



El pintor patriótico y la arquitectura monumental: la lectura en clave nacional de los paisajes de Genaro Pérez Villaamil (1833-1856)¹

Ainhoa Gilarranz-Ibáñez²

Recibido: 23 de febrero de 2023 / Aceptado: 4 de abril de 2023

Resumen. Este artículo se aproxima a la difusión y circulación de los paisajes monumentales durante el reinado de Isabel II. En concreto se centra en el análisis de las composiciones del paisajista Genaro Pérez Villaamil y la valorización de su obra como “patriótica” por parte de la crítica artística del momento. El objetivo del artículo es indagar en los procesos de nacionalización desde la esfera cultural de mediados del siglo XIX poniendo el foco en los mediadores y en la recepción de estas piezas artísticas. Para ello, el estudio utiliza una metodología híbrida entre los estudios sobre la nacionalización en España y el análisis de la cultura visual decimonónica.

Palabras clave: Paisaje; monumentos; Villaamil; nación; nacionalización; siglo XIX.

[en] The patriotic painter and the monumental architecture: a national reading of the landscapes of Genaro Pérez Villaamil (1833-1856)

Abstract. This article examines the dissemination and circulation of monumental landscapes during the reign of Isabel II. Specifically, it focuses on the analysis of the compositions of the landscape painter Genaro Pérez Villaamil and the valorisation of his work as “patriotic” by the artistic critics of the time. The aim of the article is to investigate the processes of nationalisation from the cultural sphere of the mid-19th century, focusing on the mediators and the reception of these artistic works. To do this, the study uses a hybrid methodology between studies on nationalisation in Spain and the analysis of nineteenth-century visual culture.

Keywords: Landscape; monuments; Villaamil; nation; nationalisation; 19th century.

Sumario: Introducción: Campo cultural y prácticas de nacionalización. 1. Del *vedutismo* a los paisajes nacionales. 2. Genaro Pérez Villaamil y la crítica de arte: la lectura en clave nacional y patriótica de los paisajes monumentales. 3. El paisaje monumental en la cotidianidad decimonónica 4. Reflexiones finales 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gilarranz-Ibáñez, A. (2023). El pintor patriótico y la arquitectura monumental: la lectura en clave nacional de los paisajes de Genaro Pérez Villaamil (1833-1856). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 45, 61-82.

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del contrato postdoctoral María Zambrano adscrito a la Universidad Complutense de Madrid.

² ORCID: 0000-0002-9829-1517

E-mail: ainhoagi@ucm.es.

Introducción: Campo cultural y prácticas de nacionalización

Han pasado varias décadas desde que parte de la historiografía española puso en cuestión la tesis de la “débil nacionalización” de España promovida por historiadores como Juan José Linz (1993), Borja de Riquer (1993, 1996) y José Álvarez Junco (1998, 2001). Infinidad de estudios se han desarrollado en torno a este debate y sobre los procesos de nacionalización en España en la Edad Contemporánea. Como especialmente expresaban Ferran Archilés y Manuel Martí en sus escritos era necesario no centrar tanto la mirada en las prácticas oficiales puestas en marcha por el Estado liberal y abrir el abanico de estudio a mecanismos informales (Martí y Archilés, 1999; Archilés, 2004). Como indicaba Xosé Manoel Núñez Seixas, los trabajos de finales de los 1980 y de los 1990 habían dejado al margen el impacto social (1997). Era necesario indagar en las prácticas “desde abajo”, en aquellas desvinculadas a la oficialidad de administraciones e instituciones estatales. Fue el momento en el que el *giro cultural* se instauró entre los investigadores dedicados al análisis de los procesos de nacionalización desde diversas vertientes³.

El análisis de la esfera cultural ha sido una línea de trabajo especialmente desarrollada en la última década. Trabajos dedicados a la literatura, el teatro o el cine han permitido indagar en la construcción y circulación de imaginarios e identidades nacionales (Andreu-Miralles, 2016a; Salgues, 2003; García Carrión, 2013). Una gran parte de estos trabajos se han focalizado en el estudio del patrimonio cultural español y su formación “desde arriba”, es decir, han indagado en la creación instituciones museísticas, colecciones artísticas y monumentos (Géal, 2005; Pérez Vejo, 2015; Vázquez, 2001). Esto puede explicarse por la plena nacionalización del mundo cultural desde mediados del siglo XIX tal y como han indicado José Álvarez Junco y Xavier Andreu-Miralles. Las élites culturales (escritores, filósofos, artistas) estaban plenamente convencidos de la existencia de una “cultura nacional”, lo interesante es indagar cómo esa idea se extendió a otras capas de la sociedad (Álvarez Junco, 2001: 227-279; Andreu-Miralles, 2016b: 180-181). No obstante, es necesario, como ya ocurrió con temáticas dedicadas a las prácticas educativas (Archilés, 2008), prestar más atención a las prácticas no regladas. Para ello, debemos devolver la mirada a los individuos y prestarles atención.

El giro al individuo promovido desde los estudios sobre la construcción de la nación y los procesos de nacionalización renovó las perspectivas analíticas de este objeto de estudio (Molina, 2013). Los primeros trabajos desde este enfoque se centraron en la revisión de las fuentes biográficas desde donde se puso de manifiesto cómo la esfera privada actúa en la identificación de los individuos con lo que es la nación y su forma de aceptar, rechazar o combinar su percepción con el discurso oficial promovido desde las instituciones políticas (Núñez Seixas y Molina, 2011). Ampliándose posteriormente a otro tipo de fuentes como la lengua, las festividades, las conmemoraciones, los símbolos cotidianos, etc⁴. La nación forma parte del día a día del individuo, la conocida tesis sobre el *nacionalismo banal* de Billig (2014), y conforma su “experiencia de la nación”, es decir, como bien ha explicado Alejandro Quiroga a raíz del concepto de Ferran Archilés “las vivencias por las cuales un

³ Un recorrido sobre los principales debates y estudios realizados en torno a los procesos de nacionalización durante el siglo XIX en la historiografía española lo encontramos en: Andreu-Miralles, 2016b: 169-184.

⁴ Un claro recopilatorio de esta línea de trabajo se encuentra en: Quiroga y Archilés, 2018.

individuo adquiere una identidad nacional, ya sea en casa leyendo una novela histórica, en unas vacaciones con la familia o en el colegio durante la clase de geografía (...) el individuo no es un mero sujeto pasivo sometido a un mensaje radiado desde las altas esferas y desvinculado a la realidad de su experiencia, sino que desempeña un papel autónomo a la hora de dar sentido a su identidad nacional” (Quiroga, 2013: 22). En este sentido, el estudio de las experiencias de la nación permite aproximarnos a la recepción de los discursos nacionalizadores oficiales, un aspecto del proceso de nacionalización menos conocido y trabajado como indicó hace una década Jordi Roca Vernet (2013: 4-5). El objetivo de este estudio es aportar un grano de arena a esta línea de trabajo. Para ello, pretendo aproximarme a un tipo de fuentes y espacios poco trabajados en este tipo de análisis como son las exposiciones de Bellas Artes y las fuentes documentales conformadas a su alrededor, especialmente las crónicas artísticas.

Existen una infinidad de trabajos dedicados al papel de los museos y las exposiciones artísticas en la construcción de identidades nacionales⁵. No obstante, son menores aquellos estudios dedicados a la recepción del mensaje museístico o expositivo por parte de sus visitantes⁶. El estudio de la receptividad de estos espacios sobre la construcción identitaria de los visitantes puede ayudar a abrir nuevos caminos y vías de trabajo en el estudio de los procesos de nacionalización ¿Cómo? Un claro ejemplo lo encontramos en análisis realizados por Eugenia Afinoguénova (2011). Esta investigadora especialista en la historia del Museo Nacional del Prado se preguntaba: ¿Qué hace falta para que un museo sea reconocido como nacional por la nación a la que pertenece? Para responder a esta pregunta ponía el foco en la actitud de los visitantes a la hora de contemplar las galerías de la pinacoteca e identificar el arte expuesto como nacional. Para ello, Afinoguénova analizaba diversas fuentes documentales, desde caricaturas hasta crónicas de prensa, observando cómo la aceptación o rechazo del discurso identitario vinculado a la denominada “Escuela española” dependía enormemente de la complicidad y la propia experiencia de los visitantes del museo. Derivada de su línea de trabajo, el objeto de estudio de este artículo es indagar en la recepción de los paisajes monumentales popularizados desde finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. En concreto, me aproximo a las exposiciones artísticas organizadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la exhibición de las obras del paisajista Genaro Pérez de Villaamil. Deseo profundizar en cómo las obras de este artista, vinculadas a la circulación de ilustraciones sobre monumentos arquitectónicos, adoptaron un carácter identitario nacional y el papel de la crítica de arte en este proceso.

Para aproximarme al estudio de la cultura visual de principios del siglo XIX y, en concreto, al análisis de las fuentes iconográficas mencionadas me he servido, además de toda la teoría historiográfica centrada en los estudios sobre la nacionalización en España, de un conjunto de herramientas procedentes de la historia sociocultural y de la historia del arte. Uno de los elementos clave ha sido el concepto de representación gracias al cual podemos indagar en la identidad de una cultura política o de un grupo

⁵ Un estado de la cuestión lo encontramos en McLean, 1998. Para completar estos trabajos es necesario citar las obras de Poulot, 1997 para el caso francés y Afinoguénova, 2009 y 2019 para el caso español.

