones de arte contemporáneo y se consolida la prensa periódica<sup>4</sup>. Aunque sus orígenes se pueden situar en el segundo tercio del siglo anterior<sup>5</sup>, la prensa dieciochesca española “en cuanto a las bellas artes se refiere, no jugó el papel desempeñado en países vecinos como Francia o Inglaterra”, limitándose en general su cobertura a la difusión de escritos extranjeros y sólo de manera ocasional al planteamiento de “noticias y puntos de vista novedosos”<sup>6</sup>. A la timidez de sus pronunciamientos contribuyó sin duda la doble censura, gubernamental e inquisitorial, a la que estaban sometidas estas publicaciones, primero definida en las reales órdenes de 1785 y 1788 y más tarde llevada al extremo en 1791 con el decreto por el que el Conde de Floridablanca prohibió todas las publicaciones periódicas, con la excepción de la *Gaceta de Madrid*, del *Diario de Madrid* y del *Mercurio de España*<sup>7</sup>. Las referencias a David analizadas a continuación deben ser consideradas en este contexto.

En 1828, Stendhal afirmaba con orgullo: “el ilustre David ha conquistado Europa”, citando como prueba de su triunfo el éxito de sus discípulos en diferentes países, entre los que incluía España, pero no Inglaterra<sup>8</sup>. Aunque Stendhal tenía razón al destacar la influencia de David en los pintores españoles del siglo XIX, su “conquista” quedaba reducida a círculos estrictamente artísticos y se habría llevado a cabo a través de los pensionados españoles que viajaron a París a partir de 1799. Con la posible excepción de José de Madrazo, la razón principal por la que el resto de sus discípulos españoles eligieron ese destino habría sido, sin embargo, la presencia en aquella ciudad de las esculturas clásicas y renacentistas confiscadas en Italia, expuestas en el recientemente creado Musée Central des Arts<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> René Verbraeken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité* (París: Léonce Laget, 1973), XIX.

<sup>3</sup> Miguel Ángel García Hernández, “Antoine Schnapper. David, la politique et la Révolution”, *Goya*, n.º 346 (2014): 90.

<sup>4</sup> Jesús Pedro Lorente, *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), 87.

<sup>5</sup> Maud Le Guellec, *Presse et culture dans l’Espagne des Lumières* (Madrid: Casa de Velázquez, 2016), 1-2. <http://books.openedition.org/cvz/12737>

<sup>6</sup> Daniel Crespo Delgado, “Lectores y noticias sobre las bellas artes en los papeles periódicos españoles de la Ilustración”, en *Francisco Mariano Nipho: el nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*, editado por José María Maestre, Manuel Antonio Díaz y Alberto Romero (Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos y CSIC, 2015), 199-215.

<sup>7</sup> Madeline Sutherland, “Censura y Prensa Periódica a Finales Del Siglo XVIII: El Caso Del Semanario Erudito (1787-1791)” *Revista de literatura* 75, n.º 150 (2013): 495-514.

<sup>8</sup> Sobre David en Inglaterra, véase William Hauptman, “The Blood-Stained Brush’: David and the British circa 1802”, *The British Art Journal* 10, n.º 3 (2009): 78-97. Sobre David en Alemania, France Nerlich, “David, peintre Révolutionnaire: le regard allemand”, *Annales historiques de la Révolution française*, n.º 340 (2005): 23-45.

<sup>9</sup> Javier Jordán de Urries y de la Colina, “Carlos IV y el arte francés”, en *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*, editado por Amaya Alzaga Ruiz (Madrid: Fundación Mapfre, 2022), 107.

Este artículo se propone explorar el tratamiento de la figura de David en la prensa española en el siglo transcurrido desde la que parece ser su primera mención en 1782. En la crítica francesa decimonónica, David se presenta como “una figura proteica con múltiples caras que revela de manera incuestionable la naturaleza convencionalizada y en definitiva ficticia” de esta forma de escritura sobre arte<sup>10</sup>. Como se verá, muchos de los artículos sobre David publicados en España son en realidad traducciones o adaptaciones de originales franceses, continuando así, por tanto, una dependencia que se manifiesta en la prensa española desde el siglo anterior<sup>11</sup>. Existen, sin embargo, diferencias significativas entre la fortuna crítica de David en Francia y en España. Así, a pesar de su preeminencia internacional, los medios españoles consiguieron ignorar durante décadas al artista debido a la supuesta peligrosidad de sus ideas políticas. Ello no significa que su persona y su obra no fueran conocidas por el público español culto<sup>12</sup>, posiblemente a través de publicaciones francesas. La percepción del pintor en España durante la mayor parte del siglo XIX resulta, por tanto, de un proceso de selección –en algunas ocasiones motivado por la censura del gobierno y, en otras, por la autocensura o por la línea editorial de cada publicación–, que revela lo que era permisible escribir y saber sobre David, pero no necesariamente lo que en realidad se sabía de él. Neil McWilliam identifica cuatro “polos” –“razón frente a emoción” y “convención frente a naturaleza”– alrededor de los cuales puede ser analizado el tratamiento que David recibe por parte de los críticos franceses decimonónicos. Por lo general, las publicaciones españolas se concentran también en cuatro dimensiones –“política”, “artística”, “pedagógica” y “ficticia” o “novelesca”– que ocasionalmente se solapan, evidenciando la unidad indisoluble en la persona de David de “arte, carácter y convicciones políticas”<sup>13</sup>.

## 2. Pintor revolucionario, pintor imperial, pintor democrático

El David político es, ante todo, un David revolucionario, cuyo arte frecuentemente se identifica con o se subordina a su papel de seguidor de Robespierre y a su vinculación al sector más radical de los jacobinos. En la prensa española, sometida a la censura gubernamental e inquisitorial, quizás por este carácter “revolucionario” entendido en un sentido amplio, se observa tan sólo una referencia a David en la década de 1780, cuando el pintor comenzaba a alcanzar notoriedad como nuevo líder de la escuela francesa y del Neoclasicismo. En junio de 1782, el *Correo Literario de la Europa*, cuyo objetivo era dar a conocer lo que se producía fuera de las fronteras españolas para contribuir al progreso nacional<sup>14</sup>, publicaba una lista de las obras premiadas por las academias de París, entre las que se incluía “una

<sup>10</sup> Neil McWilliam, “Life and afterlife: Jacques-Louis David, nineteenth-century criticism and the construction of the biographical subject”, en *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, editado por Michael R. Orwicz (Manchester: Manchester University Press, 1994): 43.

<sup>11</sup> Elisabel Larriba, “L’attrait de la presse espagnole des Lumières pour l’information internationale: El Espíritu de los mejores Diarios que se publican en la Europa (1787-1791)”, *Le Temps des médias* 20, n.º 1 (2013): 64-77.

<sup>12</sup> Jordán de Urríes, “Carlos IV y el arte francés”, 505.

<sup>13</sup> McWilliam, “Life and afterlife”, 46.

<sup>14</sup> Larriba, “L’attrait de la presse”, 65.

pintura de *Belisario*, de David, joven Artista, que puede competir con los viejos”<sup>15</sup>. No encontramos alusiones a otras pinturas de esta década, como *El Juramento de los Horacios* (1784) o *Los Lictores trayendo a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789), cuyos temas y personajes anunciaban las aspiraciones de la Revolución de 1789<sup>16</sup>. Aunque en estos años el nombre de David era una constante en las críticas de los Salones parisinos<sup>17</sup>, en España reaparece únicamente después de 1789 y en relación con los sucesos de la Revolución. Se forja entonces la imagen de David como siniestro propagandista, revolucionario sanguinario y pintor del sector más radical Jacobino que difundiría, en particular, *El Mercurio de España*, publicado por la Imprenta Real. Después de un breve período de supresión casi total de las noticias procedentes de Francia, el cambio de estrategia acontecido hacia 1793 y la relajación de la prohibición de periódicos franceses explican la reaparición de la figura de David, aunque como parte de la propaganda contrarrevolucionaria<sup>18</sup>: David sería, por ejemplo, el pintor elegido por un furioso Robespierre en 1793 para retratar a Marat asesinado y “exponerle á la vista del pueblo, con la herida descubierta, para que este espectáculo irritase” a las masas que clamaban venganza “guillotinando a todos sus enemigos”<sup>19</sup>. En septiembre del mismo año, este David manipulador y agitador era responsable de las decoraciones efímeras de “la fiesta de la Unidad y de la Indivisibilidad de la República”, en las que “no olvidó cosa alguna de aquellas que son mas propias para embelesar y alucinar al vulgo estólido”<sup>20</sup>. Su apoyo a la propuesta de Henri Grégoire para suprimir las Academias (incluida la de Bellas Artes) fue asimismo anunciado en el *Mercurio* como ejemplo de su voluntad destructora de las instituciones del Antiguo Régimen, confirmada por su proyecto “impío” de una “estatua que representase la Victoria de los Franceses sobre los Reyes y el Cristiánismo” en el Pont Neuf<sup>21</sup>. La figura de David fue, por tanto, instrumentalizada al servicio de la propaganda contrarrevolucionaria española, que presentaba las imágenes por él forjadas como evidencia del caos y de la anarquía reinantes en la vecina “Nación ligera y corrompida”.

