



## **Doña Juana la Loca de Francisco Pradilla, relato nacional en lienzo y verso**

**Antonio Martín Barrachina**

Universidad de Zaragoza  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.91117>

Recibido: 22/08/2023 • Aceptado: 10/01/2024

<sup>ES</sup> **Resumen.** Francisco Pradilla obtuvo un éxito extraordinario con *Doña Juana la Loca*, única Medalla de Honor en una Exposición Nacional de Bellas Artes (1878), síntesis y culminación del género de la pintura de historia, comienzo de una nueva manera de pintar que marcaría su desarrollo. El triunfo del cuadro llevó al dramaturgo y poeta Marcos Zapata a escribir, el mismo año, “La reina loca”, donde el lienzo de Pradilla es convertido en verso. Publicado en el *Novísimo romancero español*, se recupera este romance olvidado y también un soneto dedicado al pintor por el periodista Mariano de Cavia que ilustran el éxito del cuadro, su recepción y alcance en otras artes, y la sociabilidad entre los artistas. Analiza así este ensayo la relación de *Doña Juana la Loca* con el relato nacional en un doble nivel. Primero, en el marco de la interpretación liberal de la historia de España por parte de la historiografía decimonónica para la construcción de la nación. A continuación, se analiza la recreación del lienzo en verso. El cuadro de Pradilla se incorpora al romancero, género capital, como la pintura de historia, para la configuración de la cultura nacional. El romance trasciende la mera écfasis y articula el mismo significado del cuadro por procedimientos homólogos a la composición pictórica. El triple diálogo que se establece entre pintura, literatura e historiografía ilumina el significado de *Doña Juana la Loca* como relato nacional en lienzo y verso.

**Palabras clave:** *Doña Juana la Loca*; Francisco Pradilla; pintura de historia; relato nacional; “La reina loca”.

## <sup>EN</sup> **Doña Juana la Loca by Francisco Pradilla, National History on Canvas and in Verse**

<sup>EN</sup> **Abstract.** Francisco Pradilla achieved extraordinary success with *Doña Juana la Loca*, the only Medal of Honor in a National Exhibition of Fine Arts (1878), synthesis and culmination of the history painting genre, the beginning of a new way of painting that would mark its development. The triumph of the painting led the playwright and poet Marcos Zapata to write, the same year, “La reina loca”, in which Pradilla’s canvas is turned into verse. Published in *Novísimo romancero español*, this forgotten ballad as well as a sonnet dedicated to the painter by the journalist Mariano de Cavia are analyzed; they illustrate the success of the painting, its reception and scope in other arts, and the sociability between artists. Thus, this essay analyzes the relationship of *Doña Juana la Loca* with the national history on a double level. First, in the framework of the liberal

interpretation of Spanish history by nineteenth-century historiography for the construction of the nation. Next, the recreation of the canvas in verse is analyzed. Pradilla's painting is discussed in relation to the genre of the Spanish ballad, a capital genre, like history painting, for configuration of national culture. The text transcends the mere ekphrasis and articulates the same meaning of the painting by procedures that are homologous to the pictorial composition. The triple dialogue that is established between painting, literature and historiography illuminates the meaning of *Doña Juana la Loca* as a national story on canvas and in verse.

**Keywords:** *Doña Juana la Loca*; Francisco Pradilla; history painting; national story; "La reina loca".

**Sumario:** 1. "En primera línea entre todos los pintores contemporáneos". 2. Doblemente romántica. 3. Juana de Castilla y el relato nacional. 4. Relato nacional en verso: "La reina loca". 5. El lienzo en verso. 6. Del lienzo al verso: el atrevimiento de mirar. 7. Conflictos de intereses. 8. Referencias bibliográficas

**Cómo citar:** Martín Barrachina, A. (2024) *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla, relato nacional en lienzo y verso, en *Anales de Historia del Arte* n° 34, 87-109

#### *Para Juana*

Ese es precisamente el efecto que producen las mejores pinturas, que pese a todo no se mueven nada, ni jamás prosigue su acción ni vuelve atrás.

Javier Marías, *Así empieza lo malo*

## 1. "En primera línea entre todos los pintores contemporáneos"

Obra de su tercer año de pensionado en la Academia de España en Roma, *Doña Juana la Loca* (1877) supuso la consagración de Francisco Pradilla en la pintura de historia, género de mayor prestigio, más premiado y mejor dotado, que marcaba la estimación social del artista. El cuadro obtuvo un éxito de crítica y público sin parangón, mereciendo por primera y única vez en la España del siglo XIX la Medalla de Honor en una Exposición Nacional de Bellas Artes (1878), primera además a la que, a sus veintinueve años, concurría Pradilla. Adquirido en 1879 por el estado en veinte mil pesetas, tras aprobación en cortes, con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, refrendó el galardón con sendas Medallas de Honor en la Exposición Universal de París (1878), donde se concedió al pintor la Gran Cruz de la Legión de Honor, y en la Internacional de Viena (1882), y fue expuesto en Madrid, París, Viena, Múnich y Berlín<sup>1</sup>.

Colocado "en primera línea entre todos los pintores contemporáneos", según escribió un cronista tras la Nacional, la manifestación de un Pradilla en estado de gracia "condujo a un segundo plano, en 1878, a los demás cuadros que se exhibieron"<sup>2</sup>; lo hizo acreedor en 1882, siendo director de la Academia de Roma, del encargo del Senado para pintar *La rendición de Granada*, por la que obtuvo la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica; en 1892 la obra fue la imagen elegida para conmemorar la muerte de Felipe el Hermoso y, ya en el siglo XX, se convirtió en una "imagen de memoria"<sup>3</sup>, popularizada también en el imaginario social, desde los tempranos

<sup>1</sup> Para la vida y la trayectoria artística de Pradilla, véanse Ana García Loranca y J. Ramón García-Rama, *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz* (Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987); AA.VV., *Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración* (Zaragoza: CAI, 1999) y Wifredo Rincón García, *Francisco Pradilla* (Zaragoza: Aneto, 1999).

<sup>2</sup> Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1980), 111.

<sup>3</sup> Tomás Pérez Vejo, "Doña Juana la Loca, una lección de historia, por Francisco Pradilla", en *Historia mundial de España*, dir. por X. M. Núñez Seixas (Barcelona: Destino, 2018), 648.

grabados de Carretero Sánchez (1878) y Bartolomé Maura (1881), gracias a su reproducción en fotografías y estampas y a su vivificación en el cine.



Figura 1. Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca*, 1877, Madrid, © Museo Nacional del Prado.



Figura 2. Francisco Pradilla, *Juana la Loca ante el sepulcro de su esposo, Felipe el Hermoso (boceto)*, 1877, Madrid, © Museo Nacional del Prado. Dedicado a José Casado del Alisal, entonces director de la Academia de Roma, que lo alentó a pintar el cuadro.

La significación para la historia del arte fue proporcional a la trascendencia de su éxito. Solo la lección de Goya, adelantada a su tiempo, con los grandes lienzos del dos y tres de mayo, reivindicando el protagonismo del pueblo anónimo –una filosofía de la historia similar a la que expondrá Tolstói en el epílogo de *Guerra y Paz* (1869)– y *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864) de Eduardo Rosales, modelo de una novedosa concepción de la representación

basada en el redescubrimiento de la tradición barroca y la pintura velazqueña, son comparables a lo que suponía *Doña Juana la Loca* para la configuración de la pintura de historia<sup>4</sup>.



Figura 3. Bartolomé Maura y Montaner, *Juana la Loca*, 1881, Madrid, © Museo Nacional del Prado.

El lienzo de Pradilla, cifra y resumen de un género llevado a su más excelsa culminación, inauguraba una nueva manera de pintar; el inicio, en esa segunda generación de pintores, de un “nuevo realismo decorativo”, cuyo “virtuosismo realista casi táctil” confiere protagonismo a todos los elementos representados de acuerdo con un “obsesivo sometimiento a la verdad arqueológica”, que convierte al artista aragonés “en el paradigma por excelencia del pintor de historia”<sup>5</sup>. La aspiración de ofrecer imágenes del pasado verosímiles, rigurosas y arqueológicamente precisas en la plasmación de figuras, situaciones y paisajes –todo lo que coadyuva a la “autenticidad” del conjunto procurada por “l’effet de réel”<sup>6</sup>– comporta que el *ethos* romántico que fundamenta la representación se ejecute por medio de una técnica que ya es propia en cambio del realismo, extendido en el arte europeo desde 1840, fruto del retraso español en la instauración de las circunstancias políticas y sociales que promueven oficialmente la pintura de historia respecto de otros países como Francia.

Los pintores, como escribió Julián Gállego, “querían ser reales en todo”. Y basta asomarse a sus estudios, cuya representación en cuadros y fotografías es constante, para apreciar la reverencia por la verosimilitud histórica y la erudición arqueológica mostrada en sus pinturas. El propio atelier trasluce esa “obsesión por la fidelidad”: “los tenían llenos de objetos. Iban de viaje comprando armaduras, cascos, espadas... porque todo lo utilizarían para pintar”<sup>7</sup>.

Y si la técnica podía adquirir semejante fijación, *Doña Juana la Loca* expresa también la “verdadera obsesión”<sup>8</sup> que para Pradilla se convirtió el tema de la reina Juana, testimoniado en la serie de obras que, centradas en distintos momentos y motivos de su historia, le dedicó a lo largo

<sup>4</sup> Véanse Alfonso E. Pérez Sánchez, “Pintar la historia”, en *La pintura de historia del siglo XIX en España*, editado por J. L. Díez (Madrid: Consorcio Madrid 92 / Museo del Prado, 1992), 34-35 y José Luis Díez, “Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX”, en *Ibid.*, 73-99.

<sup>5</sup> Díez, “Evolución...”, 88.