⁶ Nuevas líneas de investigación se han presentado en el dossier Selwood (2018); O’Neill, Selwood y Swenson (2019).

social. Es un concepto complejo, difícil de resumir en unas líneas; no obstante, dentro de este estudio ha sido utilizado en el mismo sentido que otros trabajos especializados en el análisis de representaciones e imaginarios nacionales promovidos desde la historiografía francesa y española (Andreu Miralles, 2016a; Pérez Vejo, 2015; Orobon, 2018).

Como bien indicaron Chartier y Verger, el estudio de las representaciones permite indagar en cómo los individuos perciben su realidad por medio de una serie de códigos simbólicos y lenguajes representativos que se transmiten por medio de diversos canales desde productos editoriales y culturales hasta ceremonias (Chartier y Verger, 1993: 101). Mi interés reside en observar cómo determinados códigos iconográficos se vincularon a la representación de la identidad nacional española y cómo fueron naturalizados por los individuos. Debido a ello, el estilo cognoscitivo teorizado por el historiador del arte Michael Baxandall también ha formado parte del análisis. El estilo cognoscitivo es la competencia visual formada por dos tipos de esquemas visuales: unos naturalizados desde la infancia y otros adquiridos por medio de la cultura, la educación y los contextos que nos rodean. Ello conlleva en el caso de la percepción de las vistas monumentales de cierta adjetivación en función de los conocimientos del observador; así se podrán percibir dichos paisajes como modernos, medievales, grandiosos, desoladores, etc. (Baxandall, 1978: 58-59) Y también podrían significarse con imaginarios nacionales por ejemplo la vinculación de ciertas arquitecturas con una identidad nacional y regional concreta, algo que se observa continuamente en el desarrollo de las Exposiciones Internacionales a lo largo del siglo XIX (Storm, 2019).

Como he indicado con anterioridad, los individuos no son agentes pasivos en la recepción de códigos y mensajes. Sus experiencias y sus competencias visuales forman parte del proceso de significación, aceptación o rechazo de los mensajes que reciben. Por ello, en este estudio me ha interesado prestar atención a los mediadores en el proceso de comunicación entre el artista y el público. Ernst H. Gombrich teorizó sobre la denominada audiencia crítica, un grupo de agentes implicados en la construcción simbólica y en la recepción del mensaje de las piezas artísticas (Gombrich, 2003). En el contexto en el que se enmarca este trabajo nos encontramos con los primeros pasos hacia la profesionalización del crítico de arte, un agente muy influyente en el discurso construido en torno a las piezas artísticas. Como indicó Tomás Pérez Vejo, el crítico de arte se convirtió en un “vocero del arte” (2002: 88), un intermediario entre el artista y el público; sus comentarios no sólo fueron relevantes para el futuro de los artistas sino también para la interpretación de sus obras en un momento en el que las exposiciones de Bellas Artes comenzaban a recibir a un público tanto especialista como profano.

Con este conjunto teórico y metodológico me inmerso en los estudios sobre la nacionalización en España poniendo como foco al individuo, en su experiencia y en cómo su propio bagaje cultural puede configurar discursos nacionalizadores intentando presentar otra perspectiva en la línea de lo que Xavier Andreu-Miralles insistía hace unos años “la capacidad de acción de los sujetos históricos” (Andreu-Miralles, 2016b: 184).

1. Del *vedutismo* a los paisajes nacionales

Recientes estudios en torno a la cultura visual y al patrimonio nacional se han centrado en el papel del paisaje como medio desde el que difundir y consolidar identidades y memorias nacionales⁷. Desde la época de los 80, los estudios de corte marxista identificaron el paisaje como un elemento sociocultural producido y utilizado desde las élites dando a entender que el resto de las capas sociales solamente podía o bien acatar o presentar resistencia hacia esos paisajes, sin cuestionarse su producción. Este enfoque se modificó en la década de los 90, entendiéndose la construcción del paisaje como un acto en el que se puede involucrar cualquier agente social y desde el que puede configurar identidades de diversa categoría (O’Keeffe, 2007). Los lugares de la memoria de Pierre Nora son un ejemplo del cambio analítico. Su colección de estudios sostiene cómo la identidad nacional se preserva por medio de un paisaje patrimonial (formado por monumentos, conmemoraciones, etc.) producidas desde las instituciones estatales y reconfiguradas desde la cotidianidad de la población francesa (Nora, 1986). Así, desde la década de los 90, encontramos trabajos dedicados a la importancia de los agentes culturales (escritores, pintores, historiadores) en la construcción de las identidades nacionales por medio de los paisajes⁸.

Derivado de estas perspectivas de análisis se promovieron trabajos focalizados en el movimiento romántico y sus prácticas artísticas como creadoras de identidades nacionales. Especialmente en el caso de España, los estudios sobre la construcción de identidades nacionales por medio del paisaje se han centrado en la segunda mitad del siglo XIX. Se profundizó en los cambios acaecidos en el seno de las academias de Bellas Artes y el paso del género del paisaje de mera decoración a su identificación como representación del imaginario nacional⁹. Una evolución llena de obstáculos, especialmente por parte del academicismo más rígido en la apreciación del paisaje como un género por sí mismo (Arias Anglés, 1985: 30).

Los románticos entendieron el paisaje como un medio desde el que ensalzar las pasiones y dónde residía el espíritu de las naciones rescatando del olvido las ruinas y las arquitecturas monumentales del pasado. La popularidad por el historicismo se tradujo en la representación del patrimonio monumental y su difusión por medio de colecciones litográficas (Maestre Abad, 1984: 86; Reyero y Freixa, 1995: 127.128; Lukacher, 2001: 122). En el caso de España, los viajeros extranjeros recorrieron los paisajes de la península con una mirada entre el asombro y la crítica manteniendo esa “leyenda negra” que había caracterizado a la cultura española y colocándola en una posición de inferioridad respecto al resto de las culturas europeas. A estas negativas opiniones respondieron intelectuales españoles poniendo en marcha diversas iniciativas desde las que estudiar el legado y la riqueza de cultural de España. Para ello, usaron las mismas herramientas que sus adversarios: la arquitectura y los paisajes monumentales. Cabe destacar las obras de la segunda mitad del siglo XVIII de Antonio Ponz, Cean Bermúdez, Eugenio Llaguno y sus discursos en contra del Barroco, al considerarlo un estilo procedente de una monarquía foránea, y a favor del clasicismo, exaltado en el Monasterio del Escorial y en el gótico medieval como representación de la esencia nacional (Cera, 2019; 2020; Crespo Delgado, 2007; 2016).

⁷ Entre las últimas aportaciones debe citarse Renes, 2022.

⁸ Un estado de la cuestión sobre ello se encuentra en Claval, 2007: 88-90.

⁹ Para el caso español véase: Pena, 1983; Arias de Cossio, 2016; Ortega Cantero, 2015.

La reacción a las miradas extranjeras sobre la cultura española se acrecentó durante la primera mitad del siglo XIX. El desarrollo del pintoresquismo romántico de los viajeros extranjeros, difundido por medio de la literatura de viajes de la mano de Laborde, Ford o Taylor, movilizó a los intelectuales y artistas españoles para posicionarse en contra de lo que ellos consideraban la estereotipación y las caracterizaciones sobre España y los españoles (Andreu-Miralles, 2016a: 118-121). Desde finales la década de 1830, se promovieron colecciones litográficas, editadas e ilustradas por españoles, con el objeto de contrarrestar los discursos promovidos desde las obras foráneas: *Recuerdos y bellezas de España*, editada por Francisco Javier de Parcerisa y Pablo Piferrer cuyo primer volumen se publicó en 1839; *España artística y monumental*, colaboración iniciada en 1842 entre el pintor Genaro Pérez Villaamil y el periodista Patricio de la Escosura; y *Monumentos Arquitectónicos de España* promovido desde 1849 por la Escuela Especial de Arquitectura, con el apoyo financiero del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas.

Cada una de estas publicaciones justificaba a su modo la utilidad de su aparición en la esfera pública. Por un lado, en todas ellas sobrevolaba el interés por dar a conocer “las riquezas artísticas y antigüedades que embellecen nuestra patria”. En el momento de la “invención de las naciones” se hacía necesario recalcar los valores, lenguajes y características propias de cada nacionalidad y si durante la Ilustración, la arquitectura había servido como materia de erudición desde la que ensalzar un “modelo universal”, durante el Romanticismo se utilizó como elemento con el que señalar las singularidades de cada región (Sambricio, 2015: 94-95). Por otro lado, destacan su interés por evitar la desaparición de la memoria colectiva de parte de la arquitectura nacional, aunque la física se hubiera producido: “ya que tanto se ha destruido, procuremos al menos hacer apreciable lo que nos queda y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte, publicando en láminas, en cuanto sea posible, lo que está en pié” indicaba la Introducción de *Recuerdos y Bellezas de España* (1839: 7-8). Con el mismo espíritu de conservación se mencionaba “el furor inconcebible de la destrucción” de la Iglesia de Santa María y la “inevitable” desaparición del convento de San Francisco, ambos en Guadalajara en el tomo tercero de *España artística y monumental*. ¿Por qué estas referencias a la desaparición y a la destrucción de monumentos arquitectónicos? No debemos olvidar que, junto a la reacción contra las opiniones foráneas, parte de estas publicaciones nacieron en el seno de un proceso desamortizador que hizo desaparecer del territorio nacional parte de lo que, para determinados grupos sociales, artistas y escritores, era una porción del patrimonio de la nación. Es en esos años en lo que se popularizó la figura de Genaro Pérez de Villaamil y su papel en la difusión de paisajes y monumentos nacionales. En este contexto me pregunto ¿fue la defensa de estos monumentos una actitud propuesta por el propio artista? ¿o la valorización de sus paisajes en clave nacional fue fruto del contexto y de los agentes mediadores en el proceso artístico?

