

Conocer, exhibir y aprehender visualmente el territorio nacional: la monarquía isabelina (1833-1868), una *Galería de costumbres de todas las provincias de España* de Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867) y otras imágenes de la nación en Palacio

Álvaro Cánovas Moreno¹

Recibido: 20 de febrero de 2023 / Aceptado: 02 de mayo de 2023

Resumen. A lo largo del siglo XIX, la mayoría de países europeos trataron de que su ciudadanía naturalizara y asumiera su pertenencia a una nación. Las monarquías no fueron ajenas a este fenómeno, procurando asumir o encabezar dicho proyecto nacionalizador. Los distintos agentes nacionalizadores se valieron de todo tipo de mecánicas, canales y soportes. No obstante, las imágenes jugaron un papel fundamental. Atendiendo a que, en su expresión más elemental, el concepto de nación refiere a una población y a unas costumbres determinadas, así como a un territorio concreto, creemos que sus representaciones visuales se resuelven como una atalaya privilegiada para comprender el complejo fenómeno de nacionalización española. Especialmente, en el caso de la monarquía isabelina (1833-1868). Este artículo analiza el modo en que la monarquía desarrolló este proceso nacionalizador desde las representaciones visuales del territorio de la nación, así como de su población y de sus costumbres. Sin embargo, nos centraremos en la *Galería de costumbres de todas las provincias de España* que Isabel II encargó al pintor costumbrista Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867) en 1853, para exhibir en el Palacio Real. Un conjunto que reflejaba la nueva división territorial por *provincias*, aprobada en 1833. Igualmente, tanto el análisis de los lienzos realizados para el conjunto como los textos explicativos que para él se crearon, permiten estudiar los distintos aspectos que fueron enfatizados a la hora de representar la nación.

Palabras clave: Monarquía de Isabel II y Francisco de Asís (1833-1868); Manuel Rodríguez de Guzmán; identidad regia; arte español del siglo XIX, nacionalización; cultura visual.

[en] Knowing, exhibiting and visually apprehending the national territory: the monarchy of Isabella II (1833-1868), a *Galería de costumbres de todas las provincias de España* by Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867) and other images of the nation in the Royal Palace

Abstract. Throughout the 19th century, most European countries tried to make their citizens naturalize and assume their belonging to a nation. The monarchies were no strangers to this phenomenon, trying to assume or lead this nationalizing project. The different nationalizing agents made use of all kinds of mechanics, channels and media. Nevertheless, images played a fundamental role. Considering that, in its most elementary expression, the concept of nation refers to a specific population and customs, as

¹ Investigador predoctoral, Universidad Autónoma de Madrid - Instituto Universitario *La Corte en Europa* (IULCE). Grupo de investigación: Corte y Casa Real en la monarquía de los Austrias y Borbones (UAM). Grupo de Investigación [971718] La Corte española: arte, artistas y mecenas (UCM).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3369-5713>
E-mail: alvarocanovasmoreno@gmail.com

well as to a specific territory, we believe that its visual representations are privileged vantage point to understand the complex phenomenon of Spanish nationalization. Especially in the case of the monarchy of Isabella II (1833-1868). This article analyzes the way in which the monarchy understood and developed this nationalizing process from the visual representations of the nation's territory, as well as its population and customs. However, we will focus on the *Galería de costumbres de todas las provincias de España* that Isabella commissioned to the *costumbrista* painter Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867) in 1853, to be exhibited in the Royal Palace. A project that reflected the new territorial division by *provincias* approved in 1833. Likewise, both the analysis of the paintings made for the set and the explanatory texts that were created for it, allow us to study the different facets that were emphasized to represent the nation.

Keywords: Monarchy of Isabella II and Francisco de Asís (1833-1868); Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867); royal identity; 19th century Spanish art; nationalization; visual culture.

Sumario: Introducción. 1. La monarquía, la nación y una *Galería de costumbres* de todas las provincias de España. O el gusto artístico y la necesidad de hacer visible y cercano lo intangible y lejano. 2. Entre la nacionalización, la visualización y aprehensión de un nuevo orden territorial y la preservación de las tradiciones: la provincia isabelina y la *Galería de costumbres*. 3. La nación feliz, próspera y católica: representaciones del pueblo español en la *Galería de costumbres*. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Cánovas Moreno, A. (2023). “Conocer, exhibir y aprehender visualmente el territorio nacional: la monarquía isabelina (1833-1868), una *Galería de costumbres de todas las provincias de España* de Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867) y otras imágenes de la nación en Palacio”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 45, 33-60.

Introducción

En 1920, Ramón María del Valle-Inclán imaginaba en su drama *Farsa y licencia de la reina castiza* una curiosa escena que nos servirá de perfecta antesala para todo lo que será desarrollado a lo largo de las siguientes páginas. Pintada como poco menos que una castiza y *simplona cateta*, “La Señora” (Isabel II en la realidad), se preguntaba acerca de qué precio se debía de pagar a cambio “de dos cartas “incendiarias” salidas de la “pluma pecadora” de la soberana con destino a uno de sus amantes y que, a modo de chantaje, se iban a hacer públicas. El pícaro personaje del “Gran preboste” respondía a la reina que, a cambio de aquellas comprometedoras epístolas, se había solicitado “La Mitra de Manila”. Y la señora de las Españas interrogaba: “¿Dónde es eso?”. A continuación, “El Gran preboste” respondía: “Viene a caer allá por los países de Ultramar” (Valle-Inclán, 1931: 13, 18-19).

Que del Valle-Inclán retratara para la posteridad a una Isabel II desconocedora de Manila, una de las capitales más importantes de las posesiones ultramarinas de España, no era casual. El literato no hacía sino presentarnos a una reina poco instruida, y mucho más preocupada por su vida íntima que en sus deberes como soberana constitucional. Aunque lo que verdaderamente se resuelve esencial para introducir este trabajo es que del Valle-Inclán presentaba a una monarca que no conocía los territorios de su propia nación y, por ende, tampoco a su propio pueblo.

En realidad, *pueblo*, *nación* o *monarquía* eran distintas partes de un mismo problema. Pues, durante el siglo XIX, la mayoría de los países europeos se vieron sumidos en largos y complejos procesos de nacionalización. Es decir, privilegiando mecánicas sociales o culturales, se trató de que los ciudadanos y ciudadanas de esos

territorios naturalizaran y asumieran su pertenencia a una nación. Naciones artificiosas o *inventadas* en muchos sentidos. Las monarquías europeas trataron de asumir o encabezar este proyecto nacionalizador. Con ello también buscaron justificar su – en gran medida – caduco protagonismo dentro las nuevas narrativas del Estado, la nación o de la cultura política liberal, surgidas tras la Revolución Francesa. O lo que es igual: “el rey no podía quedar excluido de la nación, no podía conformar un ente político aparte, por lo que debía fusionarse con ella si la institución aspiraba a sobrevivir” (Sánchez, 2019b: 12).

Para esta nacionalización, tanto los soberanos como los gobiernos y demás agentes nacionalizadores se valieron de todo tipo de mecánicas, canales y soportes. Ya fueran narrativas o imaginarios difundidos mediante la literatura, los cuadros, la prensa, los panfletos o la estampa, entre otros tantos medios que conformarían lo que Ernest Gellner y Benedict Anderson entendieron como “cultura nacional” (Archilés, 2013: 98). De hecho, la clásica obra *Comunidades imaginadas* nos hizo conscientes de que la nación era, ante todo, “una comunidad política limitada y soberana”. Pero también “imaginada” en tanto que los componentes de esta “no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23)². Todos estos estudios sirvieron de revulsivo para que algunas investigaciones fijaran su atención en el papel que jugaron los imaginarios, las narrativas, la imprenta o la cultura visual en los procesos de nacionalización. En el caso español, para esta cuestión aplicada a las imágenes destacan los pioneros trabajos de Reyero (1987), Pérez Vejo (2015) u Orobon (2010), para la misma cuestión centrada en la monarquía, Díez (2010), además de otras publicaciones más de Reyero (2015).

Nuestro ensayo se sitúa al calor de estos estudios. Pues, en su expresión más elemental, la nación se “imagina limitada” (Anderson, 1993: 24-25). Es decir, corresponde a un territorio más o menos concreto³. Además, al tratar este último concepto, deberíamos tener en cuenta que, como destacaba Juan Pro, aunque suele confundirse con el medio físico al que es relativo, “el territorio no es solo una realidad natural, sino históricamente construida”; siendo resultado de procesos de ordenación, denominación, estructuración o representación (2019). Las imágenes desempeñaron un papel fundamental en este proceso.

Asimismo, el concepto nación también refiere a una población y unas costumbres determinadas. Por tanto, las representaciones visuales de estos tres aspectos (territorio, población y costumbres) constituyen una atalaya privilegiada desde la que comprender el complejo proceso de nacionalización española. Algunos géneros pictóricos, como el paisaje o el costumbrismo, aúnan exactamente la representación visual de estos tres conceptos. Todo ello cuando, el mismo año en que Isabel II subió al trono, la organización territorial del país consolidó una nueva división por provincias que ha permanecido hasta la actualidad.

A raíz del “giro cultural” y la nueva historia cultural, comenzaron a trabajarse fuentes y materiales que no habían sido tan prioritarias en el estudio de los nacio-

² La cuestión nacionalista ha dado lugar a verdaderos ríos de tinta. Ante la imposibilidad de resumir aquí toda esta variada producción, remitimos a las ya clásicas publicaciones de Gellner (especialmente: 1988), David A. Bell, Caroline Ford, Eric Storme. En el contexto español, destacan varias obras de Álvarez (2001) y Fusi.

³ Sobre el concepto “territorio” y su relación con las nociones de “Estado” decimonónico, véanse: Juan Pro (2019) y Juan Pan-Montojo (2022).

nalismos. Algunos autores fijaron su atención en elementos, prácticas o símbolos cotidianos y sutiles (“banales”, según Billig, 2014) que, como la bandera, fueron conformando las distintas identidades nacionales. En este contexto, las imágenes comenzaron a tener cada vez más relevancia. Los grandes cuadros de la “historia nacional” sirvieron para interpretar las narrativas nacionalistas del Ochocientos. Sin embargo, con el afianzamiento de nuevas corrientes metodológicas como la cultura visual y los estudios visuales – definidos por Brea como los “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (2005) – el análisis del fenómeno nacionalista a través de las imágenes siguió creciendo y enriqueciéndose. Así, las investigaciones comenzaron a interesarse por otras imágenes que, por su “banalidad”, no habían despertado este interés previamente: como las caricaturas o los sellos (Sánchez, 2019a).

Así, nuestro principal material de análisis son las imágenes que apelan al territorio, a sus habitantes y costumbres (la nación). Dentro de este amplio espectro, nos centraremos en un tipo de pintura – la costumbrista – que, si bien tradicionalmente fue menos estimada que el género histórico, se resuelve como un elemento fundamental a la hora de construir y asimilar los relatos nacionalistas, dentro y fuera de nuestro país. ¿O acaso el mito de la España romántica se hubiera desarrollado de igual modo sin la pintura costumbrista andaluza? Sin embargo, estas imágenes que centran nuestro análisis fueron encargadas o adquiridas por la monarquía isabelina. Por lo que resultan elementos privilegiados para entender el modo en que los reyes y reinas trataron de formar parte y liderar el proyecto nacionalizador.