En 1794, tras la reacción de Termidor y el fin del Terror, el *Mercurio* se hizo eco de la caída de Robespierre, posiblemente a partir de las noticias publicadas en el órgano oficial del gobierno francés, *Le Moniteur*, incluyendo el encarcelamiento de sus “cómplices” entre los que destacaba el “diputado” David<sup>22</sup>. Unos meses más tarde, comunicaba la decisión de las juntas revolucionarias y de la Convención de no examinar la conducta anterior del pintor y de limitarse a retirar sus retratos de Marat y de Le Pelletier de la sala en la que estaban expuestos, como parte de la revisión —

<sup>15</sup> Anónimo, “Premios de varias Academias y sus asuntos”, *Correo Literario de la Europa*, 20 de junio de 1782: 376. Todas las noticias citadas en este artículo proceden del sitio web de la Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España, <https://hemerotecadigital.bne.es/>.

<sup>16</sup> Carol Duncan, “Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art”, *Art History* 4, n.º 2 (1981): 186-202.

<sup>17</sup> Richard Wrigley, *The origins of French art criticism from the ancien régime to the Restoration* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

<sup>18</sup> Miguel Pino Abad, “El control inquisitorial de la prensa revolucionaria francesa: algunos ejemplos de ineficacia”, *Revista de la Inquisición* 11 (2005): 131-149.

<sup>19</sup> Anónimo, “Noticias de Francia”, *Mercurio de España*, agosto de 1793, 421.

<sup>20</sup> Anónimo, “Noticias de Francia. París”, *Mercurio de España*, septiembre de 1793, 7.

<sup>21</sup> Anónimo, “Noticias de Francia”, *Mercurio de España*, septiembre de 1793, 9; *Mercurio de España*, diciembre 1793, 424.

<sup>22</sup> Anónimo, “Noticias de Francia”, *Mercurio de España*, octubre de 1794, 161.

“reversión”– de los procesos de “heroificación” de los jacobinos<sup>23</sup>. No encontramos más menciones de David en la prensa española hasta 1797, cuando aparece citado como maestro del joven Antoine-Jean Gros<sup>24</sup>. El revuelo causado en Francia por el *Rapto de las Sabinas* en 1799 fue ignorado por la prensa española, posiblemente confusa con respecto a las intenciones del entonces Primer Cónsul Napoleón Bonaparte, convertido en protector del pintor<sup>25</sup>. Pero en febrero de 1808, cuando Carlos IV intentaba congraciarse con el recién proclamado emperador de Francia, otro de los periódicos oficiales, la *Gaceta de Madrid*, anunciaba la visita de “SS. MM. el Emperador y la Emperatriz... al taller del celebre pintor Mr. David para ver el quadro que representa la ceremonia de su coronacion”. La pintura era descrita como una “grandiosa composición, que será al mismo tiempo un monumento histórico, y una prueba de los progresos de la escuela francesa, y del grado de esplendor á que han llegado entre nosotros las bellas artes”<sup>26</sup>. Esta noticia, claramente copiada de la prensa oficial francesa, se publicó pocos días antes de que las tropas de Napoleón cruzaran la frontera y comenzaran su ocupación del territorio peninsular. Tras la caída de Napoleón y la restauración de la monarquía en Francia, el *Diario Balear* anunciaba en 1816 la expulsión de David del *Institut de France* como consecuencia de su reorganización por Luis XVIII<sup>27</sup>. Finalmente, a pesar de la discreción y tranquilidad de la vida personal y profesional de David durante su exilio bruselense, su fallecimiento a finales de 1825 en plena represión fernandina no fue recogido por los medios de comunicación españoles, sometidos a la férrea censura decretada por la Real Orden del 30 de enero de 1824. Sí lo fue, en cambio, en la *Gaceta Diaria de México*, país recientemente declarado independiente y republicano<sup>28</sup>. En determinados contextos, “David” continuaba siendo sinónimo de revolución y de república.

La revolución identificada con la persona de David fue tanto política como artística. Tuvieron que pasar varias décadas antes de que sus actividades revolucionarias pudieran ser asociadas con las de pintores españoles de principios de siglo, como el costumbrista Antonio Cabral Bejarano, de quien escribía en 1861 Juan de Dios de Mora en el periódico republicano y democrático *La Discusión* que “debió haber sido el pintor de nuestra revolución, el David de España” por su retrato (destruido) del General Riego<sup>29</sup>. Con el fin del reinado de Fernando VII en 1833, la figura de David fue rehabilitada hasta cierto punto en la prensa española, como había ocurrido también en Francia. Así, en 1835, *El Artista* anunciaba que “El rey Luis Felipe acaba de comprar para el Museo del Louvre, los cartones del Juramento en el juego de pelota (*Serment du Jeu de Paume*) por David, y otros

<sup>23</sup> Anónimo, “Noticias de Francia”, *Mercurio de España*, marzo de 1795, 251 y *Mercurio de España*, abril de 1795, 351.

<sup>24</sup> Anónimo, *Mercurio de España*, mayo de 1797, 9.

<sup>25</sup> Ewa Lajer-Burcharth, “David’s Sabine Women: Body, Gender and Republican Culture under the Directory”, *Art History* 14, n.º 3 (1991): 397. Sobre una copia del *Rapto de las Sabinas* por un discípulo de David en el Palacio Condé de Dijon, véase “Variedades. Carta de Don S. Inguipuoc, Coronel español prisionero de guerra, a un amigo suyo”, *Crónica Científica y Literaria*, 3 de junio de 1817, 1.

<sup>26</sup> Anónimo, “Francia”, *Gaceta de Madrid*, 5 de febrero de 1808, 129.

<sup>27</sup> Anónimo, “Francia”, *Diario Balear*, 2 de mayo de 1816, 3.

<sup>28</sup> Anónimo, “Revista necrológica”, *Gaceta Diaria de México*, n.º 65 y 97, tomo 2, 6 marzo y 6 abril 1826, 1 y 4. Gisèle Cazottes y Enrique Rubio Cremades, “El auge de la prensa periódica” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012) <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-auge-de-la-prensa-periodica/>

<sup>29</sup> Juan de Dios de Mora, “Necrología”, *La Discusión*, 13 de noviembre de 1861, p. 3.

muchos cuadernos de croquis de este celebre artista”<sup>30</sup>. La misma publicación equiparaba a David con Velázquez como defensor de la nobleza de la pintura al referir la anécdota según la cual el propio Napoleón habría pintado la Legión de Honor sobre su retrato<sup>31</sup>. Pero a diferencia de su discípulo Gros, el francés no aparece entre los artistas biografiados en la sección de esta publicación titulada “Galería de Ingenios Contemporáneos”, a pesar de estar bien representada en ella la generación inmediatamente anterior de artistas vinculados al neoclasicismo<sup>32</sup>. En 1836, *El Español* identificaba a David con el Imperio napoleónico cuyo autoritarismo oponía a la “libertad” del eclecticismo romántico en una reflexión sobre la relación entre la libertad política y el florecimiento de las artes, de acuerdo con el carácter moderado y el tono democrático de un medio en el que colaboraron Mariano José de Larra, José Zorrilla y José Espronceda, entre otros<sup>33</sup>. En 1850, el periódico próximo a la reina exiliada María Cristina *La España* se hacía eco del ingreso de una de las versiones de *Bonaparte en el Gran San Bernardo* en la colección nacional francesa, ofrecida por la hija del pintor al entonces presidente de la República Louis-Napoleón Bonaparte<sup>34</sup>. En 1837, el periódico monárquico-constitucional *El Español* traducía de *Le Constitutionnel* un artículo sobre la controvertida elección de “David el convencional” como representante del arte de la pintura en el frontispicio del *Panthéon* de París esculpido por David D’Angers, que había querido homenajear al que fuera su maestro por la generosidad y “suma bondad” con que le había tratado<sup>35</sup>. D’Angers fue también responsable de los intentos fallidos para repatriar los restos del pintor en 1843<sup>36</sup> y de la ejecución del retrato del artista que adorna la sepultura de la esposa de David en el cementerio parisino de Père Lachaise según explicaba la prensa española<sup>37</sup>. La gratitud de D’Angers hacia David se relacionaba en 1857 en *La Iberia* con los difíciles comienzos del escultor en París y con la buena acogida que le dio el pintor<sup>38</sup>. A la misma lealtad se atribuyó en la muy popular *El Museo de las Familias*, ejemplo al igual que *El Artista* de revista ilustrada a imitación de modelos franceses y británicos<sup>39</sup>, la intervención del director del Louvre, Louis-Nicolas-Philippe-Auguste, conde de Forbin, para que Luis XVIII comprara “los cuadros de David, su maestro, desterrado, y a pesar de la oposi-

<sup>30</sup> Anónimo, “Variedades”, *El Artista*, 1 de abril de 1835, 120.

<sup>31</sup> Eugenio de Ochoa, “Velázquez”, *El Artista*, 1 de enero de 1834, 15. También en *La Ilustración católica*, 21 de febrero de 1882, 236.

<sup>32</sup> María Victoria Alonso Cabezas, “La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista* y *Semanario Pintoresco Español*”, *Boletín de Arte* 35 (2014): 101-116.

<sup>33</sup> P. M., “Bellas Artes”, *El Español*, 27 de junio de 1836, s.p. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3360177>

<sup>34</sup> Anónimo, “Regalo”, *La España*, 30 de octubre de 1850, 2. Musée de Versailles, n.º inv. MV 8550.

<sup>35</sup> Anónimo, “El pintor David y el escultor David”, *El Español*, 20 de agosto de 1837, 1. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3360177>

<sup>36</sup> Anónimo, “París”, *El Constitucional*, 7 de marzo de 1843, s. p. y *El Espectador*, 10 de marzo de 1843, s. p.