2. Genaro Pérez Villaamil y la crítica de arte: la lectura en clave nacional y patriótica de los paisajes monumentales

El 29 de julio de 1835, la *Gaceta de Madrid* publicaba la Real Orden que informaba sobre la puesta en venta de los bienes eclesiásticos desamortizados por parte del plan

ideado por el ministro de Hacienda, Juan Álvarez de Mendizábal. Parte de las riquezas del clero se subastaban, salvo aquellas referentes al mundo artístico y educativo¹⁰. Parte de las piezas artísticas que decoraban los conventos e iglesias enajenadas sirvieron para formar la primera colección artística de la nación en antiguo convento de la Trinidad en Madrid (Lopera, 2009; Gilarranz-Ibáñez, 2021: 63-82). La formación de esta colección no estuvo exenta de debates y enfrentamientos entre funcionarios del Estado, artistas y académicos, especialmente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El destino de los edificios desamortizados fue causante de intensas hostilidades entre intelectuales, individuos del campo artístico y políticos del momento.

Por Real Orden del 19 de febrero de 1836, Juan Álvarez de Mendizábal daba a conocer el destino de los edificios enajenados. Unos se transformarían en función de los intereses del Estado y otros serían directamente derruidos. Esta decisión conllevó el inicio de un enfrentamiento público entre aquellos que entendían la medida como un camino hacia el progreso, mientras para otros se trataba de actos vandálicos cuyo objeto era la destrucción de parte del patrimonio nacional. Un debate que se trasladó desde la sede de las Cortes hasta escenarios de la esfera pública como la prensa y las exposiciones artísticas desarrolladas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

La organización de exposiciones públicas por parte de los académicos de San Fernando se remonta a 1753. Su periodicidad cambió con el paso de los años, al principio anual hasta 1757 que pasó a ser cada tres años (Molina Martín, 2020: 453-454). En el contexto de la desamortización, la exposición había vuelto a ser una actividad anual celebrada normalmente en el mes de octubre. La reacción del público y de los expertos en la materia es conocida gracias a las crónicas artísticas que se publicaban en la prensa periódica. Los críticos seleccionaban las obras más destacadas y aportaban sus impresiones sobre el devenir de los jóvenes artistas y de la escuela española. En la edición de 1835 ya aparecen las primeras referencias a un joven Villaamil cuyos “paisajes y escenas populares (...) logran cautivar la admiración de los inteligentes, consiguen igualmente excitar la del público por su expresión y movimiento”¹¹.

Genaro Pérez de Villaamil nació en Ferrol en 1807. Sus primeros pasos en el interés por el arte provinieron de su padre, Manuel Pérez de Villaamil profesor de Fortificación, Paisajismo y Dibujo en el Colegio Militar de Santiago. Su carrera artística no comenzó desde la infancia sino tras su retirada del ejército. Había luchado contra los Cien Mil Hijos de San Luis, fue herido, arrestado y deportado a Cádiz donde permaneció desde 1823 y allí, en territorio gaditano, desarrolló sus primeras obras de género paisajístico. En 1830, se trasladó a Puerto Rico tras aceptar el encargo de pintar el interior del Teatro Tapia en compañía de su hermano, también pintor, Juan. Regresó a España en 1833, momento en el que conocería a uno de los artistas que más influirían en su trayectoria, el pintor David Roberts¹². Las obras del paisajista británico estuvieron tan presentes en la pintura de Villaamil que en ocasiones las

¹⁰ R. O. de 25 de julio de 1835, *Gaceta de Madrid* [GDM], 29 de julio de 1835; R. O. comunicada por el Ministerio de lo Interior a los Jefes Políticos de provincia, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], Fondo Comisión Central de Monumentos Históricos-Artísticos, Secretaría, Leg. 2-55-2-8.

¹¹ *Diario de Avisos de Madrid* [DAM], 2 de octubre de 1835.

¹² Las investigaciones de Enrique Arias Anglés han profundizado en la vida y obra de este artista de género paisajístico.

obras de ambos artistas son casi idénticas¹³. Llegó a Madrid en 1834. Fue en la capital donde comenzó a adquirir cierta fama entre los interesados por las Bellas Artes. A los pocos meses de su participación en la exposición de la Academia de San Fernando de ese año, la publicación *El Artista* dedicaba unas palabras a las vistas de Córdoba y Sevilla presentadas por el paisajista, “iguales, ciertamente, á lo mejor que en los países extranjeros se pondera tanto en el día”. Como bien indica Claudia Hopkins, la comparación con el arte extranjero dotaba de calidad a sus composiciones (2021: 76). Sus pinturas evocaban al pintoiresquismo del que estaban tan acostumbrados los españoles que se habían nutrido de publicaciones como *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne* de Alexandre de Laborde publicado a principios de siglo XIX.

Es interesante observar cómo, durante las exhibiciones de 1834 y 1835, las pinturas de Villaamil se asimilaban con las corrientes costumbristas y pintoirescas: “El pensamiento de la composición es sublime: la destrucción de los seres humanos al lado de la de los objetos inanimados, todo respira en ella esta terrible idea”. Las ruinas e incluso la representación de una “portada gótica (...) capricho de la arquitectura de la Edad Media” se medían en términos puramente artísticos cuya observación “hace casi imposible apartar los ojos de aquel grandioso monumento que supone en el artista la mayor observación y profundo conocimiento del arte”¹⁴. El género pictórico desarrollado por Villaamil era caracterizado como “único” en España y el conjunto de todas las piezas expuestas etiquetado como “el primer ornato de la actual exposición”¹⁵. La popularidad del artista creció rápidamente e incluso el vicecónsul británico, Julian B. Williams escribió a David Roberts anunciando el triunfo del pintor gallego en la capital con una obra, el interior de la catedral de Sevilla, muy similar a una composición del artista escocés creada en el verano de 1833 (Hopkins, 2021: 76). Destaco estas apreciaciones de la crítica de 1835 para observar los cambios producidos en la exhibición producida un año después.

A partir de 1836 se produjeron las primeras consecuencias del plan desamortizador de Mendizábal. Los edificios desamortizados quedaron bajo la decisión de la Junta de Enajenación de Edificios Desamortizados creada en enero de ese año¹⁶. Entre sus primeras disposiciones estuvo el derribo de ocho conventos existentes en la capital principalmente ubicados entre la Plaza Mayor y la Puerta del Sol: los Capuchinos del Prado y Jesús, la Victoria, la Trinidad, San Felipe el Real, la Merced, los Capuchinos de la Paciencia y los Basílios¹⁷. Este anuncio desató las alarmas de amantes y especialistas en Bellas Artes, especialmente de los académicos de San Fernando. En julio de 1836, el artista Pedro de Madrazo, miembro de una de familias más relevantes de la esfera cultural isabelina, atacaba la decisión de la Junta considerando la desaparición de los edificios eclesiásticos un ataque a la cultura española.

¹³ La reciente exposición *La España Romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil* organizada en 2021 por la Academia de Bellas Artes de San Fernando ha indagado en la estrecha relación entre ambos paisajistas. Ver: Hopkins, 2021.

¹⁴ DAM, 2 de octubre de 1835.

¹⁵ “Exposicion [sic.] publica [sic.] de pintura en la Real Academia de San Fernando”, *El Artista* [EA], 1 de abril de 1835.

¹⁶ R. D. del 25 de enero de 1836, GDM, 26 de enero de 1836.

¹⁷ Actas de la Junta de Edificios de Madrid, Archivo Histórico Nacional [AHN], Hacienda, Caja 4315, exp. 3.

No se olvide que los monumentos sagrados son las únicas bellezas que quedan á la España despedazada por la guerra civil mas espantosa (...) ¡Respetemos la piedra donde grabaron su nombre tantos heroicos fundadores!... y antes de cubrir de escombros sus cenizas, volvamos los ojos hacia los ancianos muros de nuestras santas catedrales, sus fachadas de piedra denegrida cargadas de estucos y labores como el pecho de un veterano lleno de cruces, sus torres y cimborrios calados, sus esbeltas y elegantes agujas que parecen sostener las nubes, donde han bramado todos los vientos, donde por tantos siglos han subido los espirales del incienso y los cánticos del cristianismo; y consideremos el solitario páramo que ofrecerá la España á las ilusiones de la poesía privada de tantas riquezas.¹⁸

La prensa no fue el único medio desde el que los académicos se opusieron a los derribos; oficialmente, la institución envió una exposición a finales de 1836 pidiendo el mantenimiento del convento de las Baronesas cuya demolición era inminente, una actuación con la que el Gobierno mantendría intacta su gloria y la de la nación¹⁹. Algunos parlamentarios como Salustiano Olózaga, miembro de la Junta de Enajenación, o el diputado Ferrer se opusieron a los argumentos de los académicos sosteniendo que desde la Academia se había catalogado de como *monumento* las “obras más ridículas” con el único objeto de mantener en pie toda clase de edificios eclesiásticos²⁰. Unas opiniones también publicadas en la prensa escrita, especialmente desde la cabecera el *Eco del Comercio* entre cuyas páginas los edificios desamortizados eran la representación del “fanatismo y la tiranía” y cuyo destino más loable era su desaparición o su transformación en monumentos apropiados para la nación²¹.