En tanto que este trabajo analiza una *Galería de costumbres de todas las provincias* españolas, gran parte de nuestro interés se centra en las representaciones visuales de la provincia. Así, este texto se une a las decenas de investigaciones en torno a los imaginarios de estas entidades provinciales. Es más, con la apreciación y análisis de las diferentes entidades provinciales, se avivó el complejo debate historiográfico acerca de “la naturaleza de las identidades múltiples y *dobles patriotismos*” (Nuñez Seixas, 2006: 12-14, énfasis original). Al hilo de ello, Reyero analizó las representaciones visuales de las provincias españolas. Pero también las funciones de estas imágenes en la configuración de identidades (especialmente, la de la monarquía isabelina) (2015 y 2016). Además, gracias a sugestivas investigaciones como las de Afinoguénova (2019), estos estudios sobre la nacionalización han hecho hincapié en elementos como el ocio. Aspectos que hemos tenido en cuenta al abordar las festivas imágenes de Rodríguez de Guzmán.

Desde estas premisas analizamos el modo en que el trono isabelino (1833-1868) entendió y desarrolló este proceso nacionalizador desde las representaciones visuales del territorio de la nación, así como su población y costumbres. Por su relevancia en la cuestión, nos centraremos en la *Galería de costumbres de todas las provincias de España* que Isabel II encargó a Manuel Rodríguez de Guzmán en 1853, para ser exhibida en Palacio. Un conjunto que, además de ser uno de los proyectos pictóricos más ambiciosos de la monarquía isabelina, reflejaba la nueva división territorial por *provincias* que había sido aprobada el mismo año en que la reina subió al trono. Igualmente, tanto los lienzos realizados para el conjunto como los textos explicativos que para él se crearon, permiten estudiar los distintos aspectos que fueron enfatizados a la hora de representar visualmente a la nación. Este trabajo se resuelve como necesario en tanto que, si bien esta importante *Galería* había sido tratada por

la historiografía (Méndez, 2000: 55-63 y 92-101), nunca antes había sido analizada a través de las ópticas y premisas aquí propuestas.

A inicios de 1853, Isabel II encargó al pintor costumbrista Manuel Rodríguez de Guzmán (1817-1867) una *Galería de costumbres* de las 49 provincias de España. Para ello, el artista debía de entregar tres lienzos “de dos varas” al año. Nos encontraríamos ante un proyecto iniciado por expreso deseo personal de la reina, pues el pintor afirmó que la serie le había sido “conferida espontáneamente” por la reina, “sin excitación ni solicitud por mi parte”⁴.

Los encargos regioes podían servir para la obtención de distinción y nuevos clientes. Por ello, en marzo de 1854, Rodríguez de Guzmán expresó a la Intendencia de Palacio que “le sería útil obtener alguna investidura análoga a dicho encargo; y solicita los honores de pintor de cámara”⁵. Una petición a la que el primer pintor de Cámara, José de Madrazo, contestó considerando al “pintor de un mérito distinguido en el género que ha adoptado y como tal digno de la gracia que solicita de pintor de la Rl. Cámara en la clase de costumbres”⁶. Efectivamente, la reina había escogido a uno de los mejores pintores de costumbres de su época, y que, no casualmente, procedía de Sevilla. Pues, tanto la capital hispalense como Andalucía en general, y por cuestiones como la importancia del turismo extranjero, se habían convertido en el epicentro de la pintura costumbrista en España⁷.

Una de las principales particularidades del conjunto es que el artista viajó por esas provincias para tomar apuntes y estudiar del natural los escenarios, indumentarias, tipos y costumbres que estos lienzos debían de representar. Y es aquí donde este costumbrismo se adelanta al realismo que hubo de venir unos pocos años más tarde; pues, según Nochlin, “en el realismo la observación desempeña un papel mayor, siendo el de la convención menor” (2002: 14). De hecho, se conserva una cuenta donde el sevillano detalló los gastos que realizó para dos de sus obras. Allí aparece el precio del “tambor y los músicos que sirvieron de modelo tres días cada uno” o el de un “caballo” por cuatro días; así como los pagos a “tres gitanos que se prestaron a servir de modelo siendo necesario persuadirlos y gratificarlos bien porque reusan retratarse”⁸ (fig. 1).

El encargo (uno de los proyectos pictóricos más ambiciosos comisionados por el trono isabelino), fue anulado en enero de 1855; dos años después de iniciarse. Para justificar la decisión, el Intendente de Palacio argüía dos motivos: el espacial y –sobre todo– el económico. Pues, “habiendo cuarenta y nueve provincias en España” y “cuando no pintase más que un cuadro” por cada una de ellas, la realización de la *Galería* ascendería a casi medio millón de reales, sin contar los viajes. Además de necesitarse “un salón o edificio que les serviría de museo” para el más de medio centenar de obras⁹. En mayo de aquel año, el artista ya había “concluido y presentado en esta Intendencia [...] un cuadro de costumbres españolas que for-

⁴ Archivo General de Palacio [AGP], Administración General [AG], Legajo 39/80, F.16R-18V (un resumen de la documentación y el encargo en Méndez, 2000: 55-63 y 92-101).

⁵ AGP, AG, Legajo 39/80, F.5V-6R.

⁶ AGP, AG, Legajo 39/80, F.6R-6V.

⁷ Para la cuestión pueden verse: Valdivieso y Fernández, 2011 o Reina 2012.

⁸ AGP, AG, Legajo 39/68, 4R-4V.

⁹ AGP, AG, Legajo 39/80, 7R-7V.

ma la colección con otros tres también de su mano existentes en este Real Palacio”¹⁰. Siendo “los asuntos de los tres primeros [...] *Vuelta del Rocío, Feria de Sevilla y Virgen del Puerto*”; y el cuarto “también como el 3º costumbres de Madrid y será el *Entierro de la Sardina*”¹¹.

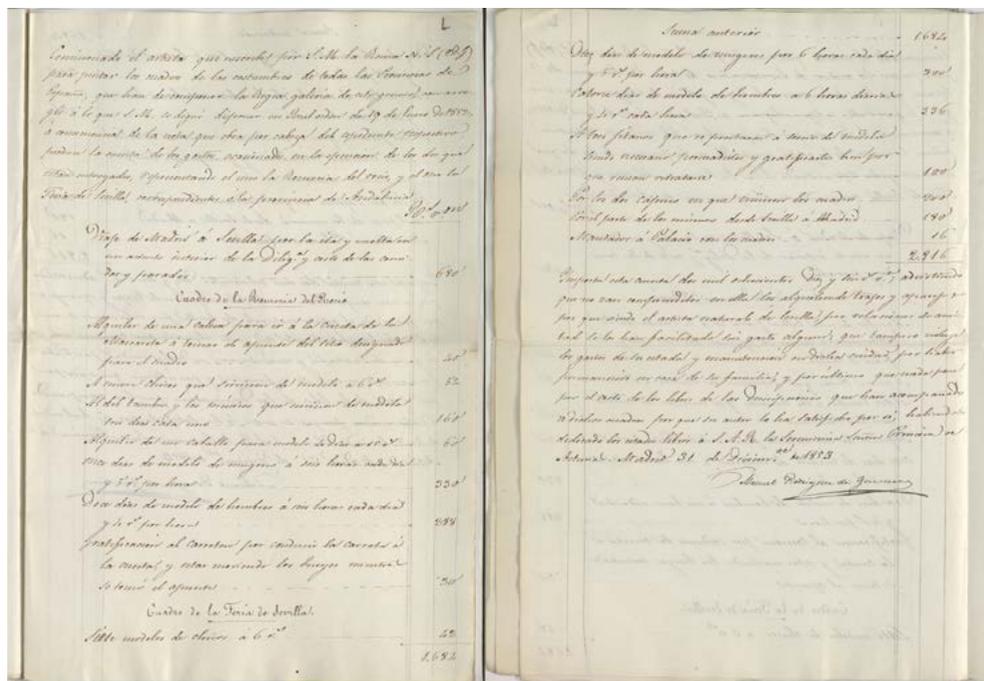


Figura 1. M. Rodríguez de Guzmán, gastos realizados para algunos cuadros de la *Galería*. Madrid, AGP, AG, Legajo 39/68, 4R-4V. ©Patrimonio Nacional.

Desgraciadamente, de estos cuatro lienzos entregados por el maestro a Palacio, la base de datos de Patrimonio Nacional solo refleja dos: *Feria de Sevilla* (1853) (fig. 2) y *Romería del Rocío* (1853) (fig. 3). Aunque es cierto que el correspondiente a la *Virgen del Puerto* puede ser analizado a través de dos medios. Pues, paralelamente a la creación de esta *Galería* pictórica, el padre del artista, Manuel Mariano Rodríguez, ofreció a los reyes dos pequeños libritos manuscritos donde se describían y explicaban tanto la escena de la capital hispalense como la antedicha de Madrid (Una transcripción en: Castrillo, 1995). Además, el Museo del Prado conserva una réplica de la *Virgen del Puerto*, con escasas modificaciones (fig. 4).

¹⁰ AGP, AG, Legajo 39/80, 21R.

¹¹ AGP, AG, Legajo 39/80, 11R.



Figura 2. M. Rodríguez de Guzmán, *Feria de Sevilla* (1853), óleo sobre lienzo, 126,5 x 175 cm, (PI-19E372). Madrid, Patrimonio Nacional. ©Patrimonio Nacional.



Figura 3. M. Rodríguez de Guzmán, *Romería del Rocío* (1853), óleo sobre lienzo, 127 x 176 cm, (PI-19E373). Madrid, Patrimonio Nacional. ©Patrimonio Nacional.



Figura 4. M. Rodríguez de Guzmán, *Baile campestre en la Virgen del Puerto* (1857), óleo sobre lienzo, 129 x 179 cm, (P003305). Madrid, Museo Nacional del Prado.
©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

1. La monarquía, la nación y una *Galería de costumbres de todas las provincias de España*. O el gusto artístico y la necesidad de hacer visible y cercano lo intangible y lejano

Mediante investigaciones como las de Susan Pearce, conocemos la capacidad de algunos objetos y obras de arte para otorgar “forma[s] simbólica[s]” “visible[s]” a distintas “abstracción[es] política[s]”, como lo es el concepto “nación” (Cit. en Afinoquénova, 2019: 154). De este modo, la representación visual del territorio y los habitantes de estas “comunidades imaginadas” – es decir: el hacer visible y cercano lo intangible y lejano – en el siglo de los nacionalismos se resolvía como una cuestión esencial para los distintos poderes. Además, estas imágenes ayudaban a esa necesaria delimitación de la nación que subrayaba Anderson (1993: 24-25).