<sup>6</sup> Roland Barthes, “L’effet de réel”, *Communications*, n.º 11 (1968): 84-89.

<sup>7</sup> Julián Gállego, “Imagen y texto histórico”, en *El siglo XIX a reflexión y debate*, editado por T. Sauret (Málaga: UMA, 2013), 25.

<sup>8</sup> José Luis Díez, “*Doña Juana la Loca*”, en *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Madrid: Consorcio Madrid 92 / Museo del Prado, 1992a.), 316.

de su trayectoria: *La reina Juana la Loca en los adarves del castillo de La Mota* (1876), *La reina doña Juana la Loca recluida en Tordesillas con su hija la infanta doña Catalina* (1906 y 1907) y la acuarela *Doña Juana la Loca* (1910).

## 2. Doblemente romántica

Juana de Castilla era una figura muy atractiva para el espíritu romántico en su condición “doblemente romántica, por loca y por enamorada”<sup>9</sup>. Su historia reunía la fascinación por el amor y la muerte (presente en otros temas del género: Inés de Castro, la emperatriz Isabel de Portugal), con elementos poderosamente sugestivos para esa estética: el arrebato de un amor pasional inevitablemente contrariado; la belleza de una *femme* investida de cierto malditismo trágico; los celos y el engaño y el despecho; la atracción macabra de Eros y Thanatos que conformaría el “gran drama amoroso mortuorio de la pintura de historia española”<sup>10</sup> y, al fin, la locura de la heroína como forma suprema de rebeldía ante el destino. Episodios como la muerte de Felipe el Hermoso (25 de septiembre de 1506), aferrada la reina a su féretro en la pervivencia de un amor constante más allá de la muerte, igual que la reclusión posterior en Tordesillas (desde 1509), se revelaban hechos puramente novelescos prestados con absoluta naturalidad a la recreación artística.

Era natural, por tanto, que la historia de doña Juana adquiriera su culminación artística en la pintura de historia. Un género que cristaliza en el Romanticismo, cuyo *ethos* da sentido a la cosmovisión de estas imágenes, que dejan de lado la grave solemnidad de lo histórico y su carácter documental propios del arte de épocas pasadas para insistir “en la vertiente emocional y dramática de las escenas”, volcando el interés “en la faceta eminentemente privada de sus protagonistas”, cuyas pasiones se anteponen a sus propias dignidad y condición<sup>11</sup>. Lo fundamental es alcanzar una profunda incardinación de la acción histórica en sus personajes: “la historia reducida al conflicto de sus protagonistas, concentrando el hecho narrado en términos –teatrales– de las unidades clásicas de acción, tiempo y espacio”<sup>12</sup>.

La actitud del espíritu romántico ante la historia, determinante para la evolución ideológica del género, aportó también novedades iconográficas, desplazando el sentido conmemorativo y glorificador; enjuiciando los hechos representados e invirtiendo la estimación y el significado

<sup>9</sup> Rosa Pérez Morandeira, *Vicente Palmaroli* (Madrid: CSIC, 1971), 38.

<sup>10</sup> Tomás Pérez Vejo, *España imaginada. Historia de la invención de una nación* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015), 458. El *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866* (Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1867), 66, a la que Lorenzo Vallés presentó *Demencia de doña Juana de Castilla*, recogía la anécdota referida por Mártir de Anglería en su epístola del 13 de enero de 1507: “La reina hizo extraer del sepulcro el cadáver de su esposo D. Felipe el Hermoso y colocarlo en su habitación sobre un rico lecho: acordándose de lo que cierto fraile cartujo le había contado de un rey que resucitó a los 14 años de tenerlo guardado, no se separaba un momento de su lado esperando el feliz instante de verle volver a la vida; todas las instancias de las más respetables personas de su corte eran ineficaces para disuadirla de su manía, contestando siempre, que callasen y esperasen que presto despertaría su señor”. En el mismo sentido macabro, subrayando el melodramatismo por los celos, apunta Modesto Lafuente, *Historia general de España*, (Barcelona: Montaner y Simón, 1888), VII 257: “empeñose en trasladar y acompañar el cadáver de su esposo a Granada. Antes de la partida quiso verle con sus propios ojos, y sin que bastasen a impedirlo las reflexiones de sus consejeros y de los religiosos de la Cartuja de Miraflores, fue menester exhumar el cadáver, abrir las cajas que le guardaban y exponerle a su vista. La reina no se dio por satisfecha hasta que tocó con sus manos aquellos desfigurados restos. No vertió una sola lágrima, porque al decir de un escritor contemporáneo, desde una ocasión en que le pareció descubrir la infidelidad de su esposo con una dama flamenca, lloró tan abundantemente que parecía que desde entonces habían quedado secos los manantiales de sus ojos”; durante el traslado del féretro, “de tiempo en tiempo hacía abrir la caja para certificarse de que estaba allí su esposo, ya por el temor de que se le hubieran robado, ya con la esperanza de verle resucitar, según un fraile cartujo, abusando del estado intelectual de aquella señora, le había persuadido que sucedería”. El relato conecta así con la tradición de amores perversos y necrófilos en el arte decimonónico que, desde el auge de lo macabro en el decadentismo y el simbolismo, continuarán las vanguardias. Véase Jaime Brihuega, “*Dolorosos deseos. Eros y Thanatos en el arte occidental moderno y contemporáneo*”, en *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, editado por A. Castán y C. Lomba (Zaragoza; IFC, 2017), 32-34.

<sup>11</sup> Díez, “Evolución...”, 73-74 y 78.

<sup>12</sup> Pérez Sánchez, “Pintar la historia”, 23.

tradicionales de temas como la enajenación psíquica de la realeza (Isabel de Portugal, Juana I, Carlos de Austria, Carlos II), que de ser inconcebibles en otro tiempo por no admitir una lectura positiva ni ejemplarizante, fueron redimidos hasta adquirir un notable protagonismo "por su carga sentimental, por su capacidad de emocionar"<sup>13</sup>. En acertadas palabras de Carlos Reyero:

la locura constituye uno de los pretextos a través de los cuales el pintor de historia puede representar seres cuya excepcional condición psíquica les llevó a realizar acciones más excepcionales. La inusitada circunstancia que viven se convierte así en recurso emocional de primer orden, objetivo al que se aspira hasta conseguir, como siempre, influir en el ánimo del espectador<sup>14</sup>.

El pintor francés Charles de Steuben, en 1834, y el belga Louis Gallait, en 1856, ofrecen sendas representaciones de la reina abatida sobre el cadáver de su esposo, testimoniando el gusto europeo por el tema. Tal escena y el lento ocaso impuesto en Tordesillas se convierten en los motivos iconográficos preferidos en la pintura de historia española<sup>15</sup>.

Gabriel Maureta comenzó con *Doña Juana la Loca ante el féretro de Felipe el Hermoso* (1858) la exposición del tema en las Exposiciones Nacionales, obteniendo medalla de tercera clase. El cuadro codifica el retrato de la reina para las representaciones posteriores y establece "un esquema compositivo que tendrá descendencia y un argumento que se encontrará periódicamente en las nacionales"<sup>16</sup>. En la década siguiente, la de los pintores denominados de primera generación, caracterizada por el nuevo realismo de Rosales, el propio pintor madrileño realiza una serie de dibujos sobre *Juana la Loca ante el féretro de Felipe el Hermoso* (h. 1860) a los que se suman las obras de Carlos Giner, *Doña Juana la Loca mandando abrir el féretro de don Felipe el Hermoso* (1862); Lorenzo Vallés, *Demencia de doña Juana de Castilla* (1866), segunda medalla en la Exposición Nacional, con notable éxito internacional; Rodríguez de Losada, *Juana de Castilla ante el cadáver de su esposo* (1868) o Juan Martínez, *Juana la Loca*.

Otros pintores subrayan en sus cuadros la locura de amor y el cautiverio: Ibo de la Cortina, *Llegada a Tordesillas de doña Juana la Loca* (1866); Eduardo Rosales, *La reina doña Juana en los adarves del castillo de la Mota*, 1873; Vicente Palmaroli, *Juana la Loca*, 1884-1885, *La entrevista de Fernando el Católico y su hija Juana*, o los citados de Pradilla.

La literatura tampoco se sustrajo a las posibilidades que brindada tan fascinante argumento<sup>17</sup>. El recurrente protagonismo de la reina en una y otra arte era un estímulo para que pintores y escritores continuaran su tratamiento, prolongando su vigencia hasta la actualidad. Ramón Franquelo (*Doña Juana la Loca*, 1847), Eusebio Asquerino y Gregorio Romero (*Felipe el Hermoso*, 1845), pero sobre todo Manuel Tamayo y Baus (*Locura de amor*, 1855), llevaron la historia al teatro. La imagen literaria de doña Juana tendrá una feliz prolongación desde entonces en los distintos géneros. Francisco José de Orellana escribió la novela *La reina loca de amor. Historia romántica*

<sup>13</sup> *Ibid.*, 33-35. Véase José Enrique García Melero, "Lugar de encuentros de tópicos románticos: «Doña Juana la Loca» de Pradilla", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 12 (1999): 328-332, que destaca la locura de las reinas enamoradas como mito romántico.

<sup>14</sup> Carlos Reyero, "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX", en *La pintura de historia del siglo XIX en España*, editado por José Luis Díez (Madrid: Consorcio Madrid 92 / Museo del Prado, 1992), 55.

<sup>15</sup> Para la tradición pictórica, véanse Carlos Reyero, *Imagen histórica de España (1850-1900)* (Madrid: Espasa Calpe, 1989), 326-333; Wifredo Rincón García, "Locura de Amor. La Reina Juana de Castilla en el arte español", en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte* (Madrid: Alpuerto, 1997), 383-400; Fernando Pérez Suescun y Beatriz Sánchez Torija, "Apuntes biográficos sobre Juana la Loca en el Museo del Prado", en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dir. por M. A. Zalama (Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010), 435-444; Miguel Ángel Zalama, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó* (Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2010).