<sup>37</sup> Luis Mariano de Larra, “El Cementerio del Père Lachaise en París”, *La América*, 24 de septiembre de 1861, 13. Sobre su tumba en Bruselas, ver “Gloria artística”, *La España*, 19 de octubre de 1865, 4; *El Contemporáneo*, 20 de octubre de 1865, 3 y *La Correspondencia de España*, 31 de agosto de 1877, 1.

<sup>38</sup> Anónimo, “David de Angers”, *La Iberia*, 1 de enero de 1857, s. p. y *El Genio de la Libertad*, 23 de enero de 1857, 5. Sus obras se reproducen en las ilustraciones del *Libro de los oradores* de León José Serrano (*Diario de Madrid*, 12 de agosto de 1844, s. p.).

<sup>39</sup> Raquel Pérez Valle, *Literatura y periodismo en el siglo XIX. “El Museo de las familias” (1843-1870)*, (Tesis doctoral, UNED, 2015).

ción de hombres poderosos, entonces llenos de resentimientos contra el pintor de la Convención, hizo colocar en la galería de pinturas el *Robo de las sabinas y Leónidas en las Thermópilas*<sup>40</sup>. Quizás por esta actitud hacia los artistas más jóvenes, David había sido adoptado como “modelo é ídolo de la juventud” en la década de 1830, según explicaba la *Revista Contemporánea* en 1876<sup>41</sup>. Abundan asimismo los relatos de la generosidad de David con sus discípulos españoles. Como es lógico dado el parentesco de José de Madrazo con uno de sus creadores, *El Artista* destacó especialmente el papel de David en su aprendizaje, refiriéndose, por ejemplo, a la influencia formativa de *El rapto de las Sabinas* ignorado en principio, según se vio, por la prensa española. Atraído por la fama de esta pintura, el joven Madrazo consiguió viajar a la capital francesa y “para colmo de sus anhelos pasó á estudiar bajo la dirección de aquel grande hombre que tanto deseaba conocer y admirar”. Mientras enfatizaba el aprecio mostrado por David a Madrazo, *El Artista* se cuidó bien de distanciar al español de las ideas políticas de su maestro, recalcando que éste “no enseñaba a sus discípulos mas que la pintura”<sup>42</sup>. Según el periódico balear liberal-progresista *El Genio de la Libertad*, David habría abrazado emocionado a otro discípulo español, Juan Antonio Ribera, al ver su *Cincinato*, que demostraba su asimilación de “un estilo desconocido hasta entonces en España”<sup>43</sup>. A Madrazo y Ribera se sumaría como davidiano español el escultor José Álvarez Cubero, cuyo *Ganimedes* fue elogiado por su maestro en 1804<sup>44</sup>.

En 1838, tanto el diario “portavoz del ultra conservadurismo liberal barcelonés” *El Guardia Nacional* como *El Panorama* publicaban una biografía de David que no comenzaba con el nacimiento del pintor, ni con el inicio de su carrera artística, sino con la aparición en Francia de los primeros “síntomas” de la Revolución, identificados con la filosofía de la Ilustración y con el “giro democrático que tomaron la literatura y las bellas artes” consideradas como “los mayores propagadores de las ideas revolucionarias entre la multitud”<sup>45</sup>. Aunque se alude al “entusiasmo” con el que el pintor se adhirió a la causa revolucionaria y a su pertenencia al “club de los Jacobinos” y a la Convención Nacional, se omite su participación en los episodios más sangrientos de la Revolución, resumida con una breve referencia a la imposibilidad de separar su “celo por las artes” de su “entusiasmo por la república”. En cuanto a su pintura, de acuerdo con el carácter romántico de la publicación, se lamenta su

<sup>40</sup> Anónimo, “Estudios artísticos. Forvin”, *Museo de las Familias*, 1857, 39.

<sup>41</sup> Juan Fastenrath, “Noruega. El pintor noruego-alemán Adolfo Fidemand”, *Revista contemporánea*, octubre de 1876, 277.

<sup>42</sup> V. C., “Galería de ingenios contemporáneos. Don José de Madrazo”, *El Artista*, 1 de abril de 1835. Véase también “Don José de Madrazo (Necrología)”, *La Época*, 9 de mayo de 1859, 3 y “Necrología. Excmo. Sr. D. José Madrazo”, *La América. Crónica hispano-americana*, 24 de mayo de 1859, 43; Luis de Eguilaz, “Variedades”, *La Esperanza. Periódico monárquico*, 7 de junio de 1859, 3; “Un poeta de hoy a un artista de ayer”, *La Época*, 9 de junio de 1859, 4 y Pedro J. Martínez Plaza, *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado II* (Madrid: Museo del Prado, 2022).

<sup>43</sup> J. S. Milanés, “Don Juan Antonio Ribera. Pintor de historia, contemporáneo”, *El Genio de la Libertad*, 8 de abril de 1857, 2. “Don Juan Antonio Ribera”, *La Época*, 25 de julio de 1860, 3. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=4273771>.

<sup>44</sup> Eugenio de Ochoa, “D. José Álvarez”, *El Artista*, 1 de enero de 1834, 122.

<sup>45</sup> V., “Biografía extranjera. El pintor David”, *El Guardia Nacional*, 24 de mayo de 1838, 1. También en *La Ley de Barcelona*, julio de 1842. Albert Ghanime, “Aproximació als periòdics i als periodistes de la Barcelona de 1820 a 1839”, *Cerclès. Revista d'història cultural* 5 (2002): 52-78.

influencia en España al tratarse de “una escuela extranjera opuesta á nuestras costumbres”, pero se elogia su excelencia en el dibujo, la composición, la expresión de las figuras y el “ingenio de sus invenciones”, siendo la “dureza” y la falta de armonía en el colorido sus dos principales defectos.

La figura de David se benefició de los intentos de rehabilitación de Napoleón como héroe romántico y pionero de los regímenes liberales burgueses en obras como la biografía publicada en 1839 por su sobrino, Luis Napoleón Bonaparte, titulada *Ideas napoleónicas* y adornada “con el retrato de Napoleón sacado por su pintor de cámara David”<sup>46</sup>. David como pintor imperial es mencionado en *El Nacional* en 1841 con motivo del regreso a París después de una gira por las principales capitales europeas de su *Coronación de Napoleón* (1804)<sup>47</sup>. Otro artículo elogioso hacia la figura de Napoleón aludía en 1860 a la protección que habían recibido del Emperador las letras y las artes, destacándose el caso de David, cuyo pasado revolucionario no habría impedido su nombramiento como “baron del imperio y comendador de la Legión de Honor por Napoleón que había sabido establecer una diferencia entre el antiguo tribuno y el grande artista”<sup>48</sup>. En el mismo año, *La Corona*, diario liberal barcelonés, reproducía *La Muerte de Sócrates* de David, al que se refería como “gran pintor del primer imperio”<sup>49</sup>. Otra figura histórica a la que David aparecía constantemente vinculado fue, lógicamente, Robespierre quien, aunque en menor medida, experimentó una “romantización” similar a la de Napoleón, siendo tratado como un personaje trágico, por ejemplo, en *El Piloto* en 1839<sup>50</sup>.

La caracterización inicial de David como pintor cuya “mentalidad excesivamente sistemática y racionalista” era “debilitante en su arte y peligrosa en sus inclinaciones políticas” se mantuvo en la *Historia de los Girondinos* de Alphonse de Lamartine, obra recibida con gran expectación en España de la que publicó en 1848 un extracto el progresista y polemista *El Clamor Público*<sup>51</sup>. Al igual que Jules Michelet, Lamartine culpaba a los implacables Jacobinos y a su ejecución de Luis XVI del resurgir de la simpatía por la monarquía que amenazó la República durante el siglo siguiente<sup>52</sup>. En su relato, David personificaba esta actitud, tomando fríamente nota “para la historia” de “la actitud, la fisonomía, los gestos, las lágrimas, el color, la respiración y hasta las palpitaciones involuntarias de los músculos de la cara” de la familia real esperando su condena. Lamartine contrastaba la magnanimidad y la actitud respetuosa de la mayoría de los diputados con la falta de humanidad de David:

Solo uno fué duro, el pintor David, que habiéndole reconocido el rey en el número de los que se agolpaban para mirarle en el pasadizo á la puerta del cuarto del logógrafo, le preguntó si acabaría pronto su retrato. «No haré en adelante, respondió

<sup>46</sup> *Diario Constitucional de Palma*, 3 octubre 1839, 4 y *El Constitucional. Periódico político, literario, económico y mercantil*, 8 de noviembre de 1839, 4.

<sup>47</sup> Anónimo, “Francia”, *El Nacional*, 24 de junio de 1841, 1.

<sup>48</sup> Antonio Vinageras, “Napoleón y la comedia francesa en Santa Elena”, *El Mundo Pintoresco*, 14 de octubre de 1860, 333.

<sup>49</sup> “Gacetilla”, *La Corona*, 28 de noviembre de 1860, s. p.

<sup>50</sup> “Museo de la Revolución Francesa”, *El Piloto*, 1 de abril de 1839, s. p.

<sup>51</sup> McWilliam, “Life and afterlife”, 46. Sobre *El Clamor Público*, ver <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=2535754> Ver también Antonino de Francesco, *La Revolución Francesa: doscientos años de combates por la historia* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022): 11.