Por otro lado, si “tener una cosa pintada sobre un lienzo no es muy distinto de comprarla y ponerla en la casa de uno” (Berger, 2016: 83), las representaciones visuales del territorio y sus habitantes encargadas o adquiridas por estos poderes, pueden ser consideradas como una suerte de apropiación simbólica o *aprehensión* de la nación. Todo lo anterior fue realmente importante para las monarquías decimonónicas, como la de Isabel II y Francisco de Asís. Sobre todo, como medio por el que introducirse, negociar o liderar el proceso nacionalizador. No obstante, antes de la *Era de las naciones*, algunos de estos aspectos ya fueron notables para reyes y reinas.

Como cabezas del reino que eran, además de conocer, estudiar o incluso visitar los distintos territorios que regían, los soberanos y las soberanas hispánicas también poseyeron imágenes de sus territorios y habitantes. Para ilustrar esta idea, bastará con citar uno de los casos más conocidos en este sentido: el Salón de reinos del Palacio del Buen Retiro. Así llamado por la presencia visual y simbólica de los veinticuatro reinos que conformaban la corona hispánica por aquel entonces, a través de distintos elementos, como sus respectivos escudos coronando el techo. Además, en aquel complejo programa decorativo que los Austrias desplegaron en el salón, los doce grandes cuadros de batallas no eran sino una exaltación de la unión territorial de la monarquía hispánica y la defensa o recuperación que el rey hacía de dichos territorios y sus súbditos (Brown y Elliot, 2016: 205-y sucesivas).

Este gusto siguió siendo importante durante la Edad Moderna. De hecho, durante el siglo XVIII los encargos palaciegos de obras que representaban los territorios de la monarquía fueron verdaderamente destacables. Especialmente, las pinturas de defensas, instalaciones militares y puertos marítimos del reino. Ya que, debido al éxito de la pintura *vedutista*, el auge de la literatura de viajes, el interés que la Ilustración mostró hacia disciplinas como la cartografía o la geografía, el impulso de las expediciones científicas o la influencia de la serie de los *Puertos de Francia* que Luis XV encomendó a Claude-Joseph Vernet, se encargaron varias series de pinturas y estampas que reprodujeron este tipo de vistas. Dentro de ellas, despunta un proyecto del pintor Mariano Sánchez para reproducir más de un centenar de puertos, bahías, islas y arsenales del reino. Un encargo de Carlos III en 1781, destinado al Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV (Morales, 1994: 245-246).

Por aquel tiempo, otros pintores como Luis Paret también recibieron la comisión de pintar los puertos del reino. En este caso, fue en 1786 cuando Carlos III le ordenó realizar una serie de obras que reflejaran estas infraestructuras a lo largo del Cantábrico. Seguramente, con el fin de completar la serie de Mariano Sánchez. Uno de los grandes objetivos que movieron a la monarquía a realizar estas empresas artísticas fue la visualización de la protección que la institución había otorgado a estas infraestructuras, al tiempo que subrayar “su presencia también en la periferia española”, convirtiéndose en un “testimonio de los avances reformistas del estado borbónico y de su voluntad de modernización del país” (Castilla, 2022: 198-199). Aspectos que, como veremos, también estarán presentes en la isabelina *Galería de costumbres*.

También otro contemporáneo suyo, Manuel de la Cruz Vázquez, realizó varias vistas de este tipo. En su caso, de uno de los bastiones militares más destacados durante el reinado de Carlos III: el puerto de Cartagena. Este artista resulta interesante para nuestro artículo por dos aspectos más; los cuales, en suma, denotan el gusto dieciochesco por algunos temas que varias décadas más tarde encontraremos presentes en la susodicha *Galería*. De una parte, debido al interés por las ferias y la reproducción del vulgo madrileño que Manuel de la Cruz desarrolló a través de obras como *La Feria de Madrid en la plaza de la Cebada* (Fig. 5); ejecutada más de medio siglo antes de que Rodríguez de Guzmán realizara su *Feria de Sevilla* (1853). De otra parte, debido al gusto que demostró hacia los tipos populares (algo que ya hizo su tío Ramón de la Cruz en los sainetes). Ya que Manuel de la Cruz, además de ser el autor de una serie de acuarelas con este motivo (Museo de Historia de Madrid), también dibujó más de la mitad de las 81 figuras que componen la célebre obra *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios*, publicada en 1777 por el cartógrafo y grabador –y también tío de Manuel– Juan de la Cruz Cano

y Olmedilla (Morales, 1994: 243-245). Aspectos todos ellos que se erigen como algunos de los más importantes precedentes no solo respecto a la *Galería* de Rodríguez de Guzmán, sino para el desarrollo de toda una cultura visual (y también textual) relativa a los tipos y las costumbres españolas; incluyendo afamadas obras como *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844).



Figura 5. M. de la Cruz Vázquez, *La Feria de Madrid en la plaza de la Cebada* (1770-1780), óleo sobre lienzo, 84 x 94 cm, (P000693). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Por otro lado, la puesta en marcha de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara en tiempos de Felipe V desarrolló una producción de estos textiles para Palacio de gran interés para este trabajo. Pues, hacia finales del Setecientos, pintores como Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella o Francisco de Goya, plasmaron en sus cartones para tapices imágenes costumbristas y de tipos y trajes del pueblo español. En realidad, la presencia de este tipo de imágenes en Palacio es bastante anterior. Pues, con el éxito hispánico de artistas como David Teniers, la pintura de género flamenca y holandesa, así como los tapices que seguían estos modelos, dichas escenas decoraron no pocos espacios reales. Del mismo modo que seguían siendo rastreables en los inventarios regios del siglo XIX.

Fuera de Palacio, esta pintura era apreciada por los españoles y españolas de aquel siglo. Así, entre artículos dedicados a las costumbres de distintos lugares, una edición del *Museo de las familias* de 1856, incluía un texto consagrado a Teniers. En él se decía que “los pintores flamencos y holandeses” habían “poetizado las chozas, las cabañas y los bodegones”, y que Teniers no solo fue “célebre en Flandes y en Holanda”, sino que también “Francia, Alemania, Italia, España, se disputaban sus obras”¹². Unas obras que, como las de la *Galería* de Manuel Rodríguez de Guzmán harían dos siglos después, también incluyeron escenas de fiestas populares y campestres, con bebedores, músicos, soldados, o juegos, entre otros tantos motivos.

Así que, en la España de inicios del Ochocientos, las pinturas de género, de paisajes o de costumbres ya eran fenómenos bastante asentados. Al tiempo que contaban con una destacada relevancia en los contextos cortesanos. Fruto de este gusto, y siguiendo la estela de los encargos de época de Carlos III, durante el siglo XIX se siguieron realizando otros proyectos para reproducir los territorios de la nación. Con Fernando VII fue Fernando Brambilla el receptor de una comisión para reproducir al óleo varias vistas de los Reales Sitios y Madrid; difundidas después mediante litografía.

Al calor de este sustrato histórico y sociocultural creció el costumbrismo decimonónico. Un fenómeno que, a pesar de que sus raíces se hunden en poderosas mecánicas imaginativas y visuales, iba más allá de las imágenes. Pues las producciones textuales costumbristas fueron fundamentales en este sentido. Así que, además de los cuadros o las estampas, ya desde el Setecientos, el costumbrismo inundó la prensa, la literatura de viajes o la novela, entre otros tantos campos y medios artísticos. Con los avances técnicos y tecnológicos del Ochocientos, la unión entre la *palabra* y la *imagen* costumbrista alcanzó su punto álgido. De modo que, resulta imposible entender cualquiera de estos casos de manera aislada.

Tanto es así que, como ya hemos adelantado, la *Galería de costumbres* también contó con una serie de textos explicativos redactados por el padre del pintor; los cuales trataremos posteriormente. Se trata de dos libritos manuscritos, correspondientes a los óleos de la *Virgen del Puerto* y la *Feria de Sevilla*, lujosamente encuadernados en moaré y con elementos y escudos de metal dorado. Aunque parecen ser fruto de la adulación de Manuel Mariano hacia los reyes (incluyen elogiosas dedicatorias y poesías), los textos no solo ayudan a interpretar las obras; sino que —además— condicionan su visionado. Igualmente, conjugan perfectamente con el fin explicativo (casi antropológico) que definía gran parte de la pintura costumbrista. Asimismo, tampoco podemos descartar que, de haberse completado y exhibido la *Galería*, podrían haber servido para un plausible catálogo.

Junto a los avances de la imprenta y la estampa, el éxito del romanticismo en toda Europa terminó de asentar y catapultar el costumbrismo; convirtiéndose en uno de los movimientos culturales más destacados de la España romántica. Y es que, el costumbrismo casaba perfectamente con muchos de los anhelos de este fenómeno. Aquel que desarrolló —expresaba Navas— “un gusto por lo particular y determinado frente al universalismo neoclasicista”; y que tenía dos escenarios predilectos: la ciudad y la naturaleza (1990: 25 y 58); como en la pintura costumbrista. Del mismo

¹² *Museo de las familias*, 1856, Segunda serie, año 14: 196-198.

modo que también enlazaba con algunos de los intereses de la *Galería de costumbres* encargada por Isabel II; pues, en la *Feria de Sevilla*, por ejemplo, se entremezcla el campo de las afueras de la capital hispalense con sus arquitecturas al fondo, y también las distintas clases sociales y profesionales (agricultores, ganaderos, etc.). Al igual que ocurría con la particularidad de cada uno de ellos, representada a través sus trajes, o las fiestas y romerías únicas de cada provincia.

Hacia mediados de siglo, los géneros de paisaje y costumbrismo, tradicionalmente considerados como “secundarios”, fueron obteniendo progresivamente cierto reconocimiento institucional. Entre 1844 y 1845, la Academia de Bellas Artes aprobaba la creación de la primera cátedra de paisaje en nuestro país, a cargo de Pérez Villaamil. Los académicos argüían que aquel

Ramo de la pintura sea de tanta importancia en el día no solo para el adorno sino también para otros usos de grande utilidad tanto por los útiles trabajos que pueden hacerse y se hacen en nuestro país y los extranjeros como para los viajes científicos y estudios de la naturaleza en una época en la que con razón se les da tanta importancia por la utilidad que llevan consigo... (Cit. en: Arias, 1986: 113).

Con la reorganización de la institución en 1846, además de Pérez Villaamil, fueron nombrados individuos de número varios artistas “por la pintura de país”, pero también de “costumbres”: Bartolomé Montalvo, Luis Ferrant y Vicente Camarón (Arias, 1986: 125; Navarrete, 1999: 61)¹³.

Por aquel entonces, Villaamil (cuyas obras son fundamentalmente paisajes, pero que incluyen tipos y costumbres, referencias históricas, monumentos, e incluso romerías y demás fiestas costumbristas), recibió un encargo de seis cuadros para la reina, adquiridos en 1848. Al mismo tiempo, el artista fue nombrado pintor de cámara honorario (Arias, 1986: 134). No obstante, otro encargo de Isabel II a Villaamil, efectuado entre 1849 y 1851, se resuelve como una de las pinturas más interesantes para nuestra investigación. Se trata de la *Procesión en Covadonga*; cuya inscripción es bastante elocuente, en tanto que expone la carga simbólica que algunos paisajes y *lugares de memoria* tenían para los relatos nacionalizadores y legitimadores de la corona. Pues aquel territorio conmemoraba “la Batalla de Covadonga y el origen de la monarquía española”, según la inscripción autógrafa del pintor (Arias, 1986: 256; Díez, 2010: pp. 71-73; Hopkins, 2022: 384-389).