<sup>16</sup> Reyero, *Imagen histórica*, 327.

<sup>17</sup> Maria Donapetry, "Juana la Loca en tres siglos: de Tamayo y Baus a Aranda pasando por Orduna", *Hispanic Research Journal*, n.º 2 (2005): 147-154; David Pérez Rodríguez, "Retrato de la figura de la reina Juana a través de la ópera", en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dirigido por Miguel Ángel Zalama (Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010), 357-372.

de *doña Juana de Castilla y don Felipe el Hermoso* (1854). José Roldán (Gregorio Perogordo) incluyó el tema en el imaginario poético nacional con “Doña Juana la Loca”, publicado en el *Romancero español* (1873). *Giovanna la Pazza* (1890), de Emilio Serrano, estrenada en el Teatro Real, y *The Madwoman* (1979), de Gian Carlo Menotti, jalonan un siglo de óperas. Galdós cerró su andadura teatral con *Santa Juana de Castilla* (1918), permitiéndose una ensoñación humanista del mito liberal no desligada de la historiografía (Bergenroth, Altmeyer), que santifica a la reina, mártir de otra España posible; García Lorca dedicó una sentida “Elegía a doña Juana la Loca” en su temprano *Libro de poemas* (1922); Gómez de la Serna inauguró con *Doña Juana la Loca* (1944) su particular género de la “superhistoria”, y, entre otros, Martín Elizondo devolvió su figura a las tablas con *Juana creó la noche*, estrenada en 1995.

El cine prolonga la locura de amor, basándose en Tamayo y Baus y vivificando el cuadro de Pradilla, desde las tempranas películas de Ricardo Baños y Alberto Marro (1909) y Miguel Villar Toldán (1926) a la célebre de Juan de Orduña (1948) y la más reciente de Vicente Aranda (2001)<sup>18</sup>.



Figura 4. Fotograma de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).

### 3. Juana de Castilla y el relato nacional

Para describir el asunto del cuadro, “Viaje de la Cartuja de Miraflores a Granada acompañando el féretro de Felipe el Hermoso, su marido”, en el catálogo del certamen, se empleó la *Historia general de España* de Modesto Lafuente:

Componían la comitiva multitud de prelados, eclesiásticos, nobles y caballeros: seguía una larga procesión de gente de a pie y de a caballo con hachas encendidas. Andábase solamente de noche, *porque una mujer honesta, decía ella, después de haber perdido a su marido, que es su sol, debe huir de la luz del día*. En los pueblos en que descansaban de día se le hacían los funerales, pero no permitía la reina que entrara en el templo mujer alguna. La pasión de sus celos, origen de su trastorno mental, la mortificaba hasta en la tumba del que los había motivado en vida. Refiérese que en una de estas jornadas, caminando de Torquemada a Hornillos, mandó la Reina colocar el féretro en un convento que creyó ser de frailes, mas como luego supiese que era de monjas, se mostró horrorizada y al punto

<sup>18</sup> Pilar Pezzi Cristóbal, “Visiones cinematográficas de las mujeres en el poder: La reina Juana de Castilla”, *Avanca / Cinema* (2013). <http://hdl.handle.net/10630/5677>.

ordenó que le sacaran de allí y le llevaran al campo. Allí hizo permanecer toda la comitiva a la intemperie, sufriendo el riguroso frío de la estación (diciembre de 1506) y apagando el viento las luces (P. Mártir de Anglería, epist. 339). De tiempo en tiempo hacía abrir la caja para certificarse de que no se lo habían robado. De esta manera anduvo aquella desgraciada señora, paseando de pueblo en pueblo en procesión funeral el cuerpo de su marido... etc. (Lafuente. *Historia de España*)<sup>19</sup>.

El lienzo infunde vida plástica a lo referido por el historiador palentino a partir del relato de Pedro Mártir de Anglería<sup>20</sup>. Publicada en treinta volúmenes entre 1850-1867 y continuada por Juan Valera, Andrés Borrego y Antonio Piralá (1887-1890), la magna obra de Lafuente devino enseguida paradigma para la interpretación histórica de España en términos nacionales, con un alcance extraordinario que formó la conciencia histórica de varias generaciones y sobre cuyo relato “se construyeron los manuales escolares, los programas de oposiciones a funcionarios, los cuadros de pintura histórica”<sup>21</sup>. En efecto, junto con la *Historia general de España* de Juan de Mariana (1601, traducción propia de su *Historiae de rebus Hispaniae*, 1592), que hasta entonces ocupó la preeminencia en la historiografía (con treinta y ocho ediciones en 1850), fue la obra por excelencia a la que acudieron los pintores para construir las imágenes de ese “novelón tremendo” de la historia, cuyos “culebrones” podían seguir lectores y espectadores en la literatura y la pintura<sup>22</sup>.

Pero como ha advertido Pérez Vejo, “la locura de Juana I de Castilla significaba mucho más que un pintoresco episodio de novela”. El cuadro de Pradilla admitía una lectura marcadamente política según la interpretación de la historia de España hecha por el liberalismo: última reina española, sucesora de la monarquía triunfal de los Reyes Católicos antes del cambio de dinastía tras la llegada de la casa de Austria, “su locura era la de una nación tempranamente alejada de su verdadero ser nacional. Representaba lo que pudo ser y no fue, una monarquía auténticamente española, la de los Trastámara”<sup>23</sup>.

Para el relato nacional del liberalismo la tragedia de doña Juana significaba el ocaso de una época. Y la pintura de historia, en virtud del papel del arte como “visual evidence in history”, (de)mostrando lo representado para visualizar la nación, culmina la personificación de ese relato del pasado<sup>24</sup>. A la mitificación de la España medieval como era de las libertades, el mitologema liberal oponía nítidamente la caída en 1521 con la derrota de las Comunidades de Castilla ante el absolutismo de una dinastía extranjera, cuyo periodo de decadencia nacional no se superaría hasta la promesa de redención de la Guerra de la Independencia<sup>25</sup>. Desde esa lectura antiaustracista incardinada en la reina, *Doña Juana la Loca* se proyecta también al futuro, en la nueva decadencia de la nación que marcaría el fin de siglo con la crisis del sistema de la Restauración y la pérdida del Imperio. Pero en su momento, el éxito internacional del cuadro era un aliento para el “nacionalismo eufórico” del comienzo de la Restauración<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878* (Madrid: Tipograf.-Estereotipia Perojo, 1878), 67-68.

<sup>20</sup> Modesto Lafuente, *Historia general de España*, VII, 257. Se ha conservado un autógrafo de Pradilla donde copia el fragmento de la *Historia de los Reyes Católicos II* de William H. Prescott (Madrid: Biblioteca del Siglo, 1848), XX, con la anotación: “es digno de notar que ésta se escribió mucho antes de la Historia de España de Lafuente y que sin embargo concuerdan ambos escritores en el lenguaje y estilo, lo cual demuestra que así Lafuente como Prescott lo han traducido de Pedro Mártir” (García Loranca y García-Rama, *Vida y obra*, 195).

<sup>21</sup> José Álvarez Junco y Gregorio de la Fuente Monge, *El relato nacional. Historia de la historia de España* (Madrid: Taurus, 2017), 268.

<sup>22</sup> Gállego, “Imagen y texto histórico”, 27-28; Reyero, *La pintura de historia*, 38-39.

<sup>23</sup> Pérez Vejo, “Doña Juana...”, 643, y *España imaginada*, 136.

<sup>24</sup> Michael Wintle, “Personifying the Past: National and European History in the Fine and Applied Arts in the Age of Nationalism”, en *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock (Nueva York: Berghahn, 2008), 222-245.

<sup>25</sup> José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001), 431.

<sup>26</sup> Esteban Casado Alcalde, *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción* (Madrid: Lunewerg, 1990), 45.



El cuadro de Pradilla se inserta así en la forja de una mitología nacional que enseña la construcción del mito de la libertad, representado desde la Exposición Nacional de 1860 por *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* de Antonio Gisbert, apoyada por el progresismo político y continuada por Emilio Sala.

El texto como realidad histórica, la literatura y la historiografía, se funde con la pintura, que ofrece con su imagen histórica la expresión plástica válida de la idea nacional, como estudió Carlos Reyero<sup>27</sup>, y que es institucionalizada inmediatamente gracias a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes por la estrecha relación del género con el estado, su promotor oficial. De ahí que, dada su relación con el poder y su función de mostrar y demostrar la existencia de la nación en el tiempo, la pintura de historia sea “una de las expresiones más precisas del relato oficial sobre la nación” y uno de los mejores instrumentos “para reconstruir los relatos de nación decimonónicos”<sup>28</sup>. Pero, ya lo advirtió Francis Haskell, aunque la imagen haya adquirido la condición válida en tanto plasmación aceptada del hecho histórico que representa (según ocurre con *Doña Juana la Loca* o con *Los Comuneros*), no significa que la interpretación del pasado pueda basarse en la mera aproximación a sus productos si no se conoce cuáles son sus fundamentos<sup>29</sup>.

El relato del mito nacional liberal que se podía leer en los lienzos de Gisbert y Pradilla conecta con la construcción que a lo largo de esos mismos años se está haciendo desde la historiografía, con el auge de las historias nacionales, un género que acompañó la formación de los estados-nación e influyó en la definición de la conciencia nacional en tanto dio forma y legitimó las “national master narratives”<sup>30</sup>, o a través de estudios como *Decadencia de España. Historia del levantamiento de las Comunidades de Castilla* de Antonio Ferrer del Río (1850), eslabón de una interpretación liberal de la nación de intensa andadura<sup>31</sup>, y desde la literatura, con la poesía de autores como Manuel José Quintana (“A Juan de Padilla”, 1797; “El panteón de El Escorial”, 1805), el teatro histórico de Martínez de la Rosa (*La viuda de Padilla*, 1812) o Marcos Zapata (*La capilla de Lanuza*, 1871; *El castillo de Simancas*, 1873) y el romancero, como veremos.