El debate que subyace de este intercambio de opiniones va mas allá del campo de las Bellas Artes. En el trasfondo se está debatiendo sobre la esencia de la nación y su representación por medio de un tipo de patrimonio arquitectónico. Mientras que por un lado encontramos la defensa de una nueva cultura liberal despojada de los elementos del pasado; por otro lado, encontramos esa necesidad de exaltar el pasado de la nación por medio de sus vínculos con el cristianismo y el papel de la Iglesia en la formación de la nación. La postura de los académicos de San Fernando englobaba las características del romanticismo moderado ligado a un nacionalismo conservador donde la monarquía y la tradición católica formaban parte de la esencia de la identidad nacional (Álvarez Junco, 2001: 383-387). Así, la decisión del derribo de los edificios eclesiásticos era un ataque directo a la identidad nacional.

(...) que se den prisa los que han de venir a reproducirlos [los monumentos] con el lápiz, á describirlos con su pluma; que se den prisa, repetimos, porque al paso que lleva entre nosotros el *espíritu del siglo*, pudiera ser que los que vinieran a estudiar las grandes creaciones de nuestra cristiana arquitectura nacional, no hallaran en los sitios que aquellas ocuparon algún día mas que sendos montones de ruinas.²²

He de añadir que los debates en el seno de la academia eran diversos, no siempre los académicos actuaban en bloque y solían existir discrepancias entre los grupos de

¹⁸ Madrazo, P., “Demolición de conventos”, EA, Tomo II, 1836.

¹⁹ Exposición a las Cortes, ARABASF, Fondo General, Comisiones, leg. 7-128-1-314.

²⁰ Diario de sesiones de las Cortes Constituyentes. Presidencia del Sr. Gómez Becerra. 9 de noviembre de 1836.

²¹ *Eco del Comercio* [EDC], 17 de noviembre de 1836.

²² “El Baron Taylor – Mr. Dauzats”, EA, 1 de julio de 1836.

artistas que formaban parte de la institución²³. Sin embargo, en el caso de sus actuaciones frente al derribo de los edificios desamortizados los académicos presentaron una acción conjunta en forma de exposiciones, que enviaron tanto a la Reina Gobernadora como al Congreso de los diputados, con el objeto de evitar el derribo de los edificios eclesiásticos²⁴.

En mitad de la publicación de estos ataques entre los defensores y los contrarios al derribo de conventos enajenados comenzó otra edición de la exposición pública organizada por la Academia de San Fernando, nuevamente durante el mes de octubre de 1836. Los críticos de arte se pusieron en marcha y ofrecieron sus percepciones sobre los jóvenes artistas entre los que se encontraba Genaro Pérez de Villaamil. Pero si en la edición anterior los elogios hacia el pintor gallego iban dirigidos al interés que suscitó sus obras de corte pintoresco; en esta ocasión, sus composiciones destacaron “por la originalidad y la importancia de los asuntos que trata (...) por cuya asombrosa fecundidad y la manera ingeniosa y pintoresca de describir los objetos nacionales”²⁵. Las escenas que presentaba no eran simplemente un escenario desde el que desarrollar su “peculiar” género pictórico, sino que se trataban de composiciones desde donde se immortalizaban parajes y monumentos nacionales. Curiosamente desde las páginas del *Semanario Pintoresco Español*, publicación de referencia en materia de Bellas Artes, se enumeraron los catorce cuadros que presentó Villaamil a la exposición sin apenas dar descripción de los mismos. No obstante, en palabras del propio autor de la crítica:

No concluiremos este párrafo sin tributar al Señor Villa-amil el testimonio de aprecio que merece por su extraordinaria laboriosidad y el patriótico celo con que sin estímulo ni protección alguna, trabaja incansablemente en trasladar nuestras riquezas naturales y artísticas.²⁶

Las piezas de Villaamil se entendieron como un acto patriótico. En un momento en el que se acusaba al Gobierno de la destrucción de parte del patrimonio monumental de la nación, las composiciones del paisajista se manifestaron como documentos desde los que se immortalizaban las riquezas nacionales. Se debe añadir que gran parte de la producción pictórica del paisajista estaba protagonizada por edificios eclesiásticos como las catedrales principalmente de estilo gótico.

No creeríamos ser justos si digésemos que los que mas han enriquecido la presente exposición y acaso los únicos, son los señores D. Federico Madrazo, D. Carlos Rivera, Buchelli y Ferran, haciéndose notar entre todos D. Genaro Perez de Villaamil: la constancia de este joven y brillante profesor en el estudio, y su patriótico

²³ Dos claros ejemplos de ello lo encontramos en los propios debates sobre la creación de la Cátedra de Paisaje en la que estaba involucrado Genaro Pérez de Villaamil o el enfrentamiento acaecido en 1842 entre Pedro de Madrazo y José María Esquivel en las páginas de la prensa española. Para conocer más sobre estos enfrentamientos: Álvarez Lopera, 1996; Arias Anglés, 1986.

²⁴ Exposición a las Cortes enviada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando (6 de noviembre de 1836), ARABASF, Fondo General: Comisiones (Accidentales), leg. 7-128-1-314; Memorial que dirige la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando a la Reina Gobernadora (27 de febrero de 1836), ARABASF, Fondo General: Comisiones (Accidentales), leg. 7-128-1-35.

²⁵ “Exposición [sic.] de 1836”, *Semanario Pintoresco Español*, 9 octubre de 1836.

²⁶ “Exposición [sic.] de 1836”, *Semanario Pintoresco Español* [SPE], 9 octubre de 1836.

afán por extraer del polvo del olvido los monumentos artísticos de la edad media, merecen los mayores elogios y no dudamos en reclamar la protección del gobierno en favor de un joven de tantas esperanzas, y que tanto honor hace á su patria con sus bellísimas producciones.²⁷

Fue desde la crítica de arte desde donde se instauró el mensaje patriótico de las composiciones de Villaamil y desde donde se señalaron un conjunto de arquitecturas monumentales como representaciones de la identidad nacional. En las valoraciones de los críticos de arte, esa *audiencia crítica* de la que hablaba Gombrich, está presente lo que Matilde Mateo ha denominado la *mirada pintoresca*. Esta peculiar percepción sobre las composiciones pintorescas está conformada por medio de la experiencia del observador, lo que Mixael Baxandall llamó el *ojo de la época*. Para realizar estas lecturas de las obras de Villaamil se necesitaba cierta experiencia visual, el estilo cognoscitivo, y conocimientos discursivos. Con estas herramientas se construía una narrativa sobre las pinturas exhibidas. ¿Quiénes estaban acostumbrados a este tipo de experiencia y conocimiento? Las clases más acomodadas de la sociedad, en parte, gracias a la lectura de publicaciones de tema histórico y artístico con los que iban adquiriendo cierta instrucción sobre el código pintoresco (Mateo, 2018: 811). Gracias a la adquisición de estos códigos visuales, ¿podríamos decir que los críticos artísticos “personalizaron la nación” por medio de los paisajes monumentales de Villaamil? Como indicó Alejandro Quiroga, “la “personalización de la nación” es un proceso de apropiación de la patria por parte del individuo. Éste sustancia la nación con sus propias experiencias, con su lectura de la historia en clave nacional, con su reconocimiento de símbolos patrios, con su percepción del paisaje nacional, etc.” (2013: 33). Siguiendo la estela de sus palabras, fueron los críticos de arte quienes leyeron en clave nacional las pinturas del paisajista gallego descodificando su mensaje pictórico para el resto de la sociedad. El contexto de la desamortización es clave en ese desarrollo pues ni en las crónicas artísticas anteriores, ni las posteriores a 1836, las obras de Villaamil fueron valoradas como parte de una práctica patriótica y en defensa de los monumentos nacionales.

Aunque en las posteriores exhibiciones, las obras del paisajista no se vincularon directamente al desarrollo de una empresa patriótica, siempre que se hacía referencia a un nuevo derribo aparecía de nuevo el pincel de Villaamil. En 1837, la *Gaceta de Madrid*, publicaba una breve crónica sobre el devenir de las Bellas Artes españolas. El texto se iniciaba con una queja sobre la mala conservación en la que se encontraban los monumentos artísticos españoles, “recuerdos de siglos pasados (...) hoy sumidos en el polvo del olvido”. Para el cronista, las jóvenes generaciones eran las causantes del mal estado de conservación de las riquezas peninsulares llamando “con desprecio antiguallas á aquellas cosas que por sublimes no concibe su rudeza natural. De aquí su espíritu de destrucción; esa ignorancia profunda de nuestros restos magníficos de arquitectura”. Sin embargo, una luz parecía iluminar tiempos venideros gracias a una “regeneración artística”, protagonizada entre otros artistas por Pérez Villamil “tan conocido por su prodigiosa fecundidad y sus traslados de diferentes monumentos de los muchos que contiene España (...) el público le conoce y

²⁷ “Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando en el presente año de 1836”, EDC, 15 de octubre de 1836.

aprecia á este debidamente para que nosotros nos detengamos en repetir los elogios que diariamente se le prodigan”²⁸.