Paralelamente a las compras y encargos realizados a Villaamil, los reyes apoyaron otras destacadas empresas artísticas que, siguiendo la estela iniciada por obras como el *Viaje de España* (1772-1794) de Antonio Ponz (Véase: Crespo, 2012), plantearon realizar un recorrido por los monumentos, obras artísticas o paisajes más destacados del territorio nacional. De entre todos los proyectos sobresale una edición con estampas de Francisco J. Parcerisa y textos de varios escritores e historiadores, como Francisco Pi y Margall. Se trata de *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc., con láminas dibujadas del natural y litografiadas*; una serie de varios volúmenes que vieron la luz entre 1839 y 1872, gracias a “la real protección de SS.MM. la reina y el rey”, como así rezaba su portada. Es más, no se trató de una simple suscripción a la

¹³ Para el éxito de la pintura de género en la Exposición Nacional de 1858, véase la crítica de *El Museo Universal*. 15 de enero de 1859.

obra por parte de los reyes, como era habitual con otras ediciones, sino que –según la documentación– Parcerisa recibía libramientos mensuales con motivo de la “subvención a la obra” (AGP, Registros, N° 2008, 1861-1864).

El proyecto, basculante entre el historicismo y el gusto romántico por el pasado y la ruina, la identidad nacional o la conciencia de salvaguardia del patrimonio, también era una respuesta – dice su introducción – a las “publicaciones semejantes” que “por toda la Europa” propagaban “el gusto y la afición a las bellas artes, y poco a poco van iniciando toda la población en una especie de instrucción general”; dándonos “el ejemplo de veneración a sus monumentos nacionales, por el amor con que los ensalzan, imprimen sus elogios y los hacen circular por el resto de la Europa” (Parcerisa, Piferrer y Quadrado, 1839-1872: Vol. I, 3). Unas expresiones que sacan a relucir el éxito de este tipo de obras, y también del costumbrismo; ya que, paradójicamente, a pesar de tratarse de proyectos marcados por una fuerte carga nacionalista y de autoconocimiento, partían desde modelos extranjeros. Es más, los autores españoles *construían su mirada* influenciados por los estereotipos y narrativas que provenían de fuera del país. En este sentido, cabe recordar la reciente exposición en la que se analizaba la influencia que el pintor escocés David Roberts ejerció sobre Pérez Villaamil (Hopkins, 2022). Además, el que estas obras tuvieran gran éxito y fácil venta en los mercados nacional e internacional, se resuelve como una prosaica –pero incuestionable– explicación de la importancia que el género tuvo en la pintura, la estampa y la imprenta española.

Sin embargo, a diferencia de proyectos como la *Galería de costumbres*, que mostrarían el presente de la nación española, y de una manera incluso festiva, en la obra regida por Parcerisa el pasado tenía un papel fundamental. De hecho, esta edición – a veces – miraba al presente de una manera pesimista, dando por hecho que

Si ya no podemos crear, edificar de nuevo, procuremos mantener en su posible lustre esos monumentos que nos recuerdan la España conquistadora de la América, de Italia, de Flandes, del África, terror de los mahometanos y primera de las naciones de la Europa. En los restos del lujo y poder de los antiguos mostremos lo que fuimos, para ocultar y consolarnos de lo que somos. Ya que tanto se ha destruido [...] (Parcerisa, Piferrer y Quadrado, 1839-1872: Vol. I, 7-8).

Acabamos de exponer que la monarquía isabelina desarrolló un destacado *gusto* por las obras artísticas que representaban el territorio nacional, su historia, sus costumbres, trajes y tipos, o sus monumentos. Pero, más allá de la susodicha *Galería* de Rodríguez de Guzmán, el trono también se interesó directamente por la pintura costumbrista. Así, Isabel y Francisco adquirieron varios lienzos de costumbres, como un baile andaluz firmado por dicho maestro, en 1848. Y – además – en otros momentos de su reinado, como en el viaje a las provincias del Sur de 1862. Al menos así lo revela una de las crónicas del mismo; pues esta indica que los reyes “adquirieron [...] algunos de los cuadros expuestos” en el museo de Sevilla. Entre ellos se encontraban dos “de costumbres; por D. José Roldán. Un paisaje, con vacas; por D. Federico Eder. Seis cuadritos pintados al óleo en papel; por D. Valeriano Bécquer. [...] Un baile de gitanos; por D. Joaquín D. Bécquer. Una vista general de Sevilla; por D. Manuel Barrón. Dos cuadros de costumbres andaluzas; por D. Manuel Bejarano” (Cos-Gayón, 1863: 107-108).

Y es que, a pesar del destacado objetivo identitario y nacionalizador que motivó el encargo de la susodicha *Galería*, mediante este epígrafe hemos expuesto cómo, en realidad, su ejecución iba más allá de esta motivación. Pues también respondía a un *gusto* por representar el territorio, sus tipos, trajes y costumbres, muy presente en la época y en varios campos y medios culturales. Un fenómeno que hundía sus raíces en pleno siglo XVIII; aunque, en el caso de la monarquía, la representación de los territorios del reino en Palacio era un hecho esencial desde varios siglos.

2. Entre la nacionalización, la visualización y *aprehensión* de un nuevo orden territorial y la preservación de las tradiciones: la provincia isabelina y la *Galería de costumbres*

En 1849, Rafael, personaje de la novela costumbrista de Cecilia Böhl de Faber *La Gaviota*, exaltaba así la utilidad de la novela de costumbres:

Cada nación debería escribirse las suyas. Escritas con exactitud y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas.

Es más, de ser él la reina, “mandaría escribir una novela de costumbres por cada provincia, sin dejar nada por referir o por analizar” (cit. en: Mainer, 1993: 29). A ello contestó otro de los personajes, Stein, quién añadió riéndose que “sería por cierto nueva especie de geografía” (Caballero, 1856: Tomo 2, 66). Unos pocos años más tarde de la publicación de esta novela, precisamente una “nueva especie de geografía” – la división territorial en provincias – comenzaría a ser plasmada por Rodríguez de Guzmán en la susodicha *Galería*. Un encargo que –parafraseando de nuevo al personaje de Böhl de Faber– Isabel II había mandado realizar “sin dejar nada por referir o por analizar”; pues el maestro sevillano estudió detalladamente (del natural y con modelos) todos y cada uno de los paisajes, tipos y trajes representados en la serie¹⁴.

El término “provincia” existía ya desde antiguo. El *Diccionario de la Academia* de 1737 lo definía como “parte de un reino o estado, que se suele gobernar en nombre del príncipe, por un ministro que se llama gobernador” (Tomo V, 415). También hacía siglos que se la representaba visualmente; pues entre las decoraciones que Tiepolo ejecutó para el nuevo Palacio de Madrid en la década de los años sesenta del siglo XVIII, destaca una *Alegoría de la monarquía española* para el Salón del Trono que contenía las representaciones de las “provincias” de la monarquía; individualizándolas con sus trajes y producciones típicas (Úbeda, 2015: 18-19). Lo cual es un claro precedente al costumbrismo decimonónico, y se relaciona con muchas de las cuestiones enumeradas en el anterior epígrafe. Aunque, las provincias que coronaban aquella sala eran conceptual y simbólicamente distintas de las que pintaría Rodríguez de Guzmán casi un siglo después para Palacio. A pesar de sus novedades estéticas y narrativas, estas provincias de Tiepolo tenían más que ver con los reinos representados en el salón homónimo del Buen Retiro.

¹⁴ Véase: AGP, AG, Legajo 39/68.

Y es que, desde el mismo año en que Isabel II subió al trono, el territorio del país quedó ordenado bajo una nueva división territorial civil. Así, con el célebre Real Decreto de Javier de Burgos de noviembre de 1833, España quedaba dividida en 49 provincias. Casi medio centenar de entidades subalternas del poder estatal que, en realidad, también supusieron 49 vías distintas de identidad y 49 piezas del complejo puzle que conformaba la nación española.

Agentes como la religión o la monarquía pudieron ser el aglutinante de este variopinto conjunto de provincias que conformaban ahora la nación española. De hecho, en cuanto al trono, era habitual encontrar estas narrativas traducidas al lenguaje visual o textual. Así, conviene recordar un ejemplo señalado por Carlos Reyero: las decoraciones de la fachada del Senado durante la celebración de la vuelta a Madrid de María Cristina de Borbón, en 1844. Pues para allí se colocó un sol con el nombre de la reina madre, en torno al cual *orbitaban* los nombres de todas las provincias del país (Reyero, 2015: 256).

Nuestro trabajo precisamente gira alrededor de las anteriores cuestiones. Pues entendemos que el proyecto que Isabel II encargó a Rodríguez de Guzmán no solo respondía a un *gusto* por el cual era tradición que las monarquías apreciaran la representación visual y simbólica de sus territorios, como ya hemos anticipado. Sino que, además de ser un medio de conocimiento de la nación, sus tipos y tradiciones, la *Galería de costumbres de todas las provincias de España* también se convirtió en un proyecto mediante el cual la monarquía isabelina *aprehendía* simbólicamente la nación. Sobre todo, si tenemos en cuenta las precitadas palabras de Berger, por las que se entendía que “tener una cosa pintada sobre un lienzo no es muy distinto de comprarla y ponerla en la casa de uno” (2016: 83). Un importante proceso que se explicaría –en gran medida– mediante los fenómenos de *nacionalización* del país y de la corona del siglo XIX. Es decir, con la aspiración de asimilar a la soberana con esa “comunidad imaginada” que era la nación.

Pero, si bien existen otros ejemplos de *aprehensión* visual del territorio a lo largo de la tradición monárquica hispana (con distintos fines que el nacionalizador, eso sí), lo particular y definitorio del encargo a Rodríguez de Guzmán era que estas representaciones visuales no atendían ya a la vieja concepción que los reyes y reinas tenían del territorio hispánico – o sea, mediante los reinos y regiones históricas de la monarquía –; sino que correspondía a la nueva forma de concebir y entender el territorio de la nación impuesta por la cultura política liberal: *la provincia*. De hecho, el propio artista era consciente del gran poder de “la pintura” como “arte grandemente progresista y civilizadora”¹⁵.

Contra esta última conclusión que aquí defendemos se podría argüir que, durante el periodo isabelino, el término provincia siguió siendo usado para significar sus antiguas connotaciones y acepciones. En cambio, si acudimos a la documentación palaciega generada en torno a la *Galería*, se llega a explicitar que se trata de la nueva división vigente desde 1833. Concretamente, encontramos la cita en las palabras que el Intendente de Palacio, Martín de los Heros, dirigía a Isabel señalando la necesidad de dar “por terminada la comisión”, a inicios de 1855, pues: “[...] resultaría que habiendo cuarenta y nueve provincias en España”, si

¹⁵ AGP, AG, Legajo 39/80, F.17V.