La escritura de la historia, así pues, no era “the sole guardian of national narratives”. Otros géneros y disciplinas, sobre todo del mundo cultural, jugaron un papel determinante en la configuración de los discursos nacionales<sup>32</sup>. La diferencia entre *nación* y *narración* es tan nimia como la sílaba que distingue ambos términos, equivalentes según la condición histórica del primero en tanto “comunidad imaginada” (Anderson) o “artefacto cultural inventado” (Hobsbawm)<sup>33</sup>. El arte y la literatura fueron los medios privilegiados para canalizar y dar forma a los presupuestos y estrategias de construcción y legitimación nacional, comunes al desarrollo de los nacionalismos en Europa, que constituyen, en denominación de Eric Hobsbawm, “the invention of tradition”<sup>34</sup>. No se trataba de hacer historia, en el sentido de entender el pasado, sino “de imaginar ese pasado, de inventarlo estéticamente”, de acuerdo con “los términos que la adhesión a la identidad nacional requería”. A la hora de narrar y pintar la nación para apoyar y legitimar su construcción, la creación literaria dio voz a los héroes patrios y la pintura de historia

<sup>27</sup> Reyero, *Imagen histórica*.

<sup>28</sup> Pérez Vejo, *España imaginada*, 13.

<sup>29</sup> Francis Haskell, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado* (Madrid: Alianza, 1994), 2.

<sup>30</sup> Chris Lorenz, “Drawing the Line: ‘Scientific’ History between Myth-making and Myth-breaking”, en *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock (Nueva York: Berghahn, 2008), 35-55. Para el lugar de las obras de Mariana y Lafuente en el relato nacional liberal, véase Álvarez Junco y Fuente Monge, *El relato nacional*, 97-98 y 281.

<sup>31</sup> Véase Roberto López Vela, “Monarquía, ciudades y nobleza: las Comunidades de Castilla y la revolución liberal en la historiografía del siglo XIX”, en *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (S. XVI-XVIII)*, editado por Jesús Bravo (Madrid: UAM, 2002), 499-542.

<sup>32</sup> Stefan Berger, “Narrating the Nation: Historiography and Other Genres”, en *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock (Nueva York: Berghahn, 2008), 7.

<sup>33</sup> Véase Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990).

<sup>34</sup> Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The invention of tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

les puso rostro, como ha escrito Álvarez Junco<sup>35</sup>. No interesaba tanto la historia en sí misma cuanto los modos de representarla, eso que Stephen Bann llamó “the clothing of Clio”<sup>36</sup>. Arte y literatura son las formas de expresión destacadas de esa “culture of history” que, a escala transeuropea, se encargó de representar e imaginar los pasados<sup>37</sup>. Y en consecuencia, en el siglo del historicismo, novela histórica, drama histórico, romancero y pintura de historia devienen los géneros determinantes para la construcción artística y cultural del relato nacional.

#### 4. Relato nacional en verso: “La reina loca”

Encabezado por un romance inequívocamente titulado “La reina loca”, en 1878 vio la luz el segundo tomo del *Novísimo romancero español* de Gregorio Estrada. Acaso con la pretensión de que el éxito de la pintura favoreciera su difusión, el domingo 25 de mayo de 1879 *Revista de Aragón* publicó “el precioso romance”, “inspirado por el célebre cuadro de Pradilla” y “original de uno de los poetas que más honran la tierra de Aragón”<sup>38</sup>, el dramaturgo, poeta y periodista Marcos Zapata (1842-1913). Zapata es figura importante para comprender los rumbos del postromanticismo español, que obtiene en esa década sus triunfos más notables en el teatro con dramas históricos de signo romántico ambientados en la época de los Austrias (*La capilla de Lanuza*, *El castillo de Simancas*, *El solitario de Yuste*) que por la preferencia de temas y argumentos, así como por la predominante perspectiva histórica liberal, mantienen una estrecha relación con la pintura de historia<sup>39</sup>.

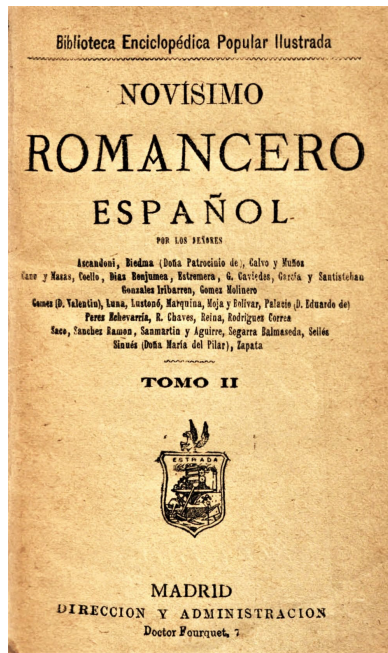


Figura 5. *Novísimo romancero español* (Madrid: Gregorio Estrada, 1878), II.

<sup>35</sup> Álvarez Junco, *Mater dolorosa*, 227-258.

<sup>36</sup> Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984). Véanse también, del mismo, *The Inventions of History. Essays on the Representation of the Past* (Manchester: Manchester University Press, 1990); *Romanticism and the Rise of History* (Nueva York: Twayne Publishers, 1995).

<sup>37</sup> Billie Melman, “‘That Which We Learn with the Eye’. Popular Histories, Modernity, and Nationalism in Nineteenth-Century London and Paris”, en *Popularizing National Pasts: 1800 to the Present*, editado por S. Berger, C. Lorenz y B. Melman (London: Routledge, 2012), 76.

<sup>38</sup> *Revista de Aragón*, 25 de mayo de 1879, 159.

<sup>39</sup> Véase Antonio Martín Barrachina (ed.), “Marcos Zapata o las leyes del ocaso, noticia de un romántico que no quiso recoger”, en Marcos Zapata, *El solitario de Yuste* (Zaragoza: PUZ, 2022), XV-XLIII.

Unos meses antes, Mariano de Cavia, todavía no el afamado periodista que llegaría a ser, celebró el cuadro con un soneto en homenaje a Pradilla, publicado el 23 de marzo en el mismo semanario zaragozano. En boca del mismísimo Apolo, enaltece al pintor como digno sucesor de Goya en el parnaso aragonés:

FRANCISCO PRADILLA

Allá en las cumbres de la gloria un día,  
turbando un punto el inmortal reposo,  
aquel Goya sin par, varón famoso,  
de esta suerte sus quejas repetía:

—¿Dónde está, oh Aragón, la lozanía  
que al arte dio mi genio vigoroso?  
¡Por matar tu letargo vergonzoso  
otra vez a esos mundos volvería!

—Calma tu afán, que presto ha de admirarte  
cuál brilla y luce en tu nativo suelo  
digno rival de tu pincel fecundo...

Dijo así Apolo; sonrióse el Arte,  
Francisco Goya se quedó en el cielo,  
y Francisco Pradilla vino al mundo<sup>40</sup>.

El homenaje de Zapata a su paisano, si menor en años, mayor en prez, no ha de reducir la consideración del romance a una mera composición “de circunstancias”. Las razones de su génesis, como el soneto de Cavia, aumentan su valor testimonial del éxito del cuadro, de su recepción y alcance en otras artes, que ilustra también la sociabilidad entre los artistas (retratada sobre todo por Esquivel), la estrecha amistad que mantuvieron dramaturgos y pintores (Zorrilla con Esquivel o Villaamil; los Bécquer con Casado del Alisal, Palmaroli o Bernardo y Martín Rico) y aun la conexión de las artes en artistas polifacéticos (el duque de Rivas, Bécquer). El propio Pradilla conocía bien la escenografía, como ha recordado García Melero respecto del “sentido totalmente teatral” del cuadro, cuya técnica había podido aprender como pintor escenógrafo con Mariano Pescador y sus hijos, quienes realizaban los telones del Teatro Principal de Zaragoza, y trabajando después, ya en Madrid, para los pintores escenógrafos Augusto Ferri, Luis Muriel y Giorgio Busato<sup>41</sup>.

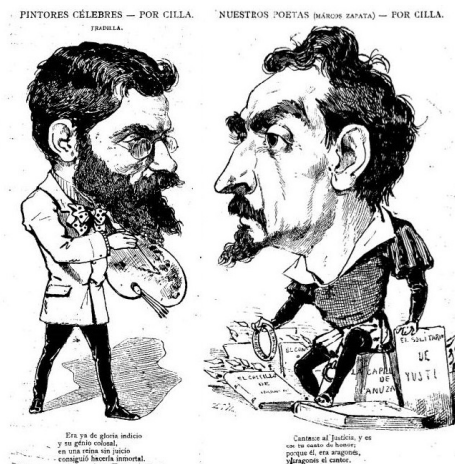


Figura 6. Pradilla y Zapata por Cilla, *Madrid Cómico*, 20 y 27 de junio de 1880.

<sup>40</sup> *Revista de Aragón*, 23 de marzo de 1879, 88.

<sup>41</sup> García Melero, “Lugar...”, 333.

El romance de Zapata se adecua a la perfección al sentido de la empresa editora y a los fundamentos estéticos e ideológicos que explican el firme lugar que esta literatura ha adquirido desde el comienzo de siglo, igual que la pintura de historia en esas décadas, en la construcción del relato nacional.