<sup>52</sup> Susan Dunn, “Michelet and Lamartine: Regicide, Passion, and Compassion”, *History and Theory* 28, n.º 3 (1989): 275-95.

David, el retrato de un tirano, sino cuando su cabeza se halle delante de mí en el cadalso.» El rey bajó la vista y devoró el insulto; David se equivocaba en el tiempo; un rey destronado no es más que un hombre; una palabra enérgica ante la tiranía, es una cobarde bajeza ante la adversidad<sup>53</sup>.

En *Los soldados de la Revolución*, citado por el periódico republicano *El Globo* en 1877, Michelet lamentaba la incapacidad de David para encontrar un modo de conmemorar la Revolución, ya que “los David y otros artistas de la época, dominados por la imitación ininteligente de la antigüedad romana, olvidaron que los monumentos nuevos no deben tener un carácter vagamente patriótico, sino que necesitan expresar con precisión el dogma de la época. á saber: que la revolución [...] era menos una destrucción que una creación, era la fundación de una religión nueva, la religión de la justicia”<sup>54</sup>. David regicida reaparece en los contextos reaccionarios más insospechados, como la reflexión sobre la futilidad de las revoluciones incluida en un relato de viajes en Alemania publicado en 1864 en *La Abeja* de Barcelona<sup>55</sup>. En el mismo año, y siendo su director el republicano Francisco Pi y Margall, *La Discusión* caricaturizaba a David como “un espía de Robespierre, de carácter duro y sin compasión, [que] afectaba en sus conversaciones un cinismo grosero” y que decía deleitarse con la sangre y el “color rojo”. Apostado frente a los calabozos en la prisión de La Force, David dibujaba a los condenados para apropiarse “de los últimos movimientos de la naturaleza de estos malvados”<sup>56</sup>. David insensible y carente de emociones fue además presentado con frecuencia como manipulador de masas, propagandista y creador de la iconografía y la escenografía revolucionarias, siguiendo a Michelet<sup>57</sup>. En noviembre de 1848, *El Clamor Público* publicaba la traducción de un artículo francés sobre la fiesta de la proclamación de la nueva Constitución francesa, en el que se elogiaba la celebración organizada en 1793 por “el convencional David, pintor histórico”, a pesar de “puerilidades” como la quema de elementos alegóricos<sup>58</sup>. En 1852, *La España* se refería a la “Fiesta de las Victorias” de 1793, cuando “el altar de la patria se transformó por el pintor David en templo de la inmortalidad”<sup>59</sup>. En 1869, recién iniciado el Sexenio Democrático, el folclorista Vicenç Joaquín Bastus explicaba en el periódico valenciano *El Panorama* el origen del “famoso gorro colorado” revolucionario, “que el célebre pintor David supo acomodar al antiguo gorro frigio para adornar con él en París la estatua de la Libertad”<sup>60</sup>. Más frívolo fue el enfoque de Manuel Guzmán en un artículo posiblemente traducido o adaptado de un libro de viajes para el *Museo de las Familias*, que en 1861 responsabilizaba a David de la moda de la “desnudez a la griega” durante el Directorio, cuando en los “banquetes griegos” celebrados en los jardines

<sup>53</sup> Anónimo, “Sección literaria. Historia de los Girondinos, por M. A. de Lamartine, Miembro Provisional de la República Francesa”, *El Clamor Público*, 4 de mayo de 1848, s. p.

<sup>54</sup> Anónimo, “Variedades”, *El Globo*, 27 de agosto de 1877, 3.

<sup>55</sup> Anónimo, “Estudios históricos sobre la Alemania”, *La Abeja*, 1864, 366-367.

<sup>56</sup> Anónimo, “Historia de la Revolución Francesa”, *La Discusión*, 2 de septiembre de 1864, 195.

<sup>57</sup> Miguel Ángel García Hernández, “Pintura y Terror: Jacques-Louis David en 1793-1794”, *Locus Amænus* 14 (2016): 145-166.

<sup>58</sup> Anónimo, “Variedades. Fiesta de la Proclama de la Constitución Francesa”, *El Clamor Público*, 22 de noviembre de 1848, s. p.

<sup>59</sup> Anónimo, “Gestas del Campo de Marte”, *La España*, 5 de mayo de 1852, 1 y *El Áncora*, 11 de mayo de 1852, 653.

<sup>60</sup> V. Joaquín Bastus, “¿Qué es el gorro frigio?”, *El Panorama*, 30 de enero de 1869, 10-11.

de las Tullerías los camareros emulaban a “los espartanos del cuadro de Leónidas”, mientras las invitadas vestían muselina fina para imitar el efecto de los paños mojados de la escultura griega<sup>61</sup>. La importancia que para David tenía el estudio del desnudo en obras como la *Asamblea Nacional en el Juego de Pelota* (1791-92), descrito por el mismo autor como “uno de sus mas bellos lienzos”, era así trivializada y atribuida al gusto por “Pinturas á la griega, tragedias á la griega, vestidos á la griega, discursos y canciones á la griega. David, el célebre pintor, se moria por estas cosas”<sup>62</sup>. Los “ejemplos de virtud” tomados de la Antigüedad quedaban reducidos a “mascaradas griegas y romanas” que alcanzarían el cenit de su incoherencia, según el periódico conservador *La América*, cuando “el pintor David [hizo] del asqueroso casi enano Marat una figura griega”<sup>63</sup>. A la misma intención de ridiculizar los logros del pintor responde la anécdota apócrifa publicada en el diario liberal progresista *La Iberia* en 1869, al inicio del Sexenio Democrático, sobre la creación de *La Muerte de Lapeletier de Saint-Fargeau* (1793), cuyo cadáver supuestamente David habría cubierto con un lienzo blanco y rociado con la sangre de un pollo antes de pintarlo<sup>64</sup>.

Al acercarse el centenario de la Revolución, la consideración de David y de su obra participa de un esfuerzo generalizado por comprender, interpretar e incluso “musealizar” los acontecimientos de 1789. En 1881, al anunciarse la apertura del Musée Carnavalet en París, *La Iberia* aludía a la exposición de “los caprichosos figurines y modelos de trajes y armas que el gran pintor David dibujó á instancias de Robespierre”, mientras que *La Ilustración Española y Americana* destacaba la inclusión en la colección de su “última paleta”<sup>65</sup>. Las casas de subastas compartieron este interés por objetos asociados a David, como el bosquejo del asesinato de Marat que supuestamente dibujó en el reverso de “la hoja en que se escribió el acta” del crimen, vendido en el Hôtel Drouot por 7000 francos según *El Siglo Ilustrado*, que en 1867 ofrecía a sus suscriptores una reproducción<sup>66</sup>. Las ideas de David, antes consideradas peligrosas, se muestran a finales de siglo en sintonía con los sentimientos del pueblo francés. En 1881, *La Iberia* relataba la inauguración de un monumento al joven Joseph Bara, cuya “heroica muerte” al grito de “¡Viva la República!” había sido trasladada al lienzo en 1794 por “el célebre pintor David”, en Palaiseau, donde un “grupo de republicanos” encabezado por el alcalde y secundado por toda la población había financiado, encargado y celebrado su instalación<sup>67</sup>. Un año después y en consonancia con su calidad intelectual y originalidad, la *Revista de España* ofrecía una reflexión algo más elaborada sobre el pintor, afirmando que David había emprendido “la restauración del arte casi al mismo tiempo que la Revolución francesa acometía otro género de reivindicaciones” y atribuyéndole la “resurrección” y la “universalización” de la pintura, además de la creciente importancia otorgada a “la emoción democrática de la multitud espectadora”<sup>68</sup>.

<sup>61</sup> Pérez Valle, *Literatura y Periodismo*, 316.

<sup>62</sup> Manuel Guzmán, “Recuerdos del Jardín de las Tullerías de París”, *Museo de las Familias*, 1861, 90.

<sup>63</sup> Antonio Alcalá Galiano, “De la Novela. Artículo V”, *La América*, 27 de octubre de 1862, 5.

<sup>64</sup> Anónimo, “Cuadro curioso”, *La Iberia*, 23 de marzo de 1869, s. p.

<sup>65</sup> Anónimo, “Museo de la Revolución Francesa”, *La Iberia*, 13 de febrero de 1881, s. p. Anónimo, “Quincena parisiense”, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1881, 359.

<sup>66</sup> Anónimo, “Hotel de Ventas en París”, *El Siglo Ilustrado*, 16 de septiembre de 1867, 138.

<sup>67</sup> Anónimo, “José Bara”, *La Iberia*, 15 de septiembre de 1881, s. p. Musée Calvet, Avignon, Inv. 846.3.1.