Llegase efectivamente a pintar los cuarenta y nueve cuadros, sería tal vez necesario preparar un salón o edificio que las sirviera de museo. Por esta y otras razones muy obvias y porque V.M. ha insinuado alguna vez su deseo de que no se encarguen tales obras ni se adquieran las que se presenten [ilegible] sino que se tomen las de más mérito en las exposiciones públicas¹⁶.

Unas palabras que, además, dan idea de la poca planificación e improvisación con la que se pensaron algunos encargos artísticos de la corona. Pero también de lo ambicioso del proyecto, que hubiera requerido de un espacio al uso, “que las sirviera de museo”. El cese del encargo se verificó pocos días después de este informe del Intendente, el 17 de enero de 1855. En aquel momento, Rodríguez Guzmán afirmaba tener finalizados “los tres primeros”, que eran “*Vuelta del Rocío*”, “*Feria de Sevilla*” y “*Virgen del Puerto*”; representando “el cuadro pendiente [...] también como el 3º costumbres de Madrid y será el *Entierro de la Sardina*”. Un cuarto cuadro que presentó en la Intendencia de Palacio a fecha de 10 de marzo de 1855¹⁷.

No en vano, para entender totalmente este encargo, así como el resto de premisas aquí expuestas, debemos de acudir a otros aspectos del contexto isabelino. Pues no parece casual que un proyecto de esta índole, formalizado en enero de 1853, se pensara hacia el final de la Década Moderada (1844-1853). Es decir, la idea de que la nación fuera visual y simbólicamente *aprehendida* – e incluso *dominada* – por la monarquía mediante la representación de las 49 provincias en Palacio, podría casar muy bien con algunas líneas maestras del pensamiento moderado español. De una parte, debido justamente a esa *apropiación* visual y simbólica de las nuevas provincias que la monarquía significaba con un proyecto para “centralizarlas” todas en una *Galería de costumbres* en Palacio; o sea, en la capital del reino y en el epicentro de la institución monárquica. Pero, de otra parte, por el proyecto nacionalizador moderado para asimilar a la reina con la nación; un ideario que, aunque no era exclusivo de esta tendencia política, sí que tuvo importantes representantes entre sus filas. Uno de ellos fue Antonio Alcalá Galiano, aquel que afirmó que el mayor “representante de la nación es el monarca” (Cit. en: Sánchez, 2019b: 11).

No es nuestra intención reducir a manidos y maniqueos argumentos la ideología moderada en nuestro país. Pero resulta innegable que, en líneas generales, esta postura ideológica desarrolló cierta tendencia hacia el centralismo estatal. Un fenómeno que, desde el Setecientos, también fue patrimonializado por los Borbones. Del mismo modo que, con el nuevo proyecto constitucional de 1845, es sabido que el partido moderado trató de reforzar y aumentar el poder de la monarquía (Burdíel, 2010: 182-y sucesivas). Además, el final de esta Década Moderada coincide con el momento en que algunos autores sitúan “los primeros pasos efectivos en la edificación de un sistema estadístico y cartográfico” en nuestro país (Pan-Montojo, 2022: 67-69). Es decir, el tiempo en que, dentro de este gran interés por el territorio de la nación desarrollado en época isabelina, se afinaron los instrumentos y medios para conocerlo y controlarlo.

La monarquía también desarrolló otras mecánicas nacionalizadoras e, incluso, de *aprehensión* y *apropiación* simbólica de las provincias. Así, en 1858, un lustro después de haber realizado el encargo a Rodríguez de Guzmán, el trono isabelino comenzó a desplegar uno de los fenómenos más potentes en este sentido: el viaje regio

¹⁶ AGP, AG, Legajo 39/80, F.7R-7V.

¹⁷ AGP, AG, Legajo 39/80, F.11R.

por las provincias del país. De hecho, la nacionalización de la Corona a través de este proceso ha sido estudiada a través de distintos fenómenos y medios culturales, como el traje y la moda (San Narciso, 2017); pero también como mecánica configuradora de imaginarios e identidades provinciales (Reyero, 2015; Cánovas, 2020).

Dentro del notable debate en torno al progreso que tuvo lugar durante el siglo XIX, algunos políticos y pensadores españoles alzaron el grito de alarma frente a los peligros que los avances de la civilización podrían traer. Es el caso de Francisco Pi y Margall (colaborador en la obra *Recuerdos y Bellezas de España*), pues a mediados de siglo llegó a exclamar que “los mismos progresos de la civilización aceleran nuestra ruina” (1851: Tomo 1, p. 4).

Uno de los miedos más extendidos entre algunos ciudadanos y ciudadanas era el de que la modernización del país traería consigo la pérdida de la identidad *genuinamente* española, de nuestros “usos y costumbres”, de nuestros trajes o de nuestra religión, entre otros. En medio de este debate por el progreso y la pérdida de la *idiosincrasia* española, y la nacionalización o *apropiación* visual de la provincia debemos situar un ambicioso proyecto artístico, estrechamente relacionado con la *Galería* de Palacio. Con la diferencia de que, ya no se trataba de la monarquía aprehendiendo visualmente la nación y asimilándose con ella; pues en este caso se trataba de un proyecto estatal, encargado por los poderes ejecutivos de la época. Nos referimos a la pensión para “estudiar” y pintar “los tipos, trajes y costumbres españolas” encomendada a Valeriano Domínguez Bécquer por el Ministerio de Fomento, en mayo de 1865. Una retribución que, obtenida gracias a las relaciones de los hermanos Bécquer con el moderantismo, le comprometía “a entregar cada año que disfrutase la pensión, dos cuadros con destino al Museo” de la Trinidad (Guerrero, 1974: 42; Ossorio, 1975: 187). Un destacado encargo que quedó inacabado al detonar la Revolución Gloriosa de 1868 (Guerrero, 1974: 45-46); pero del que conservamos excelentes ejemplos en los fondos del Museo del Prado, como *El Baile. Costumbres populares de la provincia de Soria* (1866)¹⁸.

Y es que, tanto Gustavo Adolfo en las letras como Valeriano en los pinceles, los Bécquer estuvieron protegidos por algunas cabezas destacadas del moderantismo. Sobre todo, por Narváez y González Bravo (Burdíel, 2012: 10). Incluso, Gustavo Adolfo llegó a trabajar con este último político en la redacción del periódico conservador *El Contemporáneo*, estrechando una destacada amistad con él. Lazos que favorecieron su posterior nombramiento como censor de novelas (Guerrero, 1974: 41-43). Precisamente, fue este literato relacionado con el mundo moderado quien reflexionó sobre la antedicha pérdida de la *idiosincrasia española*, frente al avance de la modernidad decimonónica. Pues, Gustavo Adolfo afirmó que:

El prosaico rasero de la civilización va igualándolo todo. Un irresistible y misterioso impulso tiende a unificar los pueblos con los pueblos, las provincias con las provincias, las naciones con las naciones [...]. A medida que [...] el ferrocarril se extiende, la industria se acrecienta y el espíritu cosmopolita de la civilización invade nuestro país, van desapareciendo de él sus rasgos característicos, sus costumbres inmemoriales, sus trajes pintorescos y sus rancias ideas.

¹⁸ Los hermanos Bécquer han sido protagonistas de una exposición y de una edición donde sus biografías y producciones artísticas han sido retomadas desde varios temas estrechamente relacionados con nuestro trabajo: León, 2021.

Al tiempo que:

El traje característico del labriego comienza a parecer un disfraz fuera del rincón de su provincia, las fiestas peculiares de cada población comienzan a encontrarse ridículas o de mal gusto por los más ilustrados, y los antiguos usos caen en el olvido (Cit. en: Vega, 2002: 19- 20).

Todo ello conecta –de nuevo– el costumbrismo con el realismo. Pues, como advirtió Nochlin, “una nueva y ampliada noción de la historia, que acompañó a una alteración radical del sentido del tiempo” fue “esencial” para el surgimiento del movimiento. Y, con estas palabras, Gustavo Adolfo no hacía sino demostrar preocupación por los cambios histórico-temporales. Es más, tanto la serie de Valeriano como la *Galería de costumbres* enlazan perfectamente con las palabras de Hippolyte Taine escogidas por Nochlin para exponer la cuestión. Pues, este “apóstol del nuevo enfoque histórico” que afectó a los realistas franceses, expresó la necesidad de “[...] intentar ver a los hombres en sus talleres, sus oficinas, sus campos, con su firmamento, su tierra, sus casas, sus vestidos, sus utensilios, sus comidas, como sueles hacer cuando, al llegar a Inglaterra o Italia, repararas en la cara y los gestos, los caminos y posadas, [...]” (2002: 18-19).

Estos no fueron los únicos repertorios visuales de las provincias y demás territorios del país producidos en época isabelina. Tanto es así que, la reciente aparición y revalorización de una pieza de este género pintada por Pérez Villaamil resulta esencial para nuestro trabajo; pues demuestra que este gusto por obras que representaban ampliamente los “usos y costumbres”, o los tipos y trajes de las provincias españolas fueron importantes entre los encargos particulares. Aunque deberíamos añadir que, en el caso que aquí vamos a exponer, se trata de un cliente extranjero; por lo que su interpretación iría de la mano del interés romántico por España desarrollado por los viajeros de la época. Y es que, en 2020, la Fundación María Cristina Masaveu Peterson adquirió en mercado de arte un conjunto de “*dieciséis escenas costumbristas con tipos populares*” elaborado por Villaamil, entre 1835 y 1839. Una serie de vistas que, en realidad, formaron parte de un conjunto mayor solicitado al artista por el embajador de Gran Bretaña en nuestro país y IV conde de Clarendon, George William Frederick Villiers. Estas pinturas, que incluyen tipos como “*El maragato*” o “*El majo andaluz*”, se sumarían a las “*quince vistas de Madrid*”, y a las “*once escenas costumbristas y de toreo*”; todas ellas montadas en un biombo (Barón, 2021: 30-y sucesivas; Hopkins, 2022: 156-161).

También hace escasos años, el Museo del Prado dio a conocer una nueva adquisición realmente interesante para los asuntos aquí tratados. Pues, aunque ya no se tratase de las provincias, hemos de señalar que Pérez Villaamil elaboró un “*Díptico con 42 vistas monumentales de ciudades españolas*” (especialmente, de Toledo y Sevilla). Una obra que, fechable entre 1835 y 1839, también se conservaba en la colección del precitado conde de Clarendon (Barón, 2014; Hopkins, 2022: 119-126).

3. La nación feliz, próspera y católica: representaciones del pueblo español en la *Galería de costumbres*

Dentro del lenguaje habitual de época isabelina, encontramos una significativa expresión, usada tanto por los políticos como por el vulgo: “*Hacer la felicidad*” de la nación. Y, entre otras cosas, se utilizaba para referir a las medidas o propósitos de las instituciones y poderes de aquel momento en beneficio del país: “La felicidad de los pueblos está en razón directa de su administración”, que afirmaba una publicación a mediados de siglo (Vergara, 1848: 7).