La empresa de Estrada se inscribe en la expansión y desarrollo del mundo editorial a partir de 1870, que tiende a la diversificación de los editores. Aparecen entonces en Madrid numerosas casas especializadas, estando en obras de arte y oficios la fundada por este inquieto tipógrafo madrileño, la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada<sup>42</sup>. En su sección sexta, definida como recreativa, comenzó a publicarse en 1878 el *Novísimo romancero español*, que sumaría su segundo volumen ese mismo año y alcanzaría el tercero en 1883. Interrumpida entonces, la colección reapareció en 1886 como *Romancero español contemporáneo*, publicando otros tres volúmenes que suponían en realidad una reedición muy aumentada (con los materiales reunidos que no llegaron a publicarse) del romancero así titulado que, dedicado a Alfonso XII, comenzó a publicar José María Gutiérrez de Alba en 1863.

La dedicatoria del *Novísimo romancero español* “a la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, legítima representante de los intereses morales y materiales del país” subraya el espíritu ilustrado que infunde a estas empresas una pretensión pedagógica para con el pueblo en lo que comportan de recuperación edificante de la historia nacional. Propósito que comparece también en el prólogo de Gutiérrez de Alba en 1886, presentando los romances como “lecturas agradables y útiles, de acuerdo con ilustres escritores llenos de patriotismo”<sup>43</sup>.

La índole pedagógico-política determina la función que, al igual que la pintura de historia, adquiere el uso de la literatura para la construcción y definición histórica del país en el proceso de construcción de la nación. Como ha recordado John Neubauer, la institucionalización de la historiografía y el surgimiento de las historias nacionales en el XIX es un proceso paralelo a la institucionalización y nacionalización de la literatura, en el medida en que ambas narraron la nación<sup>44</sup>. En España, según explicó José-Carlos Mainer, la vinculación de historia y literatura, conspicua tras la Guerra de la Independencia, se produce en un momento en que nacen también como asignaturas, “componentes de la socialización y la identificación nacional del futuro ciudadano: en la exaltación de los mitos que componen la historia de la patria y en la configuración misma de un *imaginaire* histórico colectivo que da sentido a la galería heroica nacional”<sup>45</sup>.

Para la construcción de la identidad nacional se requería contar con un canon que reuniera aquellas obras que compendiaran el acervo clásico en los términos de reinterpretación nacional de la cultura que había marcado el Romanticismo. En ese proceso de construcción de la literatura española, desde 1815 se editaron romanceros escritos por los autores coetáneos (de Espronceda, Rivas o Zorrilla a los que figuran en la empresa de Estrada: Campoamor, Núñez de Arce, Hartzenbusch o Echegaray) a la manera de los poetas del XVI. El lugar institucional que adquiere el romancero queda patente en empresas de marcada significación nacional como la Biblioteca de Autores Españoles (1846), que da cabida tanto al discurso político como al estudio literario y la creación artística de acuerdo con la consagración de un “canon mixto”, y en la que en 1849 la edición definitiva del *Romancero general* (1828-1832) de Agustín Durán ocupa el simbólico volumen diez de la colección<sup>46</sup>.

La preferencia general por las fuentes historiográficas sobre la literatura no es privativa para que los pintores acudan a los testimonios literarios cuando lo que se pretende representar no es la verdad histórica, sino la *verosimilitud poética*, esto es, la *verdad del arte*, que Aristóteles

<sup>42</sup> Jean-François Botrel, “Producción y difusión del libro”, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, coord. por G. Carnero (Madrid: Espasa Calpe, 1997), 34.

<sup>43</sup> Véase además José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900) I* (Madrid: Espasa Calpe, 1960), 134.

<sup>44</sup> John Neubauer, “The Institutionalisation and Nationalisation of Literature in Nineteenth-century Europe”, en *Narrating the Nation*, pp. 97-116.

<sup>45</sup> José-Carlos Mainer, “La invención de la literatura española”, en *Literaturas regionales en España*, coord. por J.-C. Mainer y J. M. Enguita (Zaragoza: IFC, 1994), 30.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 36-37.

(*Poética*, 51a36-52a11) ensalzó por encima de aquella como más elevada y más filosófica. Es lo que ocurre, por ejemplo, con un programa iconográfico conmovedor del imaginario cidiario, la afrenta de Corpes. La relación directa con el romancero como inspiración se subraya desde el título del cuadro de Dióscoro Teófilo de la Puebla, *Las hijas del Cid, del romance XLIV del Tesoro de Romanceros* (1871), presentado a la Exposición Nacional de ese año, cuyo catálogo reprodujo los versos en cuestión. Y romances alientan también la modernidad de la magnífica representación del tema por Ignacio Pinazo, *Las hijas del Cid* (1879), medalla de oro en la Exposición celebrada ese año en Valencia, o de los *Últimos momentos del Cid*, del propio Pradilla (1878), descubierto recientemente<sup>47</sup>.

La índole narrativa del romancero, por un lado, y su concepción nacional, por otro, lo adecuan a la perfección a los propósitos de construcción de la nación, hasta el punto de que, según el recuento de Pérez Vejo, constituye la fuente del 20 % de los cuadros de historia presentados a las Exposiciones Nacionales durante el Sexenio<sup>48</sup>.

El “renacimiento romancístico español” del XIX<sup>49</sup> hunde su sentido en el redescubrimiento del romance “como veta de la tradición anónima popular”, como estrofa que suponía la “cristalización del espíritu nacional” según las teorías herderianas sobre el *Volksgeist* y que, en el caso español, también “se lucró con el prestigio de la tradición poética del Siglo de Oro”<sup>50</sup>. Meléndez Valdés, Agustín Durán, Martínez de la Rosa, el duque de Rivas o Zorrilla afirmaron la extensión de esta forma poética y vindicaron su cultivo como poesía idiosincrásica española, como proclamaba, décadas después, el prólogo al *Romancero español* (1873): “es el romance entre nosotros la verdadera poesía nacional”<sup>51</sup>.

Prestigiado por el cultivo de los grandes poetas románticos e imbuido de los propósitos ideológicos del nacionalismo liberal, el romance se ponía así al servicio del relato nacional, testimoniando la importancia de la tradición popular y el folclore para las narrativas nacionales<sup>52</sup>. Como advirtió Cossío, igual que la edición de romanceros en el XIX emulaba la publicación renacentista de cancioneros, flores o silvas que conformarían el *Romancero general*, “es fácil explicar por razones de continuidad el prurito sentido por entusiastas de glorias patrióticas o apasionados en luchas políticas de celebrarlas y perpetuar su recuerdo en romances”<sup>53</sup>.

El *Romancero histórico. Vidas de españoles célebres* de Alfonso García Tejero (1859) pretendía reunir las biografías de los personajes más sobresalientes de la historia nacional en la política y las artes, del Cid a Goya pasando por Colón o Cisneros. No faltaron romanceros dedicados a glorificar a los héroes de la España liberal, como el *Romancero de Riego* (1843), de Benito Pérez Valdés, publicado por Miguel de Riego. Desde 1836 se cantaron las victorias liberales en las guerras carlistas, contrapesadas por romanceros específicos de signo contrario: solo en 1870, *El romancero carlista de la guerra civil*, *El romancero español de Carlos VII* y *El romancero de la reina Margarita*, como si el tradicionalismo político se valiera “de la más noble y popular tradición literaria española para su propaganda o para la loa de sus héroes”<sup>54</sup>. Al cantar a Isabel II tras su atentado perpetrado por el cura Merino en *El Romancero de la Princesa* de Antonio Hurtado (1852), se vindicaba al tiempo la legitimidad dinástica isabelina frente al carlismo; igual que la pintura de últimos momentos de los reyes cifraba una clara aspiración legitimadora de la continuidad dinástica<sup>55</sup>. A imagen de la épica de antaño se cantó triunfalmente la guerra de África (1859-1860)

<sup>47</sup> Véase Wifredo Rincón García, “Últimos momentos del Cid, una pintura de historia de Francisco Pradilla (1878)”, *Emblemata*, n.º 27-28 (2022): 267-276.

<sup>48</sup> Pérez Vejo, *España imaginada*, p. 493.

<sup>49</sup> Pueden verse Cossío, *Cincuenta años*, I, 117-185 y Luis F. Díaz Larios, “De la épica clásica al poema narrativo romántico”, en *Historia de la literatura española*, 509-542.

<sup>50</sup> Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1994), 198-200.

<sup>51</sup> *Romancero español* (Madrid: Alfonso Durán, 1873), 7.

<sup>52</sup> Linas Eriksonas, “Towards the Genre of Popular National History: Walter Scott after Waterloo”, en *Narrating the Nation*, pp. 117-132.

<sup>53</sup> Cossío, *Cincuenta años*, I, 139.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 147.

<sup>55</sup> Véase Carlos Reyero, “La ambigüedad de Clío. Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del

en *El romancero de la Guerra de África* del marqués de Molins (1860), a expensas de los reyes y con obras de los más afamados poetas, y se glorificó, según el mito nacional liberal, la memoria de los defensores de la libertad del suelo patrio, del legendario *Romancero de Numancia* de Antonio Pérez Rioja (1866) a los romances dedicados a los comuneros.

Episodios nacionales del romancero contemporáneo que ilustran cómo la pretendida canonización literaria de unos temas y un imaginario, modelo para el entendimiento de la cultura española, participaba directamente, igual que el arte, de la historiografía liberal para la construcción del relato nacional<sup>56</sup>. Tanto que, siguiendo el análisis de Rigney, se puede afirmar que el impacto de la literatura en las narrativas nacionales fue mucho mayor al de la historia, dado el papel de la ficción como mediadora en la memoria nacional<sup>57</sup>.