<sup>68</sup> Servando Ruiz Gómez, “La rendición de Granada. Cuadro del Señor Pradilla”, *Revista de España*, mayo 1882, 441-442. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/issn/0214-7718>

### 3. David y Goya

En 1860, *La Época* afirmaba que “la escuela de David y la revolución de 93 vinieron á derribar todo lo que había existido hasta entonces”, sugiriendo una equivalencia entre la ejecución del rey y su ruptura con el arte francés inmediatamente anterior<sup>69</sup>. Pero David no había sido sólo destructor. Como “pintor de las escenas de la Convención”, contribuyó a la consolidación del género histórico contemporáneo, según reconocía en el mismo año de 1860 *El Museo Universal*<sup>70</sup>. La identificación de David con la revolución artística de finales del siglo XVIII y principios del XIX explicaría la facilidad y el entusiasmo con que los críticos españoles de mediados de siglo aceptaron la idea de una ficticia relación de amistad con su contemporáneo Francisco de Goya. A ello contribuyó, sobre todo, la monografía *Goya; sa vie, son œuvre* (1867) de Charles Yriarte, cuyo artículo sobre el pintor aragonés en la *Revista de Bellas Artes* y en *Le Moniteur* de París aludía a la supuesta relación de ambos artistas en Italia. Yriarte atribuía el carácter revolucionario de la obra goyesca a una imposible influencia formativa de David sobre Goya, ignorando cualquier discrepancia cronológica –asumía un segundo viaje del español a Italia– para “presentarle á nuestros lectores paseándose en el Monte Pincio del brazo del pintor David, que le comunicó sus ideas liberales y á quien profesó siempre una tierna amistad<sup>71</sup>. Como ha indicado Janis A. Tomlinson, la fuente de Yriarte habría sido la biografía de Goya publicada por Laurent Matheron en 1858<sup>72</sup>. Incapaz de resistir el atractivo que para su imaginación tenía el encuentro de los dos pintores más revolucionarios de su tiempo en la capital europea de las artes, Yriarte explicaba en otro artículo titulado “Goya en Roma” que allí “Goya contrajo estrecha amistad con el pintor David, quien le inculcó sus ideas liberales y filosóficas, y estas relaciones debieron dejar profundas huellas en el ánimo del artista español<sup>73</sup>. En 1875, *El Globo* acompañaba el retrato grabado de Goya con una nota biográfica según la cual “se trasladó á Roma, donde [...] mantuvo relaciones de amistad con el célebre pintor David<sup>74</sup>. De un modo más general, en 1864 el diario progresista y reformista *La Soberanía Nacional* relacionaba a David con Goya por ser los dos pintores de su tiempo, profundamente condicionados por las circunstancias históricas y políticas en las que trabajaron. Para esta publicación, que parte de los estereotipos populares sobre ambos, Goya fue “la enérgica expresión en la pintura española del sentimiento popular herido y pronto á estallar cansado de sufrir”, prueba de que las “musas” se muestran “propicias” cuando los pueblos reaccionan ante “insultos”. De la misma manera, la pintura de David habría respondido a la crisis del Antiguo Régimen: “Como Goya, que pintaba irritado y desdeñoso de cuanto le rodeaba, pintó el célebre francés David, como un gran regenerador, elevando sobremanera el estilo, inspirándose únicamente en el culto greco-romano, reverenciando la forma severa, la línea pura, las reglas y las unidades, pero exageran-

<sup>69</sup> Anónimo, “De la pintura al pastel”, *La Época*, 3 de abril de 1860, s. p.

<sup>70</sup> Anónimo, “Exposición de Bellas Artes”, *El Museo Universal*, 28 de octubre de 1860, 346.

<sup>71</sup> Carlos Iriarte, “Francisco de Goya”, *Revista de Bellas Artes*, 31 de marzo de 1867, 202.

<sup>72</sup> Janis A. Tomlinson, “Goya, la persistencia de la memoria”, en *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V* editado por Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021): 23-24.

<sup>73</sup> Carlos Iriarte, “Goya en Roma”, *Revista de Bellas Artes*, 5 de mayo de 1867, 243-244. También *Revista Hispano-americana*, 15 de mayo de 1867, 292-295.

<sup>74</sup> “Nuestros grabados. D. Francisco de Goya y Lucientes”, *El Globo*, 26 de mayo de 1875.

do tanto, que mas parece que copió estatuas que personajes vivos”<sup>75</sup>. En su reseña del libro de Yriarte para *La Revista de España*, el académico Emilio Castelar declaraba que Goya debería ostentar “el privilegio de representar” la época de la Revolución, frente a Mengs, Canova o el propio David que, a pesar de ser “un gran dibujante”, “no ha visto su tiempo y los colosos de la revolución sino a través del ideal clásico, revistiéndolos con la serenidad olímpica de los dioses, cuando jamás han estallado con tanta fuerza las trágicas pasiones de los hombres”<sup>76</sup>. La superioridad de Goya como pintor de esas “trágicas pasiones” fue defendida en la *Revista Contemporánea* por Cipriano Muñoz y Manzano, calificándole de “reformador” que “libertó [la pintura] del servilismo de la imitación de lo antiguo, que en el caballete de David, convirtió las serenas divinidades clásicas en figuras revolucionarias, de una época en que las pasiones de los hombres, desbordadas cual nunca, rompían todo dique”. Muñoz y Manzano atribuía la “amistad” entre ambos artistas a la mediación de Juan Antonio Ribera –que ni siquiera había nacido cuando Goya visitó Italia y era un niño cuando lo hizo David– al explicar la asimilación por parte de Goya de “muchas de las ideas sociales del ilustre autor del *Juramento del Trinquete*, de aquél clásico artista francés que más bien parece un ateniense vivo en la época de la Revolución para revestirla en el arte de las formas purísimas de la estatuaria”<sup>77</sup>.

#### 4. La reacción romántica

Una excepción notable a la escasez de referencias detalladas sobre las obras de David en la prensa española del periodo estudiado sería la larga reseña en el periódico oficial *Mercurio de España* de la exposición del *Musée du Luxembourg* en 1818 traducida del francés, cuya fuente fue posiblemente *Le Moniteur*<sup>78</sup>. Del temprano *San Roque*, destacaba la “fuerza de la expresión” y “la energía del colorido”, mientras que el *Belisario* se caracterizaría por “lo elevado del pensamiento”, “el alma” y los “nobles contornos” de la figura principal, la “belleza” de las cabezas y, en general, “la corrección, entereza y vida de todas las partes desnudas, el estilo sencillo y espacioso de los ropages, y la gravedad del conjunto”, propias de “un ingenio, que sin separarse del antiguo, jamas perdía de vista la naturaleza, y desde luego se creyó que ninguna cosa le era imposible”. En la *Andrómaca* resaltaban “la belleza de su dibujo” y “la exactitud y dignidad de su expresión”. El *Juramento de los Horacios* poseería “la enérgica verdad de una escena en que parece que renace la antigua Roma”, a la que el público había respondido “guiado felizmente por su gusto natural”. Se elogiaba en ella el tratamiento de la anatomía, la caracterización de cada uno de los grupos y su distribución en la composición, cuyas “bellezas” resultan realzadas por “un dibujo varonil y correcto, una egecucion invariable y decidida, un colorido generalmente vigoroso, y sobre todo histórico y adecuado al asunto”. Otras obras mencionadas eran la *Muerte de Sócrates* y *Los Lictores presentando a Bruto los cuerpos de sus*

<sup>75</sup> Anónimo, “La exposición de Bellas Artes en 1864”, *La Soberanía Nacional*, 21 de diciembre de 1864, 1.

<sup>76</sup> Emilio Castelar, “Goya por Carlos Iriarte”, *Revista de España*, 1869, 161-170.

<sup>77</sup> Cipriano Muñoz y Manzano, “D. Francisco de Goya y Lucientes. Apuntes biográfico-criticos”, *Revista Contemporánea*, septiembre de 1882, 154, 161.

<sup>78</sup> Anónimo, “Bellas artes. Museo de la Camara de los Pares de Francia”, *Mercurio de España*, agosto de 1818, 337.

*hijos*. En cuanto a los cuadros pintados en el exilio, en 1819, la *Crónica Científica y Literaria* aludía a *La despedida de Telémaco y Eucaris* como “principal adorno del Museo de Bruselas” y a su “eminente [...] merito” y “conjunto de bellezas” sin entrar en detalles sobre las mismas<sup>79</sup>. Su alejamiento del estereotipo davidiano de obra estoica y viril para plantear una reflexión personal sobre la experiencia individual de la historia y su memoria es compartido por *La cólera de Aquiles* (1819), expuesta también en Bruselas al año siguiente que, según la *Crónica científica y literaria*, “no es inferior al juramento de los Horacios, ni al robo de las Sabinas”<sup>80</sup>.

En contraste con esta apreciación positiva, en 1835 *El Artista* oponía el estilo neoclásico de David al “naturalista” español del Siglo de Oro en una descripción del *Apóstol Santiago* de Juan de las Roelas en la Catedral de Sevilla. En una crítica de sesgo romántico y nacionalista, la revista afirmaba que la violencia y el movimiento de la figura del santo disgustarían al “aficionado de gusto puro” que “busca posturas académicas, composición ordenada y simétrica, ropajes arregladamente desarreglados y líneas matemáticas”, al que se advertía que “no verá en él un santo, como el francés David, el pintor de Rómulo, lo hubiera ejecutado, ni cual lo hubiera concebido Racine”<sup>81</sup>. David es “el pintor de Rómulo”, prototipo del héroe clásico, digno, calmado, contenido y encarnación del “lenguaje sublime de la Antigüedad”<sup>82</sup>. El héroe preferido por *El Artista* era, sin embargo, medieval, cristiano, violento como el movimiento de los pliegues de su manto, enfrentado al paradigma –racionalista, francés– representado por David. Objeciones similares se planteaban en 1838 en un fragmento de *De la educación de las madres de familia y de la civilización del género humano por las mujeres* de Louis-Aimé Martin, traducido en *El Correo Nacional*, que convertía *El juramento de los Horacios* en ejemplo de la incapacidad de la pintura neoclásica para conmover al espectador. A pesar de su “ejecución material [...] admirable”, de la “pureza de las formas” y del dibujo, “el estudio de lo antiguo”, “la ciencia del drama”, “la belleza de las líneas”, los “magníficos dibujos de figura desnuda” y la “enérgica” colocación de los guerreros romanos, el autor concluía que “nada hace despertar en mí el amor de la patria”, conminando a David a dar a su obra “una alma á la par sublime y feroz, ó rompe tus pinceles”<sup>83</sup>. A una conclusión similar llegaba Joaquín Francisco Pacheco en *Italia, ensayo descriptivo, artístico y político* (1857) reproducido en *La Época*, donde David era caracterizado como

Antiguo de ideas, griego de corazón, pagano de sentimientos, mucho más exagerado en sus tendencias que el propio Miguel Ángel, por lo mismo que le era muy inferior en carácter, en genio y en saber; David, filósofo; David, convencional y regicida; David, á quien faltaba la viva creencia cristiana que nunca perdieron los grandes maestros florentinos y romanos; David, copió con sus pobres colores la

<sup>79</sup> *Crónica Científica y Literaria*, 30 de marzo de 1819, s. p. También en el *Diario Balear*. Mary Vidal, “David’s Telemachus and Eucharis: Reflections on Love, Learning, and History”, *The Art Bulletin* 82, n.º 4 (2000): 702-19.