Por tanto, para los poderes e instituciones decimonónicas, narrar, visibilizar o – cuando fuese oportuno – *inventar* esa “*felicidad*” del pueblo se convertía en un punto destacado de sus agendas. Las crónicas de los viajes de Isabel II a las provincias son un ejemplo bastante ilustrativo de esta cuestión aplicada al caso del trono. Así, en la *de los festejos celebrados en la ciudad de Murcia* durante la regia visita de 1862, de Miguel R. Arróniz, se afirmó que

Uno de los espectáculos que más *conmueven el espíritu*, que más *dulcemente embargan el corazón* y *despierta el sentimiento de la patria*, es sin duda el que ofrece un pueblo entregado a un *justo y natural entusiasmo*, al presentarse en medio de sus masas impacientes el sagrado objeto que encierra por sí solo los mágicos recuerdos de gloriosos sacrificios, [...] el indefinible aspecto que presentaba la población de Murcia, en los momentos solemnes en que SS.MM. y AA. arribaban a ella (Cit. en: Cánovas, 2020: 393-394, énfasis nuestro).

Es más, durante estos viajes, las mismas entidades locales y provinciales se ocuparon por organizar eventos y fiestas para hacer ver esa *felicidad* del país, o ese “*natural entusiasmo*” de las gentes que citaba Arróniz. Así, representaron al pueblo en cabalgatas, desfiles o realizando los festivos bailes característicos de la provincia. Todo ello también era frecuente más allá del viaje regio. Así, es sabido que, durante los festejos por el doble enlace de Isabel II y su hermana en 1846, tuvieron lugar varios días de celebraciones públicas y corridas de toros.

Tanto los reales enlaces como las victorias militares o los nacimientos regios, entre otras tantas efemérides, eran acontecimientos en los que la necesidad de visulizar y acentuar las narrativas de “*felicidad pública*” se resolvía como una cuestión fundamental. Y lo que es más, el no hacerlo se convertía en toda una decisión política. Un caso que ilustra perfectamente esta premisa lo encontramos justamente en un diario moderado y monárquico como *El Heraldo*. Pues, tras el nacimiento de la infanta María Cristina de Borbón a inicios de 1854, y a pesar de que se sabía que “en todos los puntos de las provincias [...] se ha celebrado con las demostraciones de júbilo”, y de que, en casos como el de Guadalajara, se habían “disparado miles de cohetes, tiros de fusil y cañón”, y “una multitud de gente se ha reunido en la plazuela que hay delante del gobierno de esta provincia, donde a la luz de una grande hoguera se reparten al pueblo muchas arrobas de vino”, el periódico se quejaba en sus editoriales de que, al abrir

Ayer los periódicos de la oposición, no encontramos una sola palabra que nos hiciera ver que esos periódicos tomaban parte en el *júbilo nacional* producido por el feliz alumbramiento de nuestra reina. El soberano, en todo país constitucional, está por encima de los partidos y nada tiene que ver con sus luchas; en la monár-

quica España además, sobre la irresponsabilidad absoluta del soberano, está el sentimiento íntimo de amor a su persona, el instinto de que *él es el símbolo de nuestra nacionalidad* común desde que la fundaron los Reyes Católicos, y de aquí nace esa *veneración* que profesamos a nuestros reyes, sea cual fuere la forma de gobierno que nos rija, y esa separación que hacemos entre el soberano y las personas encargadas por él de manejar los intereses de la monarquía¹⁹.

Por tanto, estas interesantísimas expresiones sacan a relucir que, junto a otras emociones más, esta *felicidad* era un punto fundamental de la nacionalización del país. Pero también veíamos que, no casualmente, *El Herald* se preocupaba por recordar que los reyes eran “el símbolo de *nuestra nacionalidad común* desde que la fundaron los Reyes Católicos”. Y es que, estudios como el interesante libro de Afínoguénova *El Prado. La cultura y el ocio* (2019) han servido para hacer ver la importancia del ocio, la cultura y otras experiencias festivas y generadoras de emociones como verbenas, ferias, etc., no solo ligadas a un *lugar de memoria* como El Prado; sino a todo el complejo proceso de nacionalización del país.

Esta necesaria *felicidad* del pueblo quedó visualmente narrada – y, por tanto, re-frendada – en las obras encargadas por Isabel II a Rodríguez de Guzmán. Aunque también textualmente; pues recordemos que el padre del artista realizó dos manuscritos con una breve explicación de los cuadros del hijo. Y el lienzo del *Baile campestre en la Virgen del Puerto*, sería un buen ejemplo del fenómeno anteriormente descrito; a pesar incluso de que no se ha localizado el original en Palacio. Ya que, tanto en la réplica que conserva el Museo del Prado (fig. 4) como en el manuscrito explicativo, dicha expresión de *felicidad* del pueblo español queda ampliamente representada. Es más, aunque la escena se situase a las afueras de Madrid, el padre del artista explicaba que en ella aparecían representados personajes de otras provincias como “asturianos, montañeses, gallegos, navarros, vizcaínos, valencianos”; aunque también “franceses” e “italianos”. Era allí –continuaba Manuel Mariano Rodríguez– donde pasaban “largas horas *alegremente* en comilonas, meriendas, bailes y juegos”; entre sus “corpulentos árboles”, “hermosas y pintorescas vistas”, pero también por sus “cantinas y casas” sencillas. Todo ello enlaza con el modo en que Anderson expuso que se *imaginaba* la nación; pues “en la mente de cada uno” “de sus compatriotas” “vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23).

Como resulta evidente por el título del cuadro, así como el jolgorio, los bailes o la aparición de instrumentos musicales, el lienzo se resuelve como una viva representación de lo que por aquel entonces se venía denominando “fiestas y bailes campestres”. Un tema que fue muy apreciado por la pintura francesa del siglo XVIII; pues, en realidad, aquellos festejos eran un trasunto de las *fêtes champêtres* del país galo. Es más, tanto el *Baile campestre en la Virgen del Puerto* de Rodríguez de Guzmán como otras obras del estilo tienen un claro precedente en las célebres *fêtes champêtres* de pintores como Antoine Watteau. Un gusto que ya era perceptible en múltiples ejemplos de la pintura española anterior, como *La Gallina ciega* (1788) y otras tantas composiciones goyescas para tapices.

En aquella escena estaban representados varios de los estratos sociales, profesionales y culturales que componían la nación: “lavanderas”, “una linda nodriza vizcaína” con la “cría” que se “*divierte*” mientras merienda y “habla con un gastador, que,

¹⁹ Cit. en: *La España* [LE], 8 de enero de 1854, énfasis nuestro.

medio tendido, se ha colocado junto a ella para hacerle algunas explicaciones, que seguramente no pertenecerán a la ordenanza”²⁰. Incluso, “un soldado de caballería en estado de embriaguez”, que “se empeña en apurar la botella”, “incitado por el que está enfrente”. Aunque, como muestra de la contención que el pueblo tenía representar, “la manola inmediata al héroe le impide que lleve a efecto su propósito”²¹. Al hilo de ello, bastará con recordar aquí las reparticiones de “muchas arrobas de vino” que se habían hecho “al pueblo”, durante los festejos por el nacimiento regio de 1854²².

Según su padre, el pintor quería “ofrecernos en un cuadro de las costumbres de Madrid, un epílogo de las varias provincias en el de la Virgen del Puerto”. Este último énfasis centralizador, junto a otros aspectos como la representación de asturianos o gallegos, cuyos “tipos y trajes dan a conocer la provincia de donde proceden”²³, se podría relacionar con ciertas ideas presentes en otro *plasmador* de costumbres; aunque en este caso, mediante la palabra. Pues Mesonero Romanos llegó a afirmar que, ante “tanta falsedad” que la literatura extranjera había extendido sobre nuestro país, pensaba escribir “para el público español” las “escenas de costumbres propias de nuestra nación, y más particularmente de Madrid, que, como corte y centro de ella, es el foco en que se reflejan las de las lejanas provincias” (Cit. en: Cánovas, 2020: 396). Unas premisas que se exponen perfectamente en el óleo de Rodríguez de Guzmán, atendiendo a su –ya citada– intención de visualizar Madrid como “epílogo de las varias provincias”; y a pesar de que era cierto que la capital acogía un elevado número de personas originarias de otras provincias.

Sin embargo, varios aspectos más de la *Virgen del Puerto* ayudan a comprender el proyecto de la *Galería de costumbres*; y –en general– la cultural visual identitaria del momento. Pues el padre del maestro sevillano explicaba que, “en el segundo y tercer término” aparecían “columpios y caballos conocidos con el nombre del tío Vivo”, “y otros grupos concurrentes, criadas y lavanderas que han terminado su tarea temprano para disfrutar de la diversión”²⁴. Es decir, la descripción informaba de que aquella clase trabajadora (el cuerpo social más numeroso de la nación) a la que pertenecían criadas y lavanderas se encontraba disfrutando del ocio y el tiempo libre que sus trabajos y labores les permitían. Y la presencia de los militares, aún ataviados con sus indumentarias profesionales, resulta lúcida en este sentido. Las personas allí representadas no eran *ociosas*, sino que se encontraban ocupadas, y disfrutaban de su tiempo libre de una manera esencialmente ordenada. Unas narrativas que, además, deben de ser leídas en clave de modernidad; pues, con la caída del Antiguo régimen, también llegaron nuevas formas de ocio y entretenimiento.

Pero, tanto este tiempo para el ocio como las ocupaciones laborales que lo permitían, así como la *felicidad* que denotan los personajes del cuadro, eran posibles gracias a la prosperidad de la nación. Un aspecto este último que –creemos– es central en la *Galería de costumbres* de Rodríguez de Guzmán; y que también recorre otras

²⁰ Escena similar a la que posteriormente plasmaría el sevillano en otro lienzo: *Lavanderas en el río Manzanares en Madrid* (1859).

²¹ Real Biblioteca [RB], II/3425, Manuel Mariano Rodríguez, *Descripción del cuadro original que representa una reunión en la Virgen del Puerto* [...], 1854, los énfasis son nuestros.

²² Cit. en: *LE*, 8 de enero de 1854.

²³ RB, II/3425, Manuel Mariano Rodríguez, *Descripción del cuadro original que representa una reunión en la Virgen del Puerto* [...], 1854.

²⁴ RB, II/3425, Manuel Mariano Rodríguez, *Descripción del cuadro original que representa una reunión en la Virgen del Puerto* [...], 1854.

obras de la serie, como *La Feria de Sevilla* (fig. 2). Y es que, en realidad, estos eventos representaban muchos aspectos positivos para el pueblo, la nación y su progreso. Pues conocemos la importancia que tanto las ferias como las exposiciones de todo tipo tuvieron a lo largo de la centuria. Y estos acontecimientos no solo eran un lugar para comerciar, para disfrutar de lo expuesto o para mostrar el progreso de una región, provincia o estado; sino que también se convertían en espacios para la sociabilidad, el ocio o la fiesta.