## 5. El lienzo en verso

La conversión de las pinceladas de Pradilla en versos que lleva a cabo Zapata recoge todas estas líneas de significación que vinculan el arte y la literatura con el relato nacional. Pero además, la acusada teatralidad de la pintura de historia en general (el dramatismo en la concepción, la condición discursiva del arte, la representación de momentos culminantes, la escenografía o la propia teatralización de la pintura) y de este cuadro en concreto, en que “la historia tiene un marcado carácter literario, se hace literatura”<sup>58</sup>, ofrecía un sugestivo acicate para el diálogo de ambas artes, de tradición tan fecunda como la institucionalización del arte en la antigua Grecia: “las artes plásticas basaron su legitimación por su [...] ‘literaturización’ y, en virtud del tipo de mimesis que se impuso, la pintura se encontró homologada a la poesía y al arte dramático, diluidas las fronteras entre la expresión artística”<sup>59</sup>. La *Poética* de Aristóteles (1460b), vinculando al poeta con el pintor o el imaginero; el *ut pictura poesis* horaziano (*Epistula ad Pisones*, 360) o la identidad paralela, atribuida a Simónides de Ceos, según Plutarco, entre la pintura como *muta poesis* (‘poesía muda’) y la poesía como *pictura loquens* (‘pintura que habla’), normativizaron una fraternidad que, para Mario Praz, revelaría un fondo unitario en la inspiración artística, canalizada sobre todo por medio de la écfrasis, especializada desde antiguo en la descripción de un referente artístico<sup>60</sup>.

La sugestiva relación entre la pintura de historia y la literatura queda patente en la aguda reflexión de Cossío sobre los romances del *Romancero español*, que, “por su homogeneidad o carácter, dan la impresión de una gran sala de museo, en el que se exhibieran cuadros de historia, que tan en boga estaban en aquellos tiempos”<sup>61</sup>. Es la concepción del libro antológico como galería por la que el lector-espectador va transitando al pasar la página-lienzo, según la equivalencia entre la disposición museística de las obras y la ordenación de la información en un relato histórico que señala Bann<sup>62</sup>. Idea que Pérez Vejo, al arrimo de la manera en que *Clarín*

siglo XIX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 87 (2005): 40.

<sup>56</sup> Así lo explicó Inman Fox, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional* (Madrid: Cátedra, 1997), 111-174.

<sup>57</sup> Ann Rigney, “Fiction as a Mediator in National Remembrance”, en *Narrating the Nation*, 79-96.

<sup>58</sup> García Melero, “Lugar...”, 321; María Soledad Catalán, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1859)* (Zaragoza: PUZ, 2003), 113-157, ha examinado la relación de la pintura de historia con el teatro desde distintas perspectivas.

<sup>59</sup> Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura* (Madrid: Taurus, 2005), 22-24.

<sup>60</sup> En la amplísima bibliografía al respecto destacan: Jean Hagstrum, *The sisters arts. The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press, 1953); Mario Praz, *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Madrid: Taurus, 1981); W. Lee Rensselaer, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1982); Murray Krieger, *Ekphrasis. The illusion of the natural sign* (Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1992). Para el caso literario, tan antiguo como la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, Leo Spitzer, “The ‘Ode on a Grecian Urn’ or Content vs. Metagrammar”, *Comparative Literature*, n.º 3 (1955): 203-225 y Jesús Ponce Cárdenas, *Écfrasis: visión y escritura* (Madrid: Fragua, 2014).

<sup>61</sup> José M<sup>o</sup> de Cossío, “La poesía en la época del naturalismo”, en *Historia general de las literaturas hispánicas V. Post-romanticismo y modernismo*, dir. por G. Díaz-Plaja (Barcelona: Barna, 1958), 14.

<sup>62</sup> Bann, *The Clothing of Clío*.

recordaba las clases de Castelar, ha vinculado con las historias nacionales del XIX, planteando hasta qué punto “no son también pintura de historia, escrita en lugar de pintada pero con una muy parecida lógica narrativa, la de una sucesión de imágenes sobre el pasado”<sup>63</sup>.

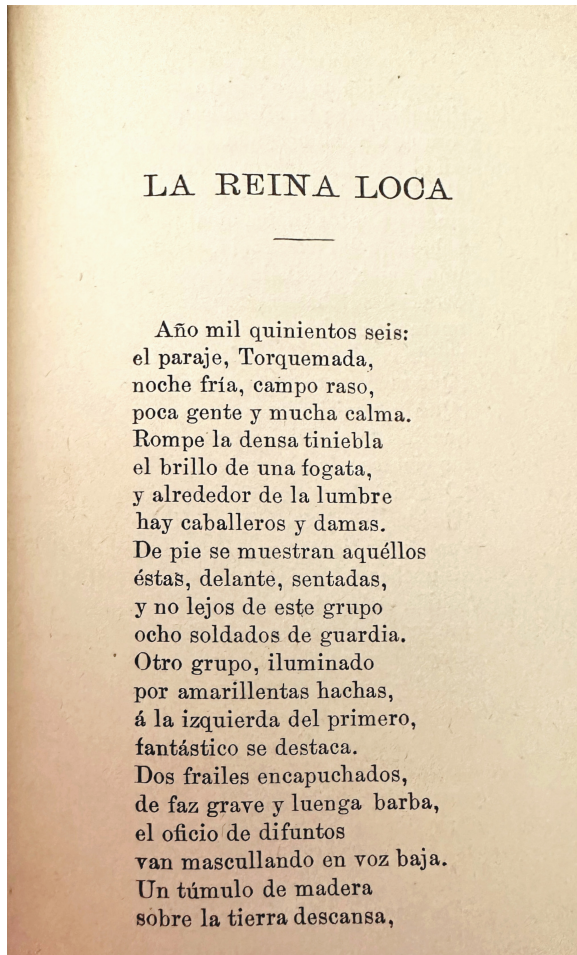


Figura 7. Marcos Zapata, “La reina loca”. En *Poesías* (Madrid: Fernando Fe, 1902), 183.

En la recreación, del mismo modo, los signos visuales de la representación pictórica son trasmutados en signos verbales en la representación literaria. La quietud y el estatismo de una imagen fijada para siempre en la pintura como arte del espacio adquieren el dinamismo y desarrollo propios de un arte del tiempo como la literatura, según las particularidades distintivas de cada una, aducidas por Lessing en *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) contra la pretendida unidad de las artes.

El romance conjuga en la conversión del lienzo en verso una primera parte descriptiva con una segunda dedicada a relatar lo contemplado. Comienza describiendo a grandes rasgos la iconografía del cuadro, apuntando solo las situaciones temporal y locativa en que transcurre la acción, en una formulación paralelística muy del gusto del romancero tradicional:

Año mil quinientos seis:

<sup>63</sup> Pérez Vejo, *España imaginada*, 14.

el paraje, Torquemada,  
noche fría, campo raso,  
poca gente y mucha calma<sup>64</sup>.

Desde esas coordenadas, desde esa visión panorámica, va enfocando para recomponer la escena según las distintas secciones del lienzo, desde lo más próximo al espectador a lo más distante, alejado en la perspectiva. Primero, el grupo de la derecha:

Rompe la densa tiniebla  
el brillo de una fogata,  
y alrededor de la lumbre  
hay caballeros y damas.  
De pie se muestran aquellos  
estas, delante, sentadas,  
y no lejos de este grupo  
ocho soldados de guardia.

Prosigue con el de la izquierda:

Otro grupo, iluminado  
por amarillentas hachas,  
a la izquierda del primero,  
fantástico se destaca.  
Dos frailes encapuchados,  
de faz grave y lengua barba,  
el oficio de difuntos  
van mascullando en voz baja.

Y llega al fin al centro:

Un túmulo de madera  
sobre la tierra descansa,  
y sobre el túmulo un féretro  
guarnecido de oro y plata.  
También de pie, silenciosa,  
con una mano apoyada  
en el ataúd, la frente  
llena de nubes, el alma  
puesta con los tristes ojos  
sobre aquella triste caja,  
una mujer, centinela  
de sus desdichas amargas  
aparece ante la vista,  
rígida como una estatua.

Esta estructura dinámica para la *dispositio* del romance traduce, además del detallismo pictórico, la composición academicista, muy bien estudiada y dispuesta, del cuadro –inspirada en *El cadáver de Beatriz Cenci expuesto en el puente de Sant' Angelo*, obra desaparecida de Lorenzo Vallés que copió Pradilla en 1871<sup>65</sup>– de “un efectismo escenográfico tan aparatoso como cautivador”, “un alarde compositivo hasta entonces no igualado en el género”<sup>66</sup>. Por el cruce de

<sup>64</sup> Cito por Marcos Zapata, *Poesías* (Madrid: Fernando Fe, 1902), 183-187.

<sup>65</sup> Lo ha subrayado Javier Barón en su conferencia, “Francisco Pradilla (1848-1921) esplendor y ocaso de la pintura de historia de España”, Museo Nacional del Prado, 2 de abril de 2022, <https://www.museo-delprado.es/recurso/francisco-pradilla-1848-1921-esplendor-y-ocaso-de/b7674d01-749c-4ef1-b3ae-b7ec037586cf>.

<sup>66</sup> Reyero, *Imagen*, 330; Díez, “*Doña Juana...*”, 310.



las dos diagonales en aspa que conforman el féretro sobre las parihuelas y la dirección del viento, los dos grupos quedan enmarcando estratégicamente, a ambos extremos, el centro del cuadro, donde convergen los vértices de los cuatros triángulos compositivos, justo en el lugar en que, no en vano, se encuentra la reina. Resaltan también su soledad las líneas verticales que, además de su figura, forman en distinta perspectiva el resto de los personajes, las velas, los candeleros, los árboles y el campanario del convento en el horizonte. Así, la mirada del espectador acaba convergiendo en el centro, volviendo a la reina y a su mirada enajenada, posándose en la contemplación reiterada de su abatimiento, que Zapata subraya advirtiendo la identificación emocional con el paisaje (“la frente / llena de nubes”) según la falacia patética, tan frecuente en el arte romántico, y que determina, en esta generación de pintores de historia, una nueva concepción estética de la escena en la que el paisaje se emplea “para subrayar el contenido dramático de los argumentos”<sup>67</sup>.