La naturaleza patriótica en la obra de Villaamil se mantendrá en años venideros, recordada entre las páginas de la prensa, incluso en composiciones en las que no aparecen monumentos arquitectónicos. Una muestra de ello se publicó en *El Heraldo* de 1847 cuando anunciaba la exhibición de un paisaje realizado por Villaamil sobre los Picos de Europa. El redactor resaltaba la elección del artista; a pesar de haber recorrido los “sitios más pintorescos de Europa, y de haber visitado las grandes montañas de la Suiza”, el pintor gallego se había decantado por inmortalizar “las sierras que separan a Asturias de Castilla la Vieja (...) donde se sió la famosa batalla de Covadonga”²⁹. Considero que la popularidad y la valoración patriótica de las composiciones de Villaamil consiguieron calar en la obra del propio artista y en sus proyectos posteriores. Aunque a priori, el propio artista no viese sus composiciones como un acto patriótico, ni las vinculase a una salvaguarda memorística del arte nacional; a posteriori, este mensaje fue calando en su propia práctica artística, especialmente en la puesta en marcha de su proyecto editorial *España artística y monumental*.

La popularidad de las obras ilustradas protagonizadas por viajes artísticos, monumentales y paisajísticos tuvo su gran apogeo entre las décadas de 1820 y 1840. El protagonismo de sus ilustraciones recayó en monumentos y edificaciones de la Edad Media, una exaltación del pintoresquismo romántico, rescatando este tipo de arquitecturas del olvido en un momento en el que los gobiernos liberales abogaban más por la construcción de edificios neoclasicistas. Una de las primeras muestras de este tipo de publicación fue *Recuerdos y Bellezas de España*. Esta colaboración entre el periodista Pablo Piferrer y el ilustrador romántico Francisco Javier Parcerisa publicó su primer tomo en 1839. En su introducción dejaba claro su objetivo: “Solo nos anima el deseo de que sean de todos conocidas las riquezas artísticas y antigüedades que embellecen nuestra patria”. Se convirtió en la primera publicación que enseñaba el conjunto monumental existente en la nación al tiempo que desgranaban la historia del arte español³⁰.

Tres años después se editaba una publicación de similares características, *España artística y monumental* a cargo de Genaro Pérez Villaamil. Con el fin de la regencia de María Cristina, Pérez Villaamil se marchó a París. Los expertos en la vida y obra del pintor siempre han comentado el carácter político de su salida de Madrid, aunque nunca se han concretado las causas (Arias Angles, 1996: 11). Se conocen algunos detalles de su estancia en la capital francesa gracias a los epistolarios de colegas de profesión. Sus intenciones por poner en marcha la empresa editorial se mencionaba en una carta del escritor Eugenio de Ochoa a su cuñado, Federico de Madrazo en diciembre de 1840: “El patriota Villamil [sic.] (...) ha venido aquí [París] a dirigir la parte artística de una España pintoresca que va a publicar a expensas de Remisa [Gaspar de Remisa, marqués de Remisa] y otros ricachos” (Martínez Plaza, 2022: 379). Como se puede observar, ya sea en tono serio o jocoso, el apelativo “patriótico” solía aparecer junto al nombre del pintor gallego en diversas ocasiones y contextos.

²⁸ “Bellas Artes. - Pintura”, GDM, 25 de julio de 1837.

²⁹ *El Heraldo*, 22 de julio de 1847.

³⁰ Se han realizado varios estudios en profundidad sobre esta publicación. Ver: Ariño, 2007; Maestre Abad, 1984.

Como ha profundizado el estudio de Claudia Hopkins y Matilde Mateo sobre esta publicación (2021; 2018 respectivamente), *España artística y monumental* aleja de su selección monumental el legado árabe andaluz. Las publicaciones ilustradas anteriores bebían de la popularidad del orientalismo y fijaban sus escritos e ilustraciones en gran parte de las arquitecturas andaluzas como la Alhambra. Sin embargo, la obra de Villaamil atrajo la atención sobre el gótico castellano, los edificios mudéjares y renacentistas del norte de la península. Esta selección arquitectónica demuestra su intención por reivindicar y popularizar esa identidad nacional marcada por “la Monarquía y la Iglesia, las ideas de caballería y religiosidad, y la llamada Reconquista” (Hopkins, 2021: 295-296). Su objetivo era exaltar la importancia de los monumentos medievales cristianos, convertirlos en un símbolo nacional (Mateo, 1997: 138). Esta imagen de España alejaba en parte el legado oriental existente en la península, puede que la idea tanto de Villaamil como Esco-sura fuera contraponer esta identidad a la visión del pasado oriental tan mencionado por los escritores e intelectuales foráneos durante la primera mitad del siglo XIX (Andreu-Miralles, 2016a: 81-106). No es de extrañar este acercamiento a Castilla como exaltación de la identidad nacional; desde los primeros años del reinado de Isabel II se exaltó esta región como un elemento idiosincrático de la Monarquía española (Reyero, 2015: 57-59).

Con ello no quiero decir que el paisajista gallego rechazase el orientalismo peninsular. Son de sobra conocidas sus obras marcadas por una fuerte orientalización y la popularidad que alcanzaron estas imágenes en el campo artístico. Sin embargo, *España artística y monumental* podría enmarcarse en esa reacción de una parte de los intelectuales españoles a la imagen de la nación que se ofrecía desde los escritos extranjeros. La orientalización del pasado español por parte de la literatura foránea construyó una imagen de España estereotipada y vinculada a lo exótico, pero también a la barbarie, alejándola de la “civilizada” Europa. Para hacer frente a este discurso, intelectuales españoles abogaron por reivindicar el pasado andalusí dentro de unos límites. El cristianismo se convirtió en el elemento clave de este discurso convirtiéndolo en la esencia de la nación española e identificaron el triunfo de la religión cristiana sobre la otredad musulmana (Andreu-Miralles, 2016a: 149-203; 2019: 5-7). Según algunos expertos, la exaltación del cristianismo en las ilustraciones de la *España artística y monumental* no se centra únicamente en la selección arquitectónica, también aparece en la propia representación del pueblo español asistiendo a ceremonias y eventos religiosos tanto fuera como en el interior de las edificaciones religiosas ilustradas. De este modo quedaba retratado uno de los rasgos esenciales de la población española, su piedad cristiana y su natural vínculo con el catolicismo (Mateo, 2018: 815). Y fue esa exaltación religiosa la que también se utilizó para promocionar la obra entre la prensa periódica:

La España artística y monumental, grande obra que publican en París algunos españoles. Ella nos dará a conocer esos prodigios de la arquitectura inspirada por el entusiasmo religioso, cuyos sublimes restos pueblan nuestra España y yacen en vergonzoso olvido.³¹

³¹ *Boletín Oficial de la Provincia de Zaragoza*, 24 de febrero de 1842.

En definitiva, lo que se observa en el análisis de la crítica de arte y del estudio de *La España artística y monumental* son las diferentes “comunidades interpretativas” que interactuaron en la construcción de la identidad nacional durante el liberalismo. Como bien indica Jordi Roca Vernet, la nación no era lo que se ponía en duda, sino el modelo de nación. Existieron diversos proyectos de nación trasladados a la ciudadanía por medio de una “múltiple oferta simbólica que pretendía favorecer la asimilación de las distintas propuestas nacionales entre los ciudadanos” (2013:3). En este sentido, la posición de los académicos de San Fernando y parte de la esfera artística isabelina abogaban por un modelo nacional claramente identificado con las arquitecturas eclesiásticas, de ahí que, desde su propia experiencia trasladasen su defensa de los edificios desamortizados a la valoración en clave nacional y patriótica de las vistas monumentales de Villaamil.

3. El paisaje monumental en la cotidianidad decimonónica

El gusto por los paisajes monumentales provenía desde la segunda mitad del siglo XVIII. Ello se manifestó en la puesta en venta de colecciones de estampas, litografías y proyectos editoriales sobre paisajes monumentales y vistas de ciudades que circularon por Europa. Bien es cierto que la compra de este tipo de objetos está vinculada a las clases altas de la sociedad, tal y como lo demuestran los álbumes personales que se encuentran en diversos fondos museales y archivísticos³².

En cuanto a *España Artística y Monumental*, a pesar de sus ricas y detalladas ilustraciones, parece que la empresa no consiguió el número de suscriptores esperado (Vega, 1992: 433-434). Se convirtió en una obra de referencia para los eruditos y amantes de las Bellas Artes, pero poco accesible para las clases medias y bajas de la sociedad. Para hacernos una idea del público que accedió a esta publicación contamos con la correspondencia entre José Javier Uribarren y el Conde de Cervellón. En una carta de octubre de 1849, Uribarren informaba a su amigo de haber conseguido cinco entregas de la *España artística*, aquellas editadas desde 1847, con el objeto de enviarlas a la residencia del Conde en España. Eran aquellos individuos con redes en Francia y con un poder adquisitivo adecuado, para el costear tanto la publicación como del envío, los que se podían permitir comprar esta clase de productos. Junto a ellos, las instituciones culturales como la Biblioteca Nacional también disponían de ejemplares para su consulta pública³³. Sin embargo, desconocemos el acceso de las clases menos pudientes a este tipo de establecimientos. Aun así, no debemos olvidar la proliferación de librerías y estamperías en las principales ciudades de provincia desde las primeras décadas del reinado isabelino.