En realidad, la Feria de Sevilla fue habitualmente representada por pinceles costumbristas. Fechada en 1867, el Museo Carmen Thyssen conserva una obra sobre el mismo asunto de Joaquín Domínguez Bécquer. Es más, el propio autor de la *Galería* realizó varios lienzos de ferias andaluzas; como la de Mairena (Méndez, 2000: 160-161). Y lo fue, precisamente, por su condición de cruce de tipos, trajes y costumbres andaluzas; de usos y tradiciones populares, de personas de la ciudad mezclados con labriegos y campesinos, o de bestias y caballos con finos caballeros y damas como jinetes. Pero también por representar el progreso de la nación y sus ciudadanos. Y, si hubiera alguna duda del componente identitario y nacional de la Feria de Sevilla, bastaría con citar la versión de esta fiesta de Manuel Cabral Aguado Bejarano de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, donde la bandera nacional corona todas las casetas del primer plano. Y también en el lienzo de Rodríguez de Guzmán para Palacio aparece una enseña nacional.

Si bien la Feria de Sevilla fue un tema bastante recurrente en pintura, resultará necesario aclarar que las escenas y personajes escogidos por algunos pintores son bien distintos entre sí. Así, mientras en el cuadro relativo de la *Galería* una tienda opulentamente surtida de todo tipo de enseres y alimentos es la gran protagonista de la obra (fig. 2), en algunas representaciones de la feria hispalense (como las de Manuel Barrón, o la de Andrés Cortés del Museo de Bilbao) estos elementos pasaron a un segundo plano; destacando en primer plano al ganado, a los campesinos o a las tiendas más humildes. Además, también se realizaron representaciones de otras ferias de ganado, más allá de la sevillana. Es el caso, de Eugenio Lucas Velázquez y algunas de sus pinturas sobre este asunto que han aparecido en mercado de arte.

La mezcla entre las élites y el pueblo más humilde sobresale desde el propio origen de la feria; pues, a pesar de los ropajes campestres con los que fue envuelta, la iniciativa nació de dos hombres de negocios que, además, eran concejales de la ciudad. Así lo recordaba el padre del pintor en el librito correspondiente a *La Feria de Sevilla*; donde afirmaba que, en 1846, dos “individuos del ayuntamiento [...], propusieron a dicha corporación el establecimiento de una feria anual en los días 18, 19 y 20 del mes de abril”. Pero la propuesta venía motivada –y aquí el aspecto que más nos interesa– por “la necesidad de fomentar por este medio la agricultura en aquella provincia”²⁵ (fig. 6); o sea: el progreso de la provincia y sus gentes. Pues debemos de recordar que “la agricultura fue durante todo el siglo XIX hispano la actividad económica de más peso desde el punto de vista de su aportación al producto nacional y desde el punto de vista de la población activa”. Por todo ello y mucho más, fue el foco de numerosas leyes y reformas liberales (Véase el texto de donde procede la anterior cita: Pan-Montojo, 2009). De hecho, durante los viajes de Isabel

²⁵ RB, II/3424, Manuel Mariano Rodríguez, *Andalucía. Descripción del cuadro original q. representa la Feria de Sevilla* [...].

II, se puso gran empeño en visitar distintas vías de progreso para la nación, como ferrocarriles, industrias, astilleros o fábricas; pero también se apreciaron los paisajes agrícolas del país (Véase: Cánovas, 2020: 410-411).

Es más, como expone Burgueño, ya en 1821, desde una de las comisiones que estudiaron la división territorial, se avisó de que, además de “población”, “extensión” y “topografía”, este proyecto tendría que tener en cuenta factores como: “la uniformidad en la lengua, inclinaciones y gustos, industria, modo de vivir, vestirse y alimentarse [...]”. Pidiéndose desde algunas instituciones que, para fijar las nuevas capitalidades, se tuviera en cuenta la situación de los mercados y el comercio (Cit. en: 2011, 96 y 101).

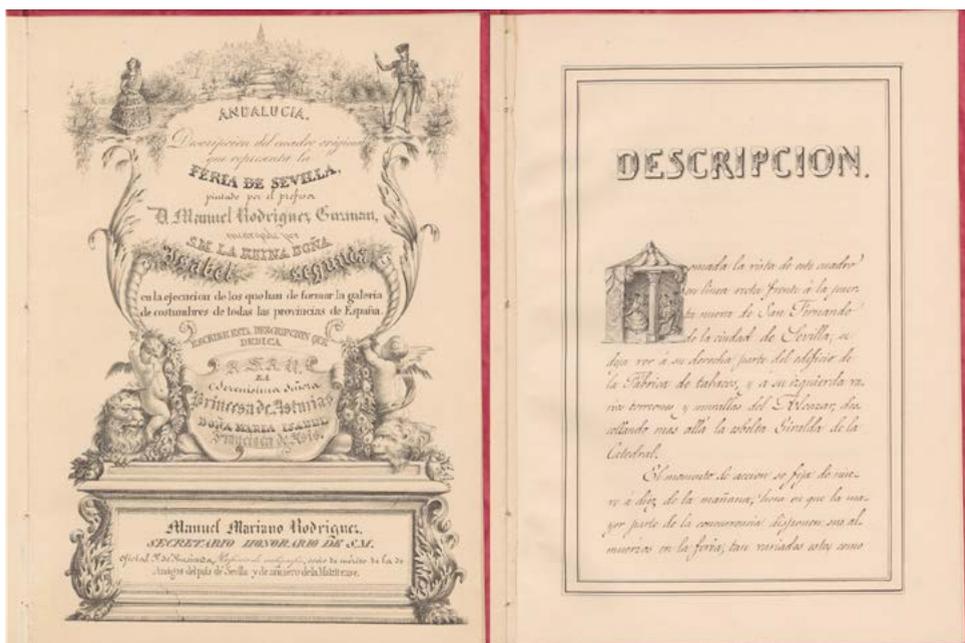


Figura 6. M. Mariano Rodríguez, *Andalucía. Descripción del cuadro original q. representa la Feria de Sevilla* [...]. Madrid, Real Biblioteca de Palacio, II/3424. ©Patrimonio Nacional.

Según el manuscrito de Manuel Mariano Rodríguez, tras las respectivas aprobaciones del ministro moderado Bravo Murillo y la reina, se notó

Mayor afluencia de feriantes y un aumento progresivo en la venta de ganados, útiles de labor y otros artículos de necesidad o lujo, que en abundancia concurren al mercado, pudiendo asegurarse llegará a ser esta feria una de las más notables de la Península.

Sin embargo, y como ya hemos adelantado, el carácter mercantil de la feria también dejaba paso a otro más lúdico y festivo. Así, el padre del pintor afirmaba que el clima de Sevilla y “el carácter y costumbres de sus habitantes, contribuyen a engrandecer y amenizar esta concurrencia, en la que es tanta y tan variada la *distracción*”.

Tras esta introducción, el texto describía el cuadro de Palacio. Comenzando por el lugar donde había sido tomada la vista: “frente a la puerta nueva de San Fernando”. Pero también el momento: “a las diez de la mañana”, cuando “la mayor parte de la concurrencia” almorzaba; pues hasta estos alimentos eran “tan variados como lo son las clases que allí se reúnen”. Como si de una representación reducida de la provincia/nación se tratara, allí encontrábamos a campesinos, pero también a “pobres de la mendicidad” que alquilaban sus tiendas a familias “de categoría”. Precisamente, un harapiento padre con su hijo son los que se asoman a la choza que se representa en primer plano del óleo de Rodríguez de Guzmán. Dentro de ella, el “opíparo almuerzo” hace notar la antedicha alegría y *felicidad* de la nación; pues –afirmaba el padre del artista– “en esta mesa el carácter y buen humor de los sevillanos, ostentando sus graciosos trajes de majó y entregados al *mayor júbilo*, que se aumenta con la llegada de la otra familia amiga [...]”; todo ello unido a la “natural alegría que en semejantes ocasiones producen las botellas de manzanilla y Jerez [...]”. Entre “puestos de comida, frutas de la estación, alfajores, turrónes, dulces y licores” pasean “infinitas personas”, de toda clase y origen. Pero también se hacen negocios, como las habituales ventas de burros. No obstante, una presencia nos resulta muy significativa: la de “la carretela” de “los Infantes de España”.

Además de los almuerzos, los licores y las tiendas de alimentos, distintas diversiones llenaban el tiempo libre y servían para “*la distracción*” de los allí presentes. Manuel Mariano indica –por ejemplo– una caseta dedicada a “rifas” benéficas²⁶.

El proyecto de la *Galería de costumbres* comprendía más de un cuadro por provincia. Y, en el caso de Andalucía, además de la precitada feria, Rodríguez de Guzmán decidió retratar la *Romería del Rocío* (fig. 3). Aunque en la documentación también la hemos encontrado citada como “*Vuelta del Rocío*”²⁷. Este cuadro, el último de la *Galería* que ha sobrevivido o del que tenemos información o réplica alguna, nos sirve en este caso para exponer otro modo por el que se iba a representar a la nación en Palacio. Se trata del componente religioso. Pues si ferias como la de Sevilla daban lugar a que los ciudadanos pudieran festejar y disfrutar de un ocio moderno, asociado ya no a una celebración religiosa, sino a un evento mercantil, industrial o social, El Rocío servía para exaltar la religiosidad de la nación. Especialmente, aquella más alejada del control de la Iglesia, y más puramente definitoria del pueblo: la *religiosidad popular*. Ya que, a pesar de todos los matices que quepan en el aserto, la nación española durante el siglo XIX se definió como *esencialmente* católica. De hecho, el trono y el credo fueron durante siglos los principales elementos de cohesión del pueblo (Álvarez, 2001: 305-496).

Cabe recordar que, en 1862, el viajero francés Charles Davillier ya dijo que los españoles

Gustan de las ceremonias, y por encima de todas, de las ceremonias religiosas. Las fiestas de esta clase son en ellos una tradición y una necesidad. Basta haber visto alguna de ellas para quedarse convencido de que el protestantismo tiene muy pocas posibilidades de arraigar en la península (Cit. en: Torres-Fontes, 1996: Tomo 3, 835).

²⁶ RB, II/3424, Manuel Mariano Rodríguez, *Andalucía. Descripción del cuadro original q. representa la Feria de Sevilla [...]*, los énfasis son nuestros.

²⁷ AGP, AG, Legajo 39/80, F.11R.

Además, la cita al protestantismo no era casual; ya que pone de relieve una realidad: la de las misiones de protestantes que, como la de George Borrow, habían tenido cierto éxito en regiones como Cataluña y –justamente– en Andalucía. Algo que preocupó a la Iglesia española desde los años treinta (Callahan, 1989: 195). Todo ello sumado al temido *indiferentismo* que acechó al catolicismo en época isabelina.