Las interrogaciones siguientes marcan la transición entre la descripción de lo pintado y el relato de los hechos que representa, estableciendo expresamente el anclaje referencial con el cuadro, en la doble significación operativa del término (la obra de Pradilla y lo descrito), y subrayando la índole narrativa, la “misión de narrar”, que caracteriza, hasta la revolución contemporánea, la concepción clásica del arte moderno, según la cual, como estableció Leon Battista Alberti en *De pictura* (1435), la relevancia de un cuadro se mide no por su tamaño (“*non colossus*”) sino por su contenido, por su significado, por lo que cuenta (“*sed historia*”)<sup>68</sup>. Ante la pintura, el espectador habría de preguntarse:

¿Qué representa este cuadro?  
 ¿Qué la comitiva rara  
 que desafía en diciembre  
 los vientos y las escarchas?  
 ¿Qué caballeros son estos?  
 ¿Qué las hembras de prosapia  
 que alrededor de una hoguera  
 las noches de invierno pasan?  
 ¿Quién es la triste matrona  
 que junto al túmulo se halla?  
 ¿Cuyo es yerto el cadáver  
 que el pomposo ataúd guarda?

El resto del romance se dedica a relatar la pintura, ofreciendo la información necesaria sobre lo representado, que desarrolla eficazmente de forma teatral, con un diálogo cuyas voces van contando lo que contemplan:

Son damas y altos señores  
 de la corte castellana,  
 un archiduque difunto  
 y una reina atribulada,  
 el rey Felipe el Hermoso  
 y su esposa doña Juana.  
 —¿De dónde viene el cortejo?  
 —De Burgos, —¡Gran caminata!  
 ¿Y a dónde el paso dirige?  
 —A la ciudad de Granada.  
 Pues para el regio cadáver  
 en su basílica santa  
 marmórea sepultura

<sup>67</sup> Díez, “Evolución...”, 87-88.

<sup>68</sup> Calvo Serraller, *Los géneros*, 19-23.

famosos artistas labran.  
 —¿Y por qué la comitiva  
 tan cerca de techo acampa,  
 y del rigor de la noche  
 bajo el techo no se ampara?  
 —¡Porque el próximo convento  
 abriga tocas y faldas,  
 y hasta del propio monjío  
 está la reina encelada!  
 Fue don Felipe el Hermoso,  
 en Flandes y en Alemania,  
 algún tanto mujeriego  
 y amigo de cortesanas,  
 como también se asegura  
 que la princesa de España  
 hubo de perder el juicio  
 al verse menospreciada.  
 —¿Pero estando muerto?... —Estando  
 como está, teme que salga  
 del ataúd al influjo  
 de femenina mirada.  
 ¡La locura de los celos  
 ni con la muerte se aplaca!  
 Vedla si no, siempre triste,  
 siempre muda y desolada,  
 ni un solo instante, ni un punto  
 de ese féretro se aparta.

Zapata se recrea en la condición de doña Juana como heroína doblemente romántica, desarrollando la causa de la pernoctación al raso y subrayando la dimensión sentimental íntima, tan fieramente humana, de su tragedia personal, embarazada y dominada por la viudez con que es representa por Pradilla (el luto que la envuelve y las dos alianzas en el anular y el meñique de la mano izquierda), con felices símiles elaborados a partir de imágenes naturales y artísticas lacrimógenas y dolientes de carga fúnebre (el sauce y la Dolorosa):

¡Allí yace en sueño eterno  
 el fanatismo de su alma,  
 el encanto de su vida  
 y el imán de su esperanza!  
 ¡Allí el corazón reside  
 de la infeliz doña Juana,  
 entre balsámicas flores  
 y entre primorosas galas!  
 Cualquiera, al verla de noche  
 en el túmulo apoyada,  
 la tomaría por sauce  
 de melancólicas ramas.  
 ¡Cualquiera, al verla en tal forma  
 pensaría que miraba  
 una nueva Dolorosa  
 en negro mármol tallada!

Para terminar, con el dinamismo del polisíndeton lleva el relato más allá de lo que puede representar el cuadro. Desarrolla la acción hasta el amanecer para proseguir la narración:

Y la noche transcurría,  
 y el crepúsculo avanzaba,  
 y en el blanquecino Oriente  
 iba despuntando el alba.  
 Chisporroteaba el fuego,  
 y se extinguía la llama  
 y se apagaba la hoguera  
 y se corrían las hachas.  
 Y mientras tanto el cortejo,  
 al humo de la fogata,  
 tembloroso y aterido  
 el sueño descabezaba.  
 Mas ella... ¡siempre despierta!  
 Como una roca clavada,  
 ni a la fatiga se rinde,  
 ni a los fríos se acobarda.  
 Porque es la intensa pasión  
 que sus potencias embarga,  
 ante el sufrimiento, acero,  
 y diamante en la constancia.  
 Porque estando como está,  
 y hallándose como se halla,  
 ni descansa cuando duerme  
 ni duerme cuando descansa.

Y cuando el alcance del referente termina, inventa el final, esto es, lo *halla*, autorizando su invención en las fuentes (“según la historia relata”), lo que, por extensión, vindica la verosimilitud de la representación de Pradilla respecto de lo narrado por Pedro Mártir y Lafuente. El cuadro se pone en movimiento con otro cuadro, como si de una obra teatral se tratara, en la que no falta el recurso escénico del doblar de las campanas. La reanudación del cortejo fúnebre al amanecer, hasta perderse en lontananza, saca a los personajes del lienzo para dejarlo vacío:

Amaneció sin celajes  
 el astro de la mañana,  
 y el funerario cortejo  
 se puso por fin en marcha.  
 En el convento vecino  
 las religiosas oraban,  
 y entristecía los aires  
 el doblar de las campanas.  
 Y con profundo silencio  
 y con devoción cristiana,  
 levantó la gente el campo  
 y se perdió en lontananza.  
 Que así pasaron la noche,  
 según la historia relata,  
 camino de Andalucía,  
 muy cerca de Torquemada,  
 el rey Felipe el Hermoso  
 y la reina doña Juana.

El resultado del trasvase del lienzo al verso es una suerte de poesía dramática, o dramatizada, que trasciende el mero ejercicio efrástico: combina el dinamismo propio de la diégesis, que infunde *potentia* al relato, con la éfrasis, que confiere *enargeia* (‘vividez’) a lo descrito,

cual si acaeciera ante los ojos del lector-espectador del cuadro, para alcanzar la *hipotiposis* ('descripción viva y eficaz'). La poesía dialoga así con esa técnica "histórico-impresionista" de Pradilla, en palabras de Julián Gállego, que procura "una escena que suceda en la realidad", y en la que el viento que sopla constituye "la cosa dramática, no como accesorio sino realmente como escenario donde posiblemente puede suceder la historia"<sup>69</sup>.

El cuadro, por fin, ha transformado su género en la imagen final que de él se sugiere en los versos, mudando la pintura de historia en un paisaje, reminiscencia de estampa romántica sublime sentida ahora en la ausencia de sus figuras, de tanta soledad y abatimiento como el ánimo de la protagonista que hasta hace poco ha permanecido en él. El cuadro, en el romance, retorna a la condición de boceto preparatorio, al apunte tomado del natural en el lago de Trasimeno, donde venció Aníbal, en el que se basó Pradilla<sup>70</sup> para el escenario de la tragedia de amor de doña Juana, cuyo destino permanece sin embargo invariable.

## 6. Del lienzo al verso: el atrevimiento de mirar

Pintar la historia y poetizar la pintura que retrata la historia. Poesía muda y pintura que habla. El relato nacional se toma de la historiografía, se plasma en la pintura y se recrea en la poesía, afirmando el lugar que adquieren el arte y la literatura para la construcción de la nación y la configuración de su imaginario.

El romance destaca de forma dinámica lo que la pintura potencia de forma estática. El mismo significado se subraya por procedimientos homólogos en cada arte. La construcción del romance se acomoda a las secciones compositivas del cuadro, aprovechadas para destacar en verso lo mismo que potencian en el lienzo, que muda de género en la poesía: la centralidad de la mirada de la reina, a donde fugan las líneas para guiar la visión, y el reconcentrado *pathos* de su soledad.

El lienzo de Pradilla es un monólogo mudo porque no necesita verbalizarse: la intensidad del silencio de la pintura es tan elocuente como el clamor de la palabra poética cuando se lee el romance de Zapata contemplando el cuadro. Lo extraordinario es que el pintor consigue la poderosa expresividad, la manifiesta teatralidad que concede a los cuadros de esta época la "exaltación melodramática del gesto"<sup>71</sup>, solamente con la mirada fija de la reina, su figura totalmente inmóvil, su rostro tan reconcentrado. El silencio y la quietud pueden ser también el paroxismo del sentir. Inmolada en la conmoción de su propia tragedia personal pero rebelde ante el destino en la locura, la figura de doña Juana se erigía en heroína romántica por excelencia. Como quería Mariano de Cavia en su soneto, Pradilla se revela digno sucesor de Goya, porque al igual que el genio de Fuendetodos tiene lo que Antonio Muñoz Molina llamó "el atrevimiento de mirar"<sup>72</sup>.