Centrándonos en la capital, Madrid se convirtió en un espacio para la circulación de imágenes artísticas desde 1830. Como ha señalado Óscar E. Vázquez, fue a partir de esta década cuando las librerías y las estamperías se dispersaron por la urbe, localizándose un gran número de esta tipología de establecimientos en las zonas más concurridas de la villa: la Puerta del Sol y las calles colindantes de Montera y Carre-

³² Un ejemplo se encuentra en la Biblioteca Nacional de España: Álbum propiedad de Narciso Hergueta de 1874: Colección fotográfica, copias de los principales cuadros religiosos y profanos del Museo de Madrid, constumbres, marinas, personajes [sic], varias vistas de España y Buenos Aires. 1874, Signatura: 17/70.

³³ “Sección literaria. Biblioteca Nacional de Madrid”, *Diario de Palma*, 2 de octubre de 1853.

tas. Además de ofrecer colecciones completas de grabados, litografías y acuarelas, también solían vender en piezas sueltas composiciones de género paisajístico, entre las que se encontraban vistas pintorescas de España (2001: 45-46). Respecto a la circulación de *España artística y monumental* aparece una anécdota descrita en el *Semanario Pintoresco Español* en 1844. Dentro de un artículo de tono cómico en el que se criticaba la circulación de estampas y grabados extranjeros, especialmente franceses, se narra las dificultades en el paso fronterizo de un par de artistas españoles “que traían unas magníficas láminas de una obra titulada *España monumental y artística*, las cuales han merecido aceptación y encomios en todas partes”³⁴. Mientras que los estamperos franceses no tuvieron ningún problema, los artistas españoles no pudieron entrar en territorio español con sus ilustraciones a causa de “una ley que prohíbe la introducción de láminas extranjeras, que traigan el testo [sic] en Español” como ocurría en el caso de la colección del pintor gallego. Aunque la anécdota se centra en la dificultad por hacer circular dentro de España una obra como *España artística y monumental*, también presenta la cotidianidad con la que la población accedía a la compra de este tipo de productos, “No contentos los estampilleros con regalarnos en aleluyas, colecciones históricas, y retratos verdaderos de Santos (todos franceses) (...) han metido también el cuezo en edificios, paisajes [sic.] y vistas de ciudades”, asegurando el cronista que dichas ilustraciones se encontraban tanto en capitales y poblaciones grandes como en fondas, ermitas e iglesias.

Junto a los productos editoriales encontramos otro tipo de productos desde dónde se difundieron esta tipología paisajística: las vajillas. La Cartuja de Sevilla, una de las fábricas de cerámica española más populares, desarrolló la serie “Vistas de España”. Aunque habitualmente sus piezas se decoraban con paisajes imaginarios y fantásticos de oriente y occidente, siguiendo las modas inglesas, una de sus primeras colecciones presentó una serie de panorámicas de ciudades españolas como Madrid, Barcelona y Sevilla, entre otras. Como asegura el estudio de Beatriz Maestre, las composiciones solían ser tomadas de publicaciones de la época, principalmente literatura de viaje y prensa ilustrada como *The Illustrated London News* y *La Ilustración Española y Americana*. La popularidad de esta colección promovió la creación de series similares en otras fábricas como la de Sargadelos (1993:123-124).

También se puede pensar en prácticas alternativas por medio de las que se produce otro tipo de consumo de estos paisajes monumentales de un modo más colectivo. Estos son los dioramas y los panoramas. Estos productos de ilusión óptica comenzaron a popularizarse en España en las primeras décadas del siglo XIX. Su difusión por medio de una red privada y comercial fue más complicada que en otros países europeos debido a la rigidez y el control por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, encontramos algunas iniciativas como la de Carlos Champeville, quien en 1817 solicitaba el permiso para establecer en Madrid un panorama “cual los hay en París y Londres, y exponer en él las principales y hermosas vistas que la Europa y la España ofrecen (...) y demás brillantes hechos que contiene la historia de los fastos de nuestra nación” (citado en Vega, 2010: 366).

El consumo de los dioramas también se estableció en la capital. En 1838, la *Gaceta de Madrid*, anunciaba la apertura de un establecimiento “de un género enteramente nuevo en España” donde se podía observar: “El panteón de los Reyes Católi-

³⁴ V. de la F., “Aleluyas finas”, *Semanario Pintoresco Español*, 14 de julio de 1844.

cos iluminado. La iglesia de Atocha con su imagen y banderas. El coro de capuchinos de Roma con toda su comunidad”³⁵. La popularidad de este aparato óptico se describía al año siguiente “nos ha hecho entrar Daguerre en lo interior de los cuadros (...) Por él hemos penetrado en las antiguas iglesias arruinadas; por él hemos subido á las montañas, descendido el valle, recorrido los ríos y los mares; el encantador nos ha paseado sin cansancio por las curiosas capitales”³⁶. Un espectáculo cuya popularidad se hizo notar con la visita de la Reina Gobernadora en agosto de 1838³⁷. El diorama establecido en la capital acercaba la arquitectura monumental a toda clase de público y entre sus vistas se encontraban algunas de las edificaciones que más se identificaban con la arquitectura nacional. Ese era el caso del monasterio de El Escorial que desde el siglo XVIII formaba parte de los grandes monumentos de la nación. En la publicación satírica Fray Gerundio se relató la visita al diorama de Tirabeque, personaje que podía identificarse como un tipo de Sancho Panza, un individuo de clase media-baja (Fuertes Arboix, 2018: 67-68). Aunque la narración tiene tintes satíricos puede entreverse la experiencia de parte del público que asiste por vez primera a este espectáculo visual. Para Tirabeque la visión de El Escorial creaba una realidad, al entrar “se quitó el sombrero, se arrodilló, se persignó (...) No había medio de hacerle creer que aquellos, arcos, aquellas cornisas, aquellos antiguos salientes, aquel fascistol, aquella sillería y todo aquello no fuese de bulto”³⁸.

No pensemos que este tipo de espectáculos solamente se instalaban en la capital; en otras ciudades de provincia se podían encontrar este tipo de divertimentos. Una muestra de ello aparece publicada en *El Español* de 1836. La noticia comenta la construcción de un Cosmorama en Granada por un “joven español (...) en donde ha pintado al temple varios cuadros que representan las vistas agradabilísimas de varios sitio y monumentos de aquella pintoresca ciudad”³⁹. Para el redactor, la elección de los paisajes monumentales para cosmorama era del todo acertada al ser los “más pintorescos y más célebres en la historia de la ciudad en que fue vendido el último resto del poder agareno”. El mismo espectáculo es mencionado por el *Diario de avisos de Madrid* bajo el título “Paseo Pintoresco por Granada”. La exhibición, abierta todos los días a un precio de 3 reales por la entrada general y 1 real para los niños, ofrecía las vistas de diferentes sitios y monumentos de aquella ciudad: “célebres los unos por el lugar que ocupan en nuestra historia, y otros por su mérito y originalidad en su construcción y ornado, siendo además los únicos que en su género existen en Europa”⁴⁰. Este tipo de espectáculos circulaban por el territorio nacional, de ahí que a los pocos meses se encuentre en Madrid el *Cosmorama pintoresco de Granada* como se anunciaba en *El Español*. Este divertimento ofrecía las mismas vistas con el añadido de exponer también una vista del estanque del Retiro de la capital. Un tipo de evento en el que el pueblo madrileño debía gastarse el dinero en asistir puesto que con ello se lisonjeaba “el orgullo nacional de los españoles”⁴¹. Este tipo de experiencias podían marcar la cotidianidad de los individuos y aproximar de

³⁵ GDM, 17 de diciembre de 1838.

³⁶ GDM, 22 de febrero de 1839.

³⁷ *El Atlante*, 19 de agosto de 1838.

³⁸ *Fr. Gerundio: periódico satírico de política y costumbres*, 10 de mayo de 1839.

³⁹ *El Español: diario de las doctrinas y de los intereses sociales*, 19 de abril de 1836.

⁴⁰ *Diario de avisos de Madrid*, 22 de abril de 1836

⁴¹ *El Español*, 20 de junio de 1836.

otro modo el conocimiento sobre las arquitecturas monumentales. Además, debe señalarse que el diorama se estableció en Madrid en el momento de apogeo de la pintura monumental de Genaro Pérez Villaamil ¿Podrían ambos espectáculos aproximar la arquitectura nacional a un sector mayor de la población?