<sup>80</sup> Kimbell Art Museum, n.º inv. AP 1980.07. Anónimo, “Noticias y variedades”, *Crónica Científica y Literaria*, 29 de febrero de 1820.

<sup>81</sup> C. A. “Sevilla. La Catedral”, *El Artista*, 1 de abril de 1835, 210.

<sup>82</sup> Darcy Grimaldo Grigsby, “Nudity à La Grecque in 1799”, *The Art Bulletin* 80, n.º 2 (1998), 314.

<sup>83</sup> Louis-Aimé Martin, “Del origen del genio y del origen de la virtud”, *El Correo Nacional*, 18 de julio de 1838, s. p.

antigua escultura y creyó haber regenerado el arte [...]. No despreciamos á David; pero nos quedamos fríos ante sus obras [...] Reconocemos sus dotes; mas declaramos que los Horacios no nos mueven, y que las Sabinas no nos interesan<sup>84</sup>.

Pacheco calificaba el estilo de David como “pintura escultural” y a su “dibujo de piedra”. A esta frialdad y a la “falta de cercanía emocional” añadían los críticos románticos una “teatralidad” que afectaría, en especial, a las poses de sus figuras, con las que *La Esperanza* llegó a comparar en 1844 las posturas y “piruetas” de José Torres García Luna en *La Infanta Galiana*, ridiculizadas como “dignas del pintor David”<sup>85</sup>.

## 5. Pintor de su tiempo

La figura de David fue utilizada en la prensa española para exponer argumentos a favor o en contra en numerosos debates sobre diversas cuestiones artísticas. En la reseña de la exposición de las pinturas del Museo de la Trinidad de 1847 en el *Diario de Avisos de Madrid*, David era mencionado como ejemplo de la identificación del “carácter” de un pueblo con su arte dentro de una reflexión sobre “las relaciones que existen entre las ideas, el carácter y costumbres de un pueblo y las obras de sus artistas”. David “inspirado de las ideas democráticas de 89, pintando las Termopilas y la muerte de Sócrates” era un pintor de su tiempo, ya que “un pueblo que no sienta arder en sus venas el fuego de la libertad, no tendrá tampoco pintores como David”. Esta sintonía se comparaba desfavorablemente con la “incoherencia” y la “desorientación” de la pintura española de mediados del siglo XIX, caracterizada como mercenaria, fruto de “una época egoísta, estéril en sus concepciones, materializada por el amor del... oro”<sup>86</sup>. David como artista de su tiempo fue también elogiado en la crítica de la exposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1848 en *El Heraldo de Madrid*<sup>87</sup>. El ya citado Joaquín Francisco Pacheco, a pesar de su opinión negativa sobre la frialdad neoclásica de David, reconocía que el artista era “la personificación de una tendencia que se armonizaba con su tiempo, el epílogo de una reacción contra faltas anteriores; de ahí que formó escuela, que dilató su influjo [...] Venía cuando era natural que viniese”<sup>88</sup>. Luis Carreras en *La América* rechazaba, sin embargo, en 1865 esta noción, defendiendo en cambio la “atemporalidad” de la pintura concebida como “un arte de recreo, no un arte de enseñanza”, pues “un pintor cuando trabaja, no debe acordarse de su siglo cual el poeta, sino tratar de ser verdadero, de ser bello, de estar henchido de la inspiración de su asunto”<sup>89</sup>. El mismo autor responsabilizaría a David y a sus seguidores (con la excepción de Ingres) de la “decadencia de la pintura en Europa” al no haber comprendido los modelos

<sup>84</sup> Joaquín Francisco Pacheco, “Variedades. Las Bellas Artes en Roma”, *La Época*, 5 de agosto de 1857, 3.

<sup>85</sup> McWilliam, “Life and afterlife”, 47. “Teatros”, *La Esperanza*, 26 de noviembre de 1844, s. p.

<sup>86</sup> Anónimo, “Bellas Artes. Exposición de Pinturas del Museo de la Trinidad”, *Diario de Avisos de Madrid*, 10 de octubre de 1847, s. p.

<sup>87</sup> Anónimo, “Exposición de Bellas Artes en la Academia de San Fernando”, *El Heraldo*, 19 de octubre de 1848, s. p.

<sup>88</sup> Joaquín Francisco Pacheco, “Variedades. Las Bellas Artes en Roma”, *La Época*, 5 de agosto de 1857, s. p.

<sup>89</sup> Luis Carreras, “Los dogmas de la Pintura”, *La América*, 27 de mayo de 1865, 11.

renacentistas que admiraban, criticando en especial su tratamiento del color<sup>90</sup>. Dos años después, *La Época* y *La Corona* contribuían a este debate con su traducción de la nota necrológica sobre Ingres originalmente escrita por Jules-Antoine Castagnary para *La Liberté*. Castagnary rechazaba la idea de la atemporalidad de la pintura y defendía la sintonía entre David y su época, su “contemporaneidad”, ya que “un artista no es un sabio anticuario [...], es un espíritu que vibra al par de otros espíritus; es un hombre que vive en su época, en medio de la corriente de los sucesos y de las ideas que siente, que le conmueven, y por las que se apasiona”. Para este autor, David

fue un gran maestro [...] porque vivió en su tiempo y con su tiempo [...] porque se encarnó en él poderosamente el sentimiento de regeneración social que animaba á todos sus contemporáneos. Por eso llenó exactamente el objeto de la pintura de su época, marchando al paso de las nuevas costumbres y de la nueva filosofía. Si su arte es antiguo por la inspiración, es contemporáneo por el carácter y por la enseñanza. El juramento de los Horacios es el patriotismo armado en defensa de la nación; la muerte de Sócrates, la superioridad de un alma libre sobre la tiranía [...] El juramento del juego de pelota, los retratos de Lepelletier y de Saint-Fargean y la muerte del joven Viala superan su mérito á sus obras anteriores y posteriores. En cuanto al Marat asesinado, pasará siempre á los ojos de los inteligentes desinteresados como una de las bellezas de la pintura<sup>91</sup>.

La figura de David fue también instrumentalizada en el debate sobre la conveniencia de enviar pensionados españoles a Roma. El crítico Eduardo Vélaz de Medrano se refería en *La España* a la formación italiana de “David el convencional [...] proclamado rey antes de votar la muerte de Luis XVI” con condescendencia, considerándola superflua al caracterizarse su pintura por su “inspiración francesa, forma extranjera” y al ser David “filósofo ó político mas que artista y poeta”<sup>92</sup>. Su argumento perdía credibilidad, sin embargo, al incluir entre los pintores que habían alcanzado la excelencia sin una formación italiana al “pintor de la escuela de David” norteamericano afincado en Londres y presidente de la Royal Academy Benjamin West. Vélaz de Medrano obviaba convenientemente la estancia de West en Italia en la década de 1760, cuando copió *in situ* obras originales de Rafael y Tiziano y se relacionó con el círculo romano de Anton-Rafael Mengs<sup>93</sup>. En desacuerdo con Vélaz de Medrano se mostraba Joaquín Francisco Pacheco, recalcando “que David conocía á Italia y á Roma; y que sin Italia y sin Roma no hubiera podido inspirarse para imaginar su sistema pictórico”<sup>94</sup>.

En los juicios sobre la obra de David influyó asimismo la progresiva asimilación de los principios del realismo a partir de la década de 1860. La inclusión en 1855 en *La Iberia* de una reseña elogiosa de *Louis David. Son école et son temps*, escrita por

<sup>90</sup> Luis Carreras, “Decadencia de la pintura en Europa”, *La América*, 12 de noviembre de 1865, 11.

<sup>91</sup> J. A. Castagnary, “El pintor Ingres”, *La Época*, 18 enero 1867, 4 y *La Corona*, 24 de enero de 1867, 2. Una traducción ligeramente distinta del mismo texto fue también reproducida en J. A. Castagnary, “Ingres”, *El Artista*, 7 febrero 1867, 3-5. También apareció en el *Boletín de Loterías y Toros*, 18 de febrero de 1867.

<sup>92</sup> Eduardo Vélaz de Medrano, “Revista de Nobles Artes”, *La España*, 31 de agosto de 1848, s. p.