Finalmente, y además de la calidad artística del cuadro, que representa una procesión de gentes de todo tipo (algunas de ellas de rodillas, rezando) entorno a un simpecado, hemos de destacar que, ya en su tiempo, algunos críticos alabaron la maestría del sevillano para plasmar las costumbres religiosas andaluzas. Así, un semanal católico dijo de sus obras de este género presentadas a la Exposición de la Academia de 1842 lo siguiente:

Si habéis viajado por la encantada Andalucía, [...] si sentisteis, en fin, en las solemnes fiestas de sus templos vuestra alma volar a las alturas, [...] decidme, ¿no recordasteis con dulce emoción todo eso al contemplar los bellísimos cuadros del Sr. Rodríguez de Guzmán? ¿No os parece haber escuchado aquella misa? ¿Haber asistido a aquel bautismo?²⁸

4. Conclusiones

Desde antiguo, las monarquías tuvieron la necesidad de conocer, exhibir y *aprehender* visualmente los territorios de su soberanía. No obstante, durante el Ochocientos, las coronas europeas se involucraron en los complejos procesos de nacionalización. Y los canales culturales fueron un medio muy adecuado y eficaz para ello: la prensa, la literatura, las postales, los cuadros de historia, y – en general – todo tipo de textos e imágenes permitieron crear y asentar dichas “comunidades imaginadas” y su “cultura nacional”. Con la particularidad de que, como expuso Reyero, en época isabelina, “la presentación visual de la nación se encontraba en construcción” (2015: 55); por lo que surgieron distintos proyectos visuales, desde numerosas instituciones, para tales fines. Desde – y para exhibir en – Palacio, uno de los más destacados fue la *Galería de costumbres de todas las provincias de España* que aquí hemos tratado; al igual que, desde el poder estatal – y para el Museo de la Trinidad –, se encargó un proyecto similar a Valeriano Domínguez Bécquer. Además, ambas comisiones reflejaban la nueva división territorial por provincias que, desde 1833, debía de conformar la nación y su identidad. Sin embargo, nuestro artículo ha expuesto que, previo a cualquier objetivo nacionalizador, este encargo de pintura costumbrista de la reina se insertaba en una cultura visual y un *gusto* por las representaciones del territorio, los tipos, trajes y costumbres muy presente ya en las cortes hispánicas de la Edad Moderna. Sobre todo, desde la Ilustración.

Igualmente, había un motivo aún más elemental que este. Pues, para los soberanos siempre existió la necesidad de hacer visible y cercano lo intangible y lejano. Máxime si aceptamos la condición de “comunidad imaginada” que determina al concepto “nación”. Además, sabemos que la posesión de este tipo de imágenes no era sino una forma más de apropiarse simbólicamente de lo allí representado. Lo cual resulta fundamental si se tienen en cuenta que distintos agentes y poderes trata-

²⁸ *El Arpa del creyente*. 13 de octubre de 1842.

ron de liderar estos procesos nacionalizadores o usarlos para justificar sus papeles en el nuevo contexto posrevolucionario.

Ahora bien, tras analizar los cuadros de la *Galería*, y comparándolos con las descripciones de ellos, hemos desentrañado las principales narrativas e iconografías mediante las que se representó a la nación española en este conjunto destinado a Palacio. Claramente, destaca el interés por las costumbres de las provincias, en general. Asimismo, hemos subrayado la importancia que el artista otorgó a la representación de sus habitantes alegres y felices; disfrutando del ocio y el tiempo libre, como síntoma de la prosperidad y el progreso nacional en múltiples sentidos. Aunque esta prosperidad también se representó a través de recursos como el situar la composición en la Feria de Sevilla.

También hemos subrayado el componente religioso de las escenas; pues Rodríguez de Guzmán retrató a los habitantes del país festejando, por ejemplo, la Romería del Rocío. Ya que, ante todo, la nación española se identificaba como esencialmente católica.

Estrategias todas ellas que, en general, también servirían para evitar acusaciones como las de Valle-Inclán. Aquellas que denunciaban que la mismísima reina no conocía sus propios territorios y, por ende, a su pueblo y preocupaciones.

5. Referencias

- Afinoguénova, Eugenia (2019): *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*, Madrid, Cátedra.
- Álvarez Junco, José (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Barcelona, Taurus.
- Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Archilés, Ferran (2013): “Lenguajes de nación. Las ‘experiencias de nación’ y los procesos de nacionalización: propuestas para un debate”, *Ayer*, 90, pp. 91-114. Disponible en: <https://revistaayer.com/articulo/1238> [Último acceso 1-6-22].
- Arias Anglés, Enrique (1986): *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, CSIC.
- Barón Thaidigsmann, Javier (2014): *Genaro Pérez Villaamil. Díptico con vistas de ciudades españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Barón Thaidigsmann, Javier (2021): *Colección FMCMP. Nuevas adquisiciones de pintura del siglo XIX (2020-2021)*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson.
- Berger, John (2016): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Billig, Michael (2014): *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing.
- Brea Cobo, José Luis (2005): “Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en José Luis Brea, ed., *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 5-14.
- Brown, Jonathan y John Elliot (2016): *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Barcelona, Taurus.
- Burdiel Bueno, Isabel (2010): *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*, Barcelona, Taurus.
- Burdiel Bueno, Isabel (2012): “El descenso de los reyes y la nación moral. A propósito de *Los Borbones en pelota*”, en SEM, *Los Borbones en pelota*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, pp. 7-15. Disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/48/_ebook.pdf [Último acceso 23-11-22].
- Burgueño Rivero, Jesús (2011): *La invención de las provincias*, Madrid, Catarata.

- Caballero, Fernán [Cecilia Böhl de Faber] (1856): *La Gaviota*, Madrid, Mellado. Disponible en: https://books.google.es/books?id=4PIOAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Cecilia+B%C3%B6hl+de+Faber+La+Gaviota&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Cecilia%20B%C3%B6hl%20de%20Faber%20La%20Gaviota&f=false [Último acceso 15-8-22].
- Callahan, William (1989): *Iglesia, poder y sociedad en España*, Madrid, Nerea.
- Castilla Albisu, María (2022): “7. Paret paisajista: las vitas de los puertos del País Vasco”, en Gudrun Maurer, coord., *Paret*, Madrid, Museo del Prado, pp. 198-199.
- Castrillo Márquez, Rafaela (1994): “La Feria de Sevilla: visión literaria de un lienzo del pintor Manuel Rodríguez de Guzmán”, *Reales Sitios*, 121, pp. 28-30.
- Crespo Delgado, Daniel (2012): *Un viaje para la Ilustración: el viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons Historia-Fundación de Municipios Pablo de Olavide, 2012.
- Cos-Gayón, Fernando (1863): *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales á Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*, Madrid, Imprenta Nacional. Disponible en: <https://bvyb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=440863> [Último acceso 1-8-22].
- Díez García, José Luis (2010): *La Pintura Isabelina: arte y política*, Madrid, RAH.
- Gellner, Ernest (1988): *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.
- Guerrero Lovillo, José (1974): *Valeriano Bécquer. Romántico y andariego (1833-1870)*, Sevilla, Arte hispalense.
- Hopkins, Claudia Dir. (2021): *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villamil*, Madrid, RABASF-CEEH-Instituto Ceán Bermúdez.
- León Fernández, Marcos Dir. (2021): *Los hermanos Bécquer al estilo del país*, Soria, Diputación.
- Mainer, José Carlos (1993): “La invención estética de las periferias”, en Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Méndez Rodríguez, Luis (2000): *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Sevilla, Arte hispalense.
- Morales y Marín, José Luis (1994): *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, Cátedra.
- Navarrete Martínez, Esperanza (1999): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, FUE. Disponible en: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/tesis_doctorales/academia_1999.pdf [Último acceso 10-9-22].
- Navas Ruiz, Ricardo (1990): *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra.
- Nochlin, Linda (2002): *El realismo*, Madrid, Alianza.
- Núñez Seixas, Xosé Manoel (2006): “Presentación dossier: La construcción de la identidad regional en Europa y España (Siglos XIX y XX)”, *Ayer*, 64, pp. 11-17.
- Orobon, Marie-Angèle (2010): “El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)”, *Feminismo/s*, 16, pp. 39-64.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1975): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner.
- Pan-Montojo, Juan (2009): “Los liberalismos y la agricultura española en el siglo XIX”, en Salvador Calatayud, coord., *Estado y periferias en la España del siglo XIX. Nuevos enfoques*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 131-158.
- Pan-Montojo, Juan (2009): (2022): “El territorio nacional en el imaginario de la España del siglo XIX”, *Ariadna histórica*, 11, pp. 55-87. Disponible en: <https://ojs.ehu.es/index.php/Ariadna/article/view/24062/21320> [Último acceso 19-11-22].

- Parcerisa, Francisco Javier, Pau Piferrer y Josep María Quadrado (1839-1872): *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer*, [impreso en distintos lugares e imprentas]. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000187033> [Último acceso 5-7-2022].
- Pérez Vejo, Tomás (2015): *España imaginada: historia de la invención de una nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Pi y Margall, Francisco (1851): *Historia de la pintura en España*, Madrid, Manini.
- Pro, Juan (2019): *La construcción del Estado en España: una historia del siglo XIX*, Madrid, Alianza.
- Real Academia Española (1737): *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Real Academia Española.
- Reina Palazón, Antonio (2012): *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Sevilla, Diputación.
- Reyero Hermosilla, Carlos (1987): *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe.
- Reyero Hermosilla, Carlos (2015): *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI.
- Reyero Hermosilla, Carlos (2016): “No hay todo sin partes: El reconocimiento visual de la provincia en el siglo XIX”, en Jesús María Barraón y José Antonio Castellanos, coord., *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Madrid, Sílex, pp. 253-292.
- San Narciso, David (2017): “Viejos ropajes para una nueva monarquía. Género y nación en la refundación simbólica de la Corona de Isabel II (1858-1866)”, *Ayer*, 108, pp. 203-230. Disponible en: https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/108-8-ayer108_finalinquisicionmundohispanico_GabrielTorres.pdf [Último acceso 30 oct. 2022].
- Sánchez García, Raquel (2019a): “La imagen circulante del rey: el sello postal y las representaciones visuales de la nación en España (1849-1882)”, *Hispania*, Vol. 79, 262, pp. 443-470. <https://doi.org/10.3989/hispania.2019.013>
- Sánchez García, Raquel, coord. (2019b): *Un rey para la nación. Monarquía y nacionalización en el siglo XIX*, Madrid, Sílex.
- Torres-Fontes, Cristina (1996): *Viajes de extranjeros por el reino de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2015): *El artista en la corte. Giandomenico Tiepolo y sus retratos de fantasía*, Madrid, Juan March.
- Valdivieso, Enrique y Fernández, José (2011): *Pintura romántica sevillana*, Sevilla, Fundación Endesa.
- Valle-Inclán, Ramón María (1931): *Farsa y licencia de la reina castiza*, Madrid, Estampa.
- Vega, Jesusa (2002): “El traje del pueblo, Ortiz Echagüe y el simulacro de España”, en Ortiz Echagüe, José, *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 17-68.
- Vergara, Aniceto (1848): *La felicidad de España*, Murcia, José Carles Palacios.