Como teorizaba Alejandro Quiroga sobre las tres esferas en donde se producen prácticas de nacionalización, “las instituciones culturales y laborales en la esfera semipública se convierten en un espacio de nacionalización alternativo fundamental” (2013: 24-25). Sus estudios se han centrado en el periodo de la primera mitad del siglo XX; no obstante, ¿podemos pensar en escenarios como las exposiciones de pintura, de Bellas Artes e incluso los museos como espacios nacionalizadores? En los últimos años encontramos nuevos trabajos centrados en la diversidad de público que comenzaba a visitar las exhibiciones de pintura (Molina Martín, 2020b; Afinoguénova, 2019). Un testimonio de dicha diversidad lo encontramos en la crónica que realizó “El Curioso Parlante”, Ramón de Mesonero Romanos, sobre la exposición de pinturas en la sede de San Fernando en 1838. Aunque escrita en tono cómico, el texto muestra la variedad de individuos que conformaba el público que recorría las salas de la Academia de San Fernando. Desde expertos pintores que debatían frente las obras, pasando por familias acomodadas, visitantes inexpertos cuyo destino había sido el mercado de la calle de Alcalá, y que entraban en la exposición por curiosidad⁴².

Este uso de los espacios expositivos como medios desde donde trasladar una identidad nacional lo encontramos en el origen de las primeras instituciones museísticas tras la Revolución Francesa. La organización del Louvre se presentó como el *Museum Français*, un espacio donde se recopilaban los bienes artísticos de la nación, lo mismo que el *Musée des monuments français* cuyo objetivo era presentar un museo histórico y cronológico desde el que representar la historia de Francia (McClellan, 2012; Poulot, 1986). En España, el deseo de promover una identidad nacional por medio de colecciones museísticas ya se encuentra en las primeras salas del Real Museo del Prado (Gutiérrez Mázquez, 2007); pero no fue le único. Desde 1845, varios artistas defendieron la creación de un Museo Histórico Nacional, entre ellos se encontraba Genaro Pérez de Villaamil⁴³. El proyecto de ley para la formación de dicha colección articulaba la creación de una colección en la que se representarían los hechos históricos, retratos de personajes célebres y vistas de monumentos y sitios históricos relevantes para la historia de España⁴⁴.

El conjunto de productos y prácticas culturales presentadas en este epígrafe me hace reflexionar sobre la posibilidad de analizar el denominado “consumo de la nación” por medio de la presencia de los paisajes monumentales en la primera mitad del siglo XIX. Gran parte de los trabajos centrados en este objeto de estudio se han centrado en el desarrollo de una sociedad de masas desde finales del siglo XIX en donde el consumo de determinados objetos -alimentación, marca de ropa, figuras conmemorativas- incorporaban a la nación en la cotidianidad de los individuos (Qui-

⁴² “Costumbres de Madrid. La Exposición de Pinturas”, SEP, 30 de septiembre de 1838.

⁴³ Los otros artistas que avalaron el proyecto fueron Antonio María Esquivel, Antonio Gómez, José Gutiérrez de la Vega y el escultor José Piquer, todos miembros de la Real Academia de San Fernando. No obstante, esta propuesta no fue bien vista por todos los académicos y algunos miembros, especialmente la familia Madrazo se opuso a esta propuesta.

⁴⁴ “Proyecto de ley: creación de un museo histórico”, Archivo General de la Administración, Ministerio de Fomento, Caja 31_06797.

roga, 2013: 35; 2019: 6; Molina Aparicio, 2013: 53). Es cierto que, en algunos productos mencionados como las colecciones litográficas, una parte de la población podría no adquirirlos directamente, pero eso no significa que fueran ajenos al mensaje difundido desde el campo artístico. Profundizando en el estudio de estos espacios tal vez sería posible indagar las “experiencias de la nación”, es decir, en la interiorización de la nación en la vida cotidiana de los individuos, en concreto en aquellos pertenecientes a las clases medias y bajas de la sociedad. Para ello es cierto que las fuentes presentadas en este último epígrafe son insuficientes, es necesario indagar en archivos y fuentes documentales que aporten mayores pistas sobre estas experiencias sociales. No obstante, creo que la presentación de estas reflexiones puede impulsar nuevos trabajos y perspectivas que nos ayuden a conocer más sobre la recepción de los procesos de nacionalización en un momento tan convulso y completo como fue el siglo XIX español.

4. Reflexiones finales

El estudio presentado en estas páginas no tenía el objetivo de presentar novedosas fuentes primarias ni nuevas corrientes interpretativas para el estudio de los procesos de nacionalización. La principal idea consistía en repensar nuevos modos de aproximarnos a este objeto de estudio. En este sentido, la idea era dejar al margen a los “productores de la nación” e indagar más sobre el papel de los mediadores y de los individuos en la recepción de los discursos nacionalizadores. No se trata de un estudio cerrado, todo lo contrario, creo que aporta líneas de trabajo que están por explorar y que forman parte de los trabajos que estoy desarrollando actualmente.

A la hora de comenzar este trabajo tenía en mente más que quién invocaba a la nación, en cómo, para quién y cuáles fueron sus efectos en los individuos siguiendo la estela de interrogantes pronunciados en años anteriores por Xavier Andreu-Miralles (2016b: 183). Los “productores” de los discursos nacionales han sido identificados en estudios previos, por eso me interesaba aproximarme a los mediadores del proceso cuya intencionalidad previa no parece ser la construcción o difusión de un discurso nacional pero las circunstancias derivaron en ello. Esa *audiencia crítica*, ese conjunto de críticos de arte entran dentro de esta tipología de mediadores. En ellos no se encontraba como objetivo la construcción de una narrativa nacional; sin embargo, fruto de su experiencia, la asistencia a las exposiciones de Bellas Artes combinadas con el clima desamortizador construyó un discurso nacionalizador. Es interesante observar cómo se constituyen como una “comunidad interpretativa” y defienden un modelo de identidad nacional que se contrapone a otro que en ese momento es el oficial, el desarrollado por las instituciones gubernamentales.

Las representaciones de los monumentos arquitectónicos, especialmente aquellos edificios eclesiásticos construidos durante la Edad Media, se transformaron en un código iconográfico por medio del que representar un modelo identitario. En ello estuvo presente la experiencia de los espectadores, de los visitantes a la muestra pictórica y por ello, considero necesario continuar con el análisis de este tipo de fuentes con la ayuda de metodologías provenientes de otras disciplinas como los estudios artísticos y de la cultura visual.

En esa aproximación a la recepción de los procesos de nacionalización, he querido indagar en cómo estos paisajes monumentales se incorporan a la cotidianidad del

individuo y por lo tanto pueden influir en su construcción identitaria. He acotado el análisis a un periodo temporal apenas tratado. Es posible que este tipo de prácticas no sean factibles de analizar en un momento en el que la sociedad de consumo aún no se ha desarrollado; sin embargo, se ha podido observar cómo surgieron otros mecanismos por medio de los que los individuos podían acceder a los discursos nacionalizadores que a priori parecían relegados a las altas esferas de la sociedad. Es cierto que, como indico en el propio texto, es necesario profundizar y ampliar las fuentes documentales, conozco las limitaciones de este trabajo, aunque espero en el futuro poder ampliarlo con nuevas referencias y documentos históricos con los que, además, el estudio no se quede acotado al territorio de la capital.

5. Bibliografía

- Afinoguénova, Eugenia (2009): “Painted in Spanish: the Prado Museum and the naturalization of the “Spanish School” in the nineteenth century”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10 (3), pp. 319-340.
- Afinoguénova, Eugenia (2011): “The nation disrobed: Nudity, leisure and class at the Prado”, en Simon Knell, Peter Aronsson and Arne Amundsen, ed., *National Museums. New Studies from around the World*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 207-224.
- Afinoguénova, Eugenia (2019): *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939)*, Madrid, Cátedra.
- Álvarez Junco, José (1998): “La nación en duda”, en Pan-Montojo, Juan, coord., *Más se perdió en Cuba, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, pp. 405-476.
- Álvarez Junco, José (2001): *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- Álvarez Lopera, José (1996): “1842: Esquivel contra los nazarenos: La polémica y su trasfondo”, *Anales de historia del arte*, 6, pp. 285-316.
- Álvarez Lopera, José (2009): *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid, Museo del Prado.
- Andreu-Miralles, Xavier (2016a): *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus.
- Andreu-Miralles, Xavier (2016b): “La nacionalización española en el siglo XIX. Un nuevo balance”, *Spagna contemporanea*, 49, pp. 169-184.
- Andreu-Miralles, Xavier (2018): “Diálogos asimétricos. Una propuesta de análisis de la imagen de España”, *Amnis*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/amnis/3254> [Último acceso 22 de febrero de 2023]
- Andreu-Miralles, Xavier (2020): “Símbolos góticos para una monarquía nacional: crisis dinástica y romanticismo en España (1828-11834)”, en María Cruz Romeo Mateo, Pilar Salomón Chéliz y Nuria Tabanera, coord.: *De relatos e imágenes nacionales: las derechas españolas (siglos XIX-XX)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 15-40.
- Archilés, Ferran (2004): “¿Quién necesita la nación débil?: la débil nacionalización española y los historiadores”, en Alberto Sabio Alcutén et al., coord., *Usos de la historia y políticas de la memoria*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 187-208.
- Archilés, Ferran (2008): “Vivir la comunidad imaginada. Nacionalismo español e identidades en la España de la Restauración”, *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, 27, pp. 57-85.
- Arias Anglés, Enrique (1985): “La pintura romántica de paisaje en España”, en VV.AA., *Pinturas de paisaje del Romanticismo Español*, Fundación Banco Santander.