<sup>93</sup> <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/benjamin-west-pra>

<sup>94</sup> Joaquín Francisco Pacheco, “Variedades. Las Bellas Artes en Roma”, *La Época*, 5 de agosto de 1857, s. p. Ver también *La Época*, 6 de agosto de 1857, s. p.

su discípulo Étienne-Jean Delécluze, constituyó un punto de inflexión en su fortuna crítica en España, al rechazar la imagen de David como “racionalista dogmático” y enfatizar su “emoción, pasión y sentimiento”<sup>95</sup>. Delécluze contribuyó a crear un “contradiscursio” que favoreció el cambio en la percepción del artista francés, “retratado al natural, en la intimidad de su gabinete de trabajo, en la expansión y transformaciones de su infatigable talento, [...] en la fogosa movilidad de sus propios entusiasmos”. Frente a las acusaciones de artificiosidad, frialdad, envaramiento y falta de naturalidad, la reseña destacaba “el don de la verdad en pintura” como “cualidad característica del genio de David”<sup>96</sup>. Quizás por este motivo, el *Museo de las Familias* eligió en 1863 el supuesto retrato de *El Convencional Michel Gérard y su Familia* (1800), entonces atribuido a David, para reproducirlo como ejemplo de su arte, justificando esta elección atípica precisamente por presentar “cualidades que mas de una vez se han negado á su ilustre autor. En él está la naturaleza reproducida con fuerza y sencillez”<sup>97</sup>. Tanto el artículo sobre David como la xilografía a partir de un dibujo de Pauquet estaban copiados del *Magasin Pittoresque* parisino, que en 1861 había utilizado la misma imagen grabada en su portada<sup>98</sup>. La contraposición de “artificiosidad” y “naturalismo” se mantuvo, sin embargo, en la nota necrológica de Horace Vernet, publicada en 1863 por *El Museo Universal*, donde se comparaba desfavorablemente a David, que representaba “cualquier asunto, aunque fuera de la vida contemporánea [...] de un modo que tuviera una semejanza convencional con la antigüedad y principalmente con el Imperio romano” con Vernet, que “desde un principio, pintó exactamente lo que veía”<sup>99</sup>. De manera similar, el periódico balear *El Isleño* oponía el estilo de Paul Delaroche y de su maestro y discípulo de David, Antoine-Jean Gros, “al pincel frío, como su alma del regicida David”<sup>100</sup>. En la misma línea se pronunciaba Vicente Palmaroli en su discurso de recepción ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicado en *La Época*, donde calificaba la inspiración en el arte griego de David como “servil”, lo que confería a sus obras “un exceso de fría erudición” despojándolas “de vida y sentimiento” a pesar de sus cualidades técnicas<sup>101</sup>. Al año siguiente, y contradiciendo a Palmaroli, el arquitecto Miguel Martínez Ginesta se refería en una conferencia publicada en *El Globo* al “entusiasmo” que suscitaban en el espectador las obras tanto de David, como de Flaxman, Canova, Delacroix, Delaroche, Thorvaldsen, Rosales y Fortuny<sup>102</sup>. Con frecuencia, la apreciación negativa de la producción davidiana por muchos de estos críticos españoles reflejaba en realidad su rechazo hacia la réplica academicista y superficial de la temática y las cualidades formales de la pintura de David, ignorando su compromiso político e intelectual con un “ideal abstracto”. Un ejemplo de este tipo de pintura sería *Los Ambrones* de Aimé-Nicolas Morot premiado en la exposición de

<sup>95</sup> McWilliams, “Life and afterlife”, 47.

<sup>96</sup> Anónimo, “Sección de variedades. Correspondencia de París”, *La Iberia*, 15 de abril de 1855, 4.

<sup>97</sup> Anónimo, “Historia de los pintores. David”, *Museo de las Familias*, 1863, 39. Círculo de David, *Portrait de famille*, Le Mans, Musée de Tessé, n.º inv. 10288.

<sup>98</sup> “David et son école”, *Le Magasin Pittoresque*, n.º 29, 1861.

<sup>99</sup> Anónimo, “Horacio Vernet”, *El Museo Universal*, 15 de marzo de 1863, 86.

<sup>100</sup> Anónimo, “Sección general. Galería de los pintores. Pablo Delaroche”, *El Isleño*, 4 de noviembre de 1858, 1.

<sup>101</sup> Vicente Palmaroli, “Discursos leídos en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción publica de D. Vicente Palmaroli y González (7 de abril de 1872)”, *La Época*, 9 de abril de 1872, 1 y *La Nación*, 13 de abril de 1872, s. p.

<sup>102</sup> “Conferencia del arquitecto D. Miguel Martínez Ginesta”, *El Globo*, 18 de junio de 1877, 3.

Bellas Artes de París en 1879, calificado por el crítico español F. M. Meigar como “mediano ejemplar de la abominable escuela clasicon de David y de Cabanel”<sup>103</sup>. E. Rouget criticaba como “anacrónico” *El Origen de la República Romana* de Casto Plasencia, presentado a la exposición general de Bellas Artes de 1878, porque el pintor había “comprendido su asunto como hubiera podido hacerlo un discípulo de David”<sup>104</sup>. En el diario católico *El Siglo Futuro*, Manuel Pérez Villamil observaba que la obra de Plasencia “como estudio merece aplauso, pero como obra de arte nos parece muy digno de censura” por “llevar la pintura por el camino de la estatuaria, tomar los bajos-relieves por el ideal del arte” y “reproducir la antigüedad á la manera de Luis David, inspirándose en Tácito o en Plutarco”. El resultado, “afectado”, “frío”, “apagado” y “monótono”, se apartaba de la “verdad” y carecía de “vida”, “sentimiento”, “entusiasmo” y del “fuego poético que debe animar a toda obra de arte”<sup>105</sup>. Jacinto Octavio Picón, en su reseña del *Salon* parisino de 1880 para *La Ilustración Española y Americana*, incluía a David (junto a Delacroix, Delaroche, Corot e Ingres) entre los pintores franceses “sobrevalorados”<sup>106</sup>. Así explicaba este cambio de gusto el crítico de *La Moda Elegante*: “El pintor David proponía formalmente que se quemasen los cuadros de Boucher, y yo conozco buen número de *modernistas* que verían sin protestar la destrucción de los lienzos de David. Así va el gusto”<sup>107</sup>.

## 6. David, personaje de folletín

Finalmente, David se convirtió también en personaje, generalmente secundario, de las novelas por entregas incluidas en la sección del “folletín” de la prensa española decimonónica. Se trataba en su mayoría de traducciones de obras de este género aparecido en Francia en la década de 1830<sup>108</sup>. Su nombre es mencionado, por ejemplo, en *Stephen* de Eugenio de Ochoa como representante del Neoclasicismo contra el cual se define la escuela moderna romántica a la que pertenecería el artista alemán que da título a la historia<sup>109</sup>. En otras ocasiones, la figura de David fue utilizada como sinónimo de genio artístico, o como ejemplo para jóvenes románticos, según se advierte en el folletín “Los Dramas Desconocidos” del francés Frédéric Soulié, publicado en 1845 en *El Clamor Público*<sup>110</sup>. Su protagonista, el estudiante de pintura Miguel Meylan, recurría a David como respuesta a la pregunta del burgués Mr. Bon-senne “¿qué es un pintor?”. En 1846, el mismo periódico publicaba una traducción de la novela de Edward Bulwer-Lytton *Zanoni*, que incluía una referencia a David

<sup>103</sup> *Les Ambroignes* (Nancy, Musée des beaux-arts de Nancy, n.º inv. FNAC 351. F. M. Meigar, “Exposición de Bellas Artes en París”, *El Siglo Futuro*, 17 de junio de 1879, 1.

<sup>104</sup> E. Rouget, “La Exposición General de Bellas Artes. Apuntes críticos”, *La Revista Contemporánea*, enero-febrero de 1878, 226.

<sup>105</sup> Manuel Pérez Villamil, “Exposición de Bellas Artes IV. Pintura de Historia”, *El Siglo Futuro*, 19 de febrero de 1878, 1.

<sup>106</sup> Jacinto Octavio Picón, “Crónica artística. París. El Salón de 1880”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1880, 366.

<sup>107</sup> Anónimo, “Correspondencia parisiense”, *La Moda Elegante*, 22 de enero de 1881, 24.

<sup>108</sup> Francis Marcoin, “Les aventures de Jean-Paul Choppard de Louis Desnoyers le premier feuilleton-roman”, *Revue De Littérature Comparée* 304, (2002): 431-443,529,533. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/les-aventures-de-jean-paul-choppard-louis/docview/746487419/se-2>.

<sup>109</sup> Eugenio de Ochoa, “Stephen”, *El Artista*, 1835.