El espectador descubre que la mirada de doña Juana es la de quien todo ha perdido, y la de para quien ya nada queda ni cuenta nada, sino refugiarse hasta las últimas consecuencias en lo habido, o en lo que pudo haber... La mirada, en realidad, es de absoluta indiferencia ante lo mirado porque hace mucho que ya nada ve, ni escucha tampoco el responso del fraile; su mundo, el que para ella cuenta, es otro y no está ahí en modo alguno. Su mirada no puede ser más triste porque mira lo que ya no está y por tanto no puede verse. La enajenación, entonces, es un bálsamo beatífico que presta una vía de escape al colapso y al trauma. La mirada de doña Juana es la de quien ha tomado conciencia de sus tristes destinos y no acepta instalarse ahí. Esa mirada paralizada es la que lo impregna y domina todo, porque a todo se extiende y a todo invade su inmovilidad. El tiempo, como ella quiere, se ha vencido en la representación que deja el arte para la eternidad. Pese al viento que agita cabellos y sacude ropas y enardece el fuego; pese a todos los indicios dinámicos de acaecer; el efecto que produce en el espectador no es el de una escena que está sucediendo ante sus ojos y continuará, o que se está representando

<sup>69</sup> Gállego, "Imagen y texto histórico", 29-30.

<sup>70</sup> Véase Casado Alcalde, *Pintores...*, 45.

<sup>71</sup> Díez, "Evolución...", 87-88.

<sup>72</sup> Antonio Muñoz Molina, *El atrevimiento de mirar* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012), 33-55.

en el momento, sino, como las mejores pinturas, la de una escena en la que no se mueve nada (“ni jamás prosigue su acción ni vuelve atrás”), congelada para siempre en una quietud tan fija y tan inmóvil como la mirada de perpetuidad que lo domina todo, y a la que no se puede dejar de volver... si se tiene el atrevimiento de mirar.

## 7. Conflictos de intereses

Ninguno

## 8. Apoyos

Este ensayo se inscribe en el Proyecto de I+D+i PID2021-127063NB-I00: *Narremas y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica*, del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Ministerio de Ciencia e Innovación, a través de la Agencia Estatal de Investigación, y cofinanciado por la Unión Europea a través del FEDER

## 9. Referencias bibliográficas

- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Álvarez Junco, José y Gregorio de la Fuente Monge. *El relato nacional. Historia de la historia de España*. Madrid: Taurus, 2017.
- AA.VV. *Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, José Luis. Inmaculada, 1999.
- Bann, Stephen. *The Clothing of Clío. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Bann, Stephen. *The Inventions of History. Essays on the Representation of the Past*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Bann, Stephen. *Romanticism and the Rise of History*. Nueva York: Twayne Publishers, 1995.
- Barón, Javier. “Francisco Pradilla (1848-1921) esplendor y ocaso de la pintura de historia de España”. Museo Nacional del Prado, 2 de abril de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/recurso/francisco-pradilla-1848-1921-esplendor-y-ocaso-de/b7674d01-749c-4ef1-b3ae-b7ec037586cf>
- Barthes, Roland. “L’effet de réel”. *Communications*, n.º 11 (1968): 84-89.
- Berger, Stefan. “Narrating the Nation: Historiography and Other Genres”. En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock, 1-16. Nueva York: Berghahn, 2008.
- Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Botrel, Jean-François. “Producción y difusión del libro”. En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, coordinado por Guillermo Carnero, 28-42. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Brihuega, Jaime. “Dolorosos deseos. Eros y Thánatos en el arte occidental moderno y contemporáneo”. En *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*, editado por Alberto Castán y Concha Lomba, 15-41. Zaragoza: IFC, 2017.
- Calvo Serraller, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005.
- Casado Alcalde, Esteban. *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*. Madrid: Lunweg, 1990.
- Catalán, María Soledad. *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1859)*. Zaragoza: PUZ, 2003.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1867.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878*. Madrid: Tipograf.-Estereotipia Perojo, 1878.
- Cossío, José María de. “La poesía en la época del naturalismo”. En *Historia general de las literaturas hispánicas V. Post-romanticismo y modernismo*, dirigido por Guillermo Díaz-Plaja, 3-51. Barcelona: Barna, 1958.

- Cossío, José María de. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, 1960, 2 vols.
- Díaz Larios, Luis F. "De la épica clásica al poema narrativo romántico". En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, coordinado por Guillermo Carnero, 509-542. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Díez, José Luis. "Doña Juana la Loca". En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, editado por José Luis Díez, 313-316. Madrid: Consorcio Madrid 92 / Museo del Prado, 1992a.
- Díez, José Luis. "Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX". En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, editado por José Luis Díez, 69-101. Madrid: Consorcio Madrid 92 / Museo del Prado, 1992b.
- Donapetry, Maria. "Juana la Loca en tres siglos: de Tamayo y Baus a Aranda pasando por Orduna". *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, n.º 2 (2005): 147-154.
- Eriksonas, Linas. "Towards the Genre of Popular National History: Walter Scott after Waterloo". En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock, 117-132. Nueva York: Berghahn, 2008.
- Fox, Inman. *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Gállego, Julián. "Imagen y texto histórico". En *El siglo XIX a reflexión y debate*, editado por Teresa Sauret, 13-35. Málaga, UMA, 2013.
- García Loranca, Ana y J. Ramón García-Rama. *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987.
- García Melero, José Enrique. "Lugar de encuentros de tópicos románticos: «Doña Juana la Loca» de Pradilla". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 12 (1999): 317-342.
- Hagstrum, Jean. *The sisters arts. The tradition of literary pictorialism and english poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1953.
- Haskell, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza, 1994.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lafuente, Modesto. *Historia general de España desde los primitivos tiempos hasta la muerte de Fernando VII por don Modesto Lafuente, continuada desde dicha época hasta nuestros días por don Juan Valera con la colaboración de D. Andrés Borrego y D. Antonio Pirala*. Barcelona: Montaner y Simón, 1887-1890.
- López Vela, Roberto. "Monarquía, ciudades y nobleza: las Comunidades de Castilla y la revolución liberal en la historiografía del siglo XIX". En *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (S. XVI-XVIII)*, editado por Jesús Bravo, 499-542. Madrid: UAM, 2002, II.
- Lorenz, Chris. "Drawing the Line: 'Scientific' History between Myth-making and Myth-breaking". En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock, 35-55. Nueva York: Berghahn, 2008.
- Mainer, José-Carlos. "La invención de la literatura española". En *Literaturas regionales en España*, coordinado por José-Carlos Mainer y José María Enguita, 23-48. Zaragoza: IFC, 1994.
- Martín Barrachina, Antonio (ed.). "Marcos Zapata o las leyes del ocaso, noticia de un romántico que no quiso recoger". En Marcos Zapata, *El solitario de Yuste*, XV-CLXXII. Zaragoza: PUZ, 2022.
- Melman, Billie. "'That Which We Learn with the Eye'. Popular Histories, Modernity, and Nationalism in Nineteenth-Century London and Paris". En *Popularizing National Pasts: 1800 to the Present*, editado por S. Berger, C. Lorenz y B. Melman, 75-101. London: Routledge, 2012.
- Muñoz Molina, Antonio. *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- Neubauer, John. "The Institutionalisation and Nationalisation of Literature in Nineteenth-century Europe". En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock, 97-116. Nueva York: Berghahn, 2008.
- Pantorba, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1980.

- Pérez Morandeira, Rosa. *Vicente Palmaroli*. Madrid: CSIC, 1971.
- Pérez Rodríguez, David. "Retrato de la figura de la reina Juana a través de la ópera". En *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dirigido por Miguel Ángel Zalama, 357-372. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. "Pintar la historia". En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, editado por José Luis Díez, 17-35. Madrid: Consorcio Madrid 92 / Museo del Prado, 1992.
- Pérez Suescun, Fernando y Beatriz Sánchez Torija. "Apuntes biográficos sobre Juana la Loca en el Museo del Prado". En *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dirigido por Miguel Ángel Zalama, 435-444. Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.
- Pérez Vejo, Tomás. *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- Pérez Vejo, Tomás. "Doña Juana la Loca, una lección de historia, por Francisco Pradilla". En *Historia mundial de España*, dirigido por Xosé M. Núñez Seixas, 642-648. Barcelona: Destino, 2018.
- Pezzi Cristóbal, Pilar. "Visiones cinematográficas de las mujeres en el poder: La reina Juana de Castilla". *Avanca / Cinema* (2013). URL: <http://hdl.handle.net/10630/5677>.
- Ponce Cárdenas, Jesús. *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua, 2014.
- Praz, Mario. *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1981.
- Rensselaer, W. Lee. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Reyero, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, 1989a.
- Reyero, Carlos. *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989b.
- Reyero, Carlos. "Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX". En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, editado por José Luis Díez, 37-67. Madrid: Consorcio Madrid 92 / Museo del Prado, 1992.
- Reyero, Carlos. "La ambigüedad de Clío. Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 87 (2005): 37-63.
- Rigney, Ann. "Fiction as a Mediator in National Remembrance". En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock, 79-96. Nueva York: Berghahn, 2008.
- Rincón García, Wifredo. "Locura de Amor. La Reina Juana de Castilla en el arte español". *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, 383-400. Madrid: Alpuerto, 1997.
- Rincón García, Wifredo. *Francisco Pradilla*. Zaragoza: Aneto, 1999.
- Rincón García, Wifredo. "Últimos momentos del *Cid*, una pintura de historia de Francisco Pradilla (1878)", *Emblemata*, n.º 27-28 (2022): 267-276.
- Romancero español. Colección de romances históricos y tradicionales*. Madrid: Alfonso Durán, 1873.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- Spitzer, Leo. "The "Ode on a Grecian Urn" or Content vs. Metagrammar", *Comparative Literature*, n.º 3 (1955): 203-225.
- Wintle, Michael. "Personifying the Past: National and European History in the Fine and Applied Arts in the Age of Nationalism". En *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock, 222-245. Nueva York: Berghahn, 2008.
- Zalama, Miguel Ángel. *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2010.
- Zapata, Marcos. *Poesías*. Madrid: Fernando Fe, 1902.