- Arias Anglés, Enrique (1986): *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- Arias Anglés, Enrique (2011): *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos mas notables de España obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Perez de Villa Amil*, Salamanca, CM Editores.
- Arias de Cossío, Ana María (2016): “Regeneracionismo y paisaje entre dos siglos”, en Pilar Aumente y Miguel Ángel Chaves, coord., *Estudios de Arte y Cultura Visual*, Madrid, Icono14, pp. 15-38.
- Ariño Colás, José María (2007): *Recuerdos y bellezas de España: ideología y estética*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- Baxandall, Michael (1978): *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Billig, Michael (2014): *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing.
- Cera Brea, Miriam (2019): *Arquitectura e identidad nacional en la España de las Luces*, Madrid, Sociedad de Estudios del Siglo XVIII-Maia Editores.
- Cera Brea, Miriam (2020): “Spanish identity, between the center and the periphery. The role of the history of architecture”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, Fall, pp. 9-30.
- Claval, Paul (2007): “Changing Conceptions of Heritage and Landscape”, en Niamh Moore e Yvonne Whelan, *Heritage, Memory and the Politics of Identity*, Hampshire, Ashgate, pp. 85-94.
- Chartier, Roger (1993): “De la Historia Social de la Cultura a la Historia Cultural de lo Social”, *Historia Social*, 17, pp. 93-103.
- Crespo Delgado, Daniel (2007): “Diario de Madrid 1787-1788. De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública”, *Goya*, 319-320, pp. 246-258.
- Crespo Delgado, Daniel (2016): “Escribir historia de la arquitectura en la España de las Luces”, *Cuadernos Dieciochistas*, 17, pp. 113-145.
- Fuertes Arboix, Mónica (2018): *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- García Carrión, Marta (2013): *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- Gato de Lema, Nicolás (1872): *De la pintura de paisaje a nuestros días*, Madrid, Imprenta de Mnuel Tello.
- Géal, Pierre (2005): *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Gilarranz-Ibáñez, Ainhoa (2021): *El Estado y el Arte: Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- Gombrich, Ernst Hans (2003): *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona, Debate.
- Gutiérrez Márquez, Ana (2007): “Historia de las colecciones del siglo XIX en el Prado”, en José Luis Díez García y Javier Barón, eds.: *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, pp. 430-463.
- Hopkins, Claudia (2021): “El pasado como una fantasía nacional”, en Claudia Hopkins, dir., *La España romántica. David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*, Madrid, RABASF, CEEH e Instituto Céan Bermúdez.
- Linz, Juan José (1993): “Los nacionalismos en España: una perspectiva comparada”, en Jordi Casassas y Elio D’Auria, coord., *El Estado Moderno en Italia y España: ponencias*

- del Simposio Internacional "Organización del Estado moderno y contemporáneo en Italia y España"*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història Contemporània, pp. 79-88.
- Lukacher, Brian (2001): "La naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico", en Stephen F. Eisenman, ed., *Historia crítica del arte del XIX*, Madrid, Akal, pp. 121-151.
- Maestre Abad, Vicente (1984): "Recuerdos y Bellezas de España. Su origen ideológico, sus modelos", *Goya*, 181-182, pp. 86-93.
- Maestre de León, Beatriz (1993): *La Cartuja de Sevilla: fábrica de cerámica*, Sevilla, Pickman.
- Martí, Manuel y Ferran Archilés (1999): "La construcción de la Nación española durante el siglo XIX", *Ayer*, 35, pp. 171-90.
- Martínez Plaza, Pedro J., ed. (2022): *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo Nacional del Prado [III]. Cartas de Federico, Pedro, Fernando, Luis y Juan de Madrazo, Eugenio de Ochoa e Isidoro Gil*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson y Museo Nacional del Prado.
- Mateo, Matilde (2018): "La Mirada Pintoresca en la España Artística y Monumental (1842-1850)", en Fernando Villaseñor Sebastián et al., eds., *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, Cantabria, Universidad de Cantabria, pp. 805-816.
- McLean, Fiona (1998): "Museums and the Construction of National Identity: a review", *International Journal of Heritage Studies*, 3 (4), pp. 244-252.
- McClellan, Andrew (2012): "Musée du Louvre, Paris: palace of the people art for all", en Carole Paul, ed., *The First Modern Museum of Art: The Birth of an Institution in 18th - and Early - 19th Century Europe*, Los Ángeles, Getty Publications, pp. 234-257.
- Molina Aparicio, Fernando (2013): "La nación desde abajo. Nacionalización, individuo e identidad nacional", *Ayer*, 90 (2), pp. 39-63.
- Molina Martín, Álvaro (2020a): "Las exposiciones de la Academia de San Fernando. Espacios y prácticas de saber artístico y sociabilidad", *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 30, pp. 447-468.
- Molina Martín, Álvaro (2020b): "Los públicos de las bellas artes en los orígenes del Museo del Prado", en Álvarez Barrientos, Joaquín y Daniel Crespo Delgado, coord., *El Museo del Prado en 1819: opinión pública, cultura y política*, pp. 74-84.
- Nora, Pierre, dir., (1986): *Les lieux de mémoire. II. La Nation*, Paris, Gallimard.
- Núñez Seixas, Xosé Manoel (1997): "Los oasis en el desierto. Perspectivas historiográficas sobre el nacionalismo español", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 26, pp. 483-533.
- Núñez Seixas, Xosé Manoel y Fernando Molina Aparicio (2011): *Los heterodoxos de la patria: biografías de nacionalistas atípicos en la España del siglo XX*, Granada, Comares.
- O'Keeffe, Tadhg (2007): "Landscape and Memory: Historiography, Theory, Methodology", en María Moore e Yvonne Whelan, eds., *Heritage, Memory and the Politics of Identity*, Hampshire, Ashgate, pp. 3-18.
- O'Neill, Mark, Sara Selwood y Astrid Swenson (2019): "Looking back: understanding visits to museums in the UK and beyond since the nineteenth century", *Cultural Trends*, 28 (1), pp. 225-231.
- Orobon, Marie-Angèle (2018): "La carne de la política: ruptura democrática y simbología", *Ayer*, 112, pp. 73-98.
- Ortega Cantero, Nicolás (2015): "Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje en España", *Anales de la literatura española*, 27, pp. 23-44.
- Pena, Carmen (1983): *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*, Madrid, Taurus.

- Pérez Vejo, Tomás (2002): “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, *Historia y Grafía*, 16, pp. 73-110.
- Pérez Vejo, Tomás (2015): *La España imaginada: mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Poulot, Dominique (1986): “Alexandre Lenoir et les musées des monuments français”, en Pierre Nora, dir., *Les lieux de mémoire. II. La Nation*, Paris, Gallimard, pp. 498-531.
- Poulot, Dominique (1997): *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard.
- Quiroga, Alejandro (2013): “La nacionalización en España. Una propuesta teórica”, *Ayer*, 90 (2), pp. 17-38.
- Quiroga, Alejandro (2019): “Jotas, procesiones y estampitas. Procesos de nacionalización en el ámbito local durante la dictadura de Primo de Rivera”, en Xavier Andreu-Miralles, coord., *Vivir la nación: nuevos debates sobre el nacionalismo español*, Granada, Comares, pp. 3-29.
- Quiroga, Alejandro y Ferran Archilés (2018): *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*, Granada, Comares.
- Renes, Hans (2022): *Landscape, Heritage and National Identity in Modern Europe*, Cham (Suiza), Palgrave Mcmillan.
- Reyero Hermosilla, Carlos y Mireia Freixa (1995): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra.
- Reyero Hermosilla, Carlos (2015): *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI.
- Riquer, Borja de (1993): “Reflexiones en torno a la débil nacionalización española del siglo XIX”, *L’Avenç*, 170, pp. 8-15.
- Riquer, Borja de (1996): “Nacionalidades y regiones. Problemas y líneas de investigación en torno a la débil nacionalización española del siglo XIX”, en Mariano Esteban de Vega y Antonio Morales Moya, coord., *La historia contemporánea en España: primer Congreso de Historia Contemporánea en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 73-92.
- Roca Vernet, Jordi (2013): “Representar y celebrar el proceso de construcción nacional”, en Pere Gabriel Sirvent, Jordi Pomés i Vives y Francisco Fernández Gómez, coord., *España res publica”: nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Comares, pp. 3-10.
- Salgues, Marie (2003): “Nationalisme et théâtre patriotique en Espagne pédant la seconde moitié du XIX siècle”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, 32-36, pp. 257-261.
- Sambricio Rivera, Carlos (2015): “Dibujo y fotografía: de lo global al detalle en la representación arquitectónica de comienzos del XIX”, en Delfín Rodríguez Ruiz y Helena Pérez Gallardo, coord., *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 92-103.
- Selwood, Sara (2018): “Looking back: understanding visits to museums in the UK since the nineteenth century”, *Cultural Trends*, 27 (4), pp. 225-231.
- Storm, Eric (2019): *La construcción de identidades regionales en España, Francia y Alemania, 1890-1939*, Madrid, Ediciones Complutense.
- Vázquez, Oscar E. (2001): *Inventing the art collection: patrons, markets, and the state in nineteenth-century Spain*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- Vega, Jesusa (1992): *Museo del Prado. Catálogo de Estampas*, Madrid, Museo del Prado.