<sup>110</sup> Frédéric Soulié, “Los Dramas Desconocidos”, *El Clamor Público*, 3 de julio de 1845.

como maestro del malvado revolucionario Jean Nicot, calificándole de “pintor [...] cuyos errores morales igualaban al talento artístico”<sup>111</sup>. En *Mauricio*, traducción del original francés de Louis Amédée Eugène Achard para *La Época* en 1858, el “viejo negociante” Sr. Closeau de Tuilli es ridiculizado por su gusto convencional y burgués al poseer “cuatro grabados de David”<sup>112</sup>. En 1855, David protagonizaba “Al Amanecer. Mariquita la Florera” de José Muñoz Maldonado en el *Museo de las Familias*, cuya acción se situaba durante su exilio, tras retirarse el “autor del gran cuadro de la Consagración del emperador Napoleón”, “barón del Imperio” y “uno de los mas exaltados convencionales en 1793” de la vida pública y política. El anciano artista enmendaba en este cuento el paisaje de un “mamarrachista” pintor belga, desencadenando una celebración tabernaria a la que se sumaba “con una fraternidad enteramente republicana”. Como conclusión, un párrafo biográfico resumía lo que su público, en gran parte juvenil o femenino<sup>113</sup>, debía saber sobre el “gran restaurador de la pintura francesa” que “tomó una gran parte en los sucesos de la revolución, fue “presidente” de la “terrible” asamblea de la Montaña y, “apasionado por las repúblicas de Grecia y Roma esperaba ver constantemente en Francia aquellas instituciones”. Entre sus producciones se destacaban el “magnífico cuadro del Juramento del Juego de Pelota” y “las obras maestras de Bruto, los Horacios, El rapto de las sabinas, La Coronación de Napoleón, La distribución de las águilas imperiales al ejército, y la de Leónidas en las Termopilas”<sup>114</sup>.

Muchos héroes de los folletines eran estereotípicos jóvenes románticos, que era caracterizado o se identificaban como discípulos de David. Es el caso de Férandeau en “Juan el Diablo”, traducción de *Jean Diable* de Paul Henri Corentin Féval, publicado en 1863 en *El Clamor Público* de Madrid, quien se planteaba “si no fuese indigno de uno de los principales discípulos de David, abandonar la academia para pintar árboles y castillos antiguos”<sup>115</sup>. En “El Salvaje” de Élie Berthet traducido en *El Imparcial* en 1878, el protagonista, Léon de Nérac, se presentaba como “un pintor, discípulo de David, que había ido a estudiar la naturaleza bajo sus aspectos mas poderosos y salvajes” en el área de Franchard, cerca de Fontainebleau<sup>116</sup>. Como “discípulo de David” era caracterizado también una y otra vez el protagonista de “La Déese Raison” de Alphonse Brot, traducido en *La Correspondencia de España* a finales de 1881<sup>117</sup>. En él, el protagonista y discípulo ficticio de David Paul Guerin (en una probable alusión a Pierre-Narcisse Guérin), era acusado por una de sus modelos de “hallarse afiliado a los principios de la escuela revolucionaria” por insistir en representarla “tal cual sois”, sin embellecimientos. El protagonista de “Hoffmann, músico y pintor”, traducción de la novela de Alexandre Dumas *La Femme au collier de velours* (1850) publicada en 1868 en *El Artista*, al ser interrogado por un comité de ciudadanos patriotas a las puertas de París durante la Revolución respondía a la pregunta de si sabría “pintar como [David] a los patriotas romanos desnudos”, pues-

<sup>111</sup> Edward Bulwer-Lytton, “Zanoni”, *El Clamor Público*, 11 de octubre de 1846.

<sup>112</sup> “Folletín. Mauricio, novela de Amadeo Achard”, *La Época*, 24 de mayo de 1858.

<sup>113</sup> Pérez Valle, *Literatura y Periodismo en el siglo XIX*, 234.

<sup>114</sup> Conde de Fabraquer, “Al Amanecer. Mariquita la Florera”, *Museo de las Familias*, 1855.

<sup>115</sup> Paul Henri Corentin Féval, “Folletín. Juan el Diablo”, *El Clamor Público*, 9 de abril de 1863.

<sup>116</sup> Élie Berthet (traducción de Roberto de Belval), “El Salvaje”, *El Imparcial*, 27 de enero de 1878.

<sup>117</sup> Alphonse Brot, “La diosa razón”, *La Correspondencia de España*, 10 diciembre 1881 y 16 diciembre 1881. También en el *Diario de avisos de Madrid* en 1882.

to que “son mas bellos”, que “eso vá en gustos”<sup>118</sup>. Cameos de este tipo aparecieron asimismo en la biografía novelada de Emma Hamilton en *La Iberia* en 1868, donde Sir William Hamilton entablaba “una elocuente discusión” con David y con el actor Talma durante un viaje a París, y en la de Teresa Cabarrús publicada en *La Democracia*, como propagandista de Robespierre<sup>119</sup>. Todos estos ejemplos evidencian la profunda y duradera impresión de David, pintor, revolucionario y maestro, no sólo en la literatura artística, sino también en la imaginación popular.

## 7. Conflicto de intereses

Ninguno.

## 8. Referencias bibliográficas

[Los artículos referidos como fuentes primarias a lo largo del texto aparecen en las notas al pie y no se repiten en esta lista]

- Alonso Cabezas, María Victoria. “La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista y Semanario Pintoresco Español*”. *Boletín de Arte* 35 (2014): 101-116.
- Cazottes, Gisèle y Rubio Cremades, Enrique. “El auge de la prensa periódica” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012). <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-auge-de-la-prensa-periodica/>
- Crespo Delgado, Daniel. “Lectores y noticias sobre las bellas artes en los papeles periódicos españoles de la Ilustración”. En *Francisco Mariano Nipho: el nacimiento de la prensa y de la crítica literaria periodística en la España del siglo XVIII*, editado por José María Maestre, Manuel Antonio Díaz y Alberto Romero, 199-215. Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos y CSIC, 2015.
- Duncan, Carol. “Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art”. *Art History* 4, n.º 2 (1981): 186-202.
- Dunn, Susan. “Michelet and Lamartine: Regicide, Passion, and Compassion”. *History and Theory* 28, n.º 3 (1989): 275-95.
- Francesco, Antonino de. *La Revolución Francesa: doscientos años de combates por la historia*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.
- García Hernández, Miguel Ángel. “Pintura y Terror: Jacques-Louis David en 1793-1794”. *Locus Amænus* 14 (2016): 145-166.
- García Hernández, Miguel Ángel. “Antoine Schnapper. David, la politique et la Révolution”. *Goya*, n.º 346 (2014): 89-92.
- Ghanime, Albert. “Aproximació als periòdics i als periodistes de la Barcelona de 1820 a 1839”. *Cercles. Revista d'història cultural* 5 (2002): 52-78.
- Grigsby, Darcy Grimaldo. “Nudity à La Grecque in 1799”. *The Art Bulletin* 80, n.º 2 (1998): 311-35.

<sup>118</sup> Alexandre Dumas, “Hoffmann, músico y pintor”, *El Artista*, 22 de julio de 1868, 53.

<sup>119</sup> *La Iberia*, 11 de diciembre de 1868, 167. “Teresa Cabarrús. Memorias de la Revolución de 1793”, *La Democracia*, 15 de junio de 1879, 1. La relación de David con Napoleón y Talma es también mencionada en “Variedades. Genialidades de Napoleón I”, *La Iberia*, 29 de agosto de 1882.

- Hauptman, William. “‘The Blood-Stained Brush’: David and the British circa 1802”. *The British Art Journal* 10, n.º 3 (2009): 78-97.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier. “Carlos IV y el arte francés”. En *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*, editado por Amaya Alzaga Ruiz, 101-107. Madrid: Fundación Mapfre, 2022.
- Lajer-Burcharth, Ewa. “David’s Sabine Women: Body, Gender and Republican Culture under the Directory”. *Art History* 14, n.º 3 (1991): 397-430.
- Larriba, Elisabel. “L’attrait de la presse espagnole des Lumières pour l’information internationale: El Espíritu de los mejores Diarios que se publican en la Europa (1787-1791)”. *Le Temps des médias* 20, n.º 1 (2013): 64-77.
- Le Guellec, Maud. *Presse et culture dans l’Espagne des Lumières* (Madrid: Casa de Velázquez, 2016). <http://books.openedition.org/cvz/12737>.
- Lorente, Jesús Pedro. *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- Marcoín, Francis. “Les aventures de Jean-Paul Choppart de Louis Desnoyers le premier feuilleton-roman”. *Revue De Littérature Comparée* 304, (2002): 431-443, 529, 533. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/les-aventures-de-jean-paul-choppart-louis/docview/746487419/se-2>.
- Martínez Plaza, Pedro J. *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado II* Madrid: Museo del Prado, 2022.
- McWilliam, Neil. “Life and afterlife: Jacques-Louis David, nineteenth-century criticism and the construction of the biographical subject”. En *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, editado por Michael R. Orwicz, 43-62. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Nerlich, France. “David, peintre Révolutionnaire: le regard allemand”. *Annales historiques de la Révolution française*, n.º 340 (2005): 23-45.
- Pérez Valle, Raquel. *Literatura y periodismo en el siglo XIX. “El Museo de las familias” (1843-1870)*. Tesis doctoral, UNED, 2015.
- Pino Abad, Miguel. “El control inquisitorial de la prensa revolucionaria francesa: algunos ejemplos de ineficacia”. *Revista de la Inquisición* 11 (2005): 131-149.
- Sutherland, Madeline. “Censura y Prensa Periódica a Finales Del Siglo XVIII: El Caso Del Semanario Erudito (1787-1791)”. *Revista de literatura* 75, n.º 150 (2013): 495-514.
- Tomlinson, Janis A. “Goya, la persistencia de la memoria”. En *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, editado por Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba, 17-36. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.
- Verbraeken, René. *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*. París: Léonce Laget, 1973.
- Vidal, Mary. “David’s Telemachus and Eucharis: Reflections on Love, Learning, and History”. *The Art Bulletin* 82, n.º 4 (2000): 702-19.
- Wrigley, Richard. *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration* Oxford: Clarendon Press, 1993.