

Cuadros de Historia en el Museo del Ejército

MATILDE ARIAS ESTÉVEZ Y(*)
BEATRIZ TOVAR RAMÍREZ

ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El presente artículo versará sobre cuadros que representan personajes y episodios extraídos de la historia de España (desde el siglo xv al xix) que fueron pintados por artistas españoles entre 1850 y 1884. Todos ellos pertenecen al Museo del Prado y están depositados en el Museo del Ejército desde 1941.

EVOCACIÓN Y NOSTALGIA: ILUSTRAR EL PASADO

El siglo xix español fue un siglo de grandes cambios en todos los ámbitos, no ya sólo los políticos, económicos y sociales, sino también los culturales.

Dentro del panorama artístico, los distintos géneros pictóricos que habían protagonizado el siglo anterior tuvieron que adaptarse a la mentalidad y a las nuevas exigencias de la sociedad que surge de todos estos cambios. Los esquemas tradicionales que hasta entonces se habían mantenido dentro del mundo del arte se vieron afectados. El mundo de después de la Revolución Francesa es notoriamente distinto, como distinta será también desde entonces su comprensión del arte, ahora radicalmente ligada a una función didáctica. Ese didactismo presenta, según García Melero, un carácter ambivalente: «*de éxitos, que convenía seguir, y de errores, que era preciso corregir o no reincidir en ellos*»¹.

* Licenciadas en Geografía e Historia del Arte.

¹ García Melero, J. E., «Pintura de Historia y literatura artística en España», *Fragments*, Madrid, 1985, pp. 51.

La decadencia de la pintura religiosa dio paso a otras que hasta entonces habían sido consideradas como menores, este es el caso del paisaje y del costumbrismo pictórico. Pero el género por excelencia del siglo XIX fue el de la Pintura de Historia, que gozó de especial consideración entre los teóricos y artistas del momento, llegando a convertirse en el género predilecto de todos los ambientes artísticos oficiales, a los que se verá vinculado hasta su desaparición a finales de siglo.

El término pintura de Historia se relaciona así con la pintura más genuina del XIX, caracterizada por lienzos de gran formato, con ilustraciones del pasado cuyo significado se quiere hacer resaltar para enseñanza moral o política del público interesado. Se nutre, por otra parte, de un eclecticismo estilístico que le sirvió en bandeja toda una serie de recursos con los cuáles poder ilustrar a conveniencia los hechos de una historia en la mayoría de los casos más gloriosa y que se empiezan a evocar ahora con una cierta nostalgia. De lo que se trataba era de dar forma a unos personajes mitificados por el paso del tiempo, por la envergadura de los hechos históricos que protagonizaron y por lo que de paradigmático suponían para los hombres del siglo anterior, un momento en el que, por otra parte, se va forjando la conciencia de historia nacional.

Desde la segunda mitad del XIX, el primer escollo que todo aspirante a pintor tenía que salvar sería el de los concursos que la Academia de Bellas Artes convocaba como ejercicio para sus alumnos, obligándoles de esta forma a la representación pictórica de escenas extraídas de la Antigüedad Clásica o de la Historia de España. Estos ejercicios, dada su naturaleza, reducían notablemente la libertad personal de los jóvenes pintores, puesto que tenían que someterse a temas impuestos y descritos con rigor y minuciosidad en las bases de las diferentes convocatorias. Los estudiantes se veían obligados a ceñirse a lo exigido para conseguir el beneplácito de los profesores que componían el jurado y juzgaban sus actitudes.

Todo este severo mundo académico fue perdiendo fuerza gracias a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que en cierto sentido ampliaron el abanico de posibilidades. El gobierno de Isabel II acordó crear, en 1856, con carácter bienal las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que dado su carácter oficial sirvieron de promoción pública para todos los artistas españoles que a ellas acudían y que de otro modo hubieran tenido grandes dificultades para darse a conocer. Además, el Estado fue adquiriendo las obras premiadas o propuestas para ello en las Exposiciones y todos estos cuadros fueron en su mayor parte destinados a engrosar los fondos del Museo de la Trinidad.

La creación de un Museo de Arte Contemporáneo, era una aspiración que mantenían muchos artistas e intelectuales de la época desde la aparición de estas exposiciones, finalmente, la instauración del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en sus secciones de pintura y escultura se produjo en 1894, durante la regencia de María Cristina. Su denominación cambiará un año

después, y pasará a llamarse Museo de Arte Moderno, que se inaugurará el 1 de agosto de 1898 en el Palacio de Bibliotecas y Museos. El núcleo de las colecciones de este recién inaugurado museo provenía en parte del Museo de la Trinidad, cuyos fondos se habían acrecentado con regularidad gracias a las obras adquiridas por el Estado. Las obras del XIX pertenecientes al museo del Prado y que en la actualidad están depositadas en el Museo del Ejército de Madrid, provienen por tanto en su mayoría del museo Nacional de Arte Moderno, que tras la guerra divide sus colecciones en dos: Museo Nacional de Arte del siglo XIX y Museo Nacional de Arte Contemporáneo. En 1968 los fondos del XIX pasarán a formar parte del Museo del Prado.

LA CARA Y LA CRUZ DEL DESCUBRIMIENTO

Los episodios que representan los cuadros del Museo del Prado depositados en el Museo del Ejército suponen en cierta forma la cara y la cruz del descubrimiento por cuanto en uno se plasma el regreso del triunfador, y en el otro la traición y la envidia por el éxito.

Honores y muerte, los dos extremos de unos sucesos que se narraron de una forma u otra según los ojos que los contemplaron en su momento y que en el siglo XIX son retomados con una intención manifiestamente diversa, olvidando ahora los hechos más oscuros del descubrimiento y la conquista, sacando a la luz aquellos que pudieran significar actitudes más ejemplares o notables. Se recibe a Colón multitudinariamente porque ha triunfado su empresa, se pinta ese preciso momento porque los hombres del XIX son conscientes de la magnitud de este primer viaje colombino, y se pinta la muerte de Pizarro para dejar constancia de la soledad del héroe y de las envidias que suscita el éxito y el poder.

El de Francisco García Ibáñez, *Colón recibido en Barcelona por los Reyes Católicos*², es uno de los muchos cuadros de historia que tuvieron a Colón como protagonista. Un protagonista, por cierto, extraordinariamente recurrente en toda la pintura histórica del siglo. Representa Colón, sin duda alguna, uno de los episodios más relevantes de la historia de España. Algunos de los hechos históricos acontecidos entre 1492 y 1550 tuvieron un enorme atractivo para los pintores del momento bien por las posibilidades escenográficas que ofrecían bien por su efectismo dramático, sin olvidar, claro ésta, el didactismo que todas estas obras comportan. Las pinturas que evocan el retorno de Colón se refieren mayoritariamente a los momentos más importantes protagonizados por el almirante, pero tampoco se desde-

² Sin firma. Óleo sobre lienzo 111 x 144 cm. Inventario Nuevas Adquisiciones: T. 39. Museo del Prado [3.382].

ña lo referido a su ocaso, que también lo hubo, porque como afirmaba Modesto Lafuente «*pronto se fue entibiando este entusiasmo, y reemplazándole la desconfianza*»³.

El cuadro que nos ocupa representa el recibimiento apoteósico que se brindó a Colón en Barcelona tras la vuelta de su primer viaje, y es quizás el último de los episodios en los que aparece Colón todavía en su esplendor, lo que viene después de este momento histórico forma parte de la leyenda menos gloriosa que se forjó del personaje.

El regreso de Colón y todos los expedicionarios embarcados en La Niña tuvo lugar en 1493, recalando primero en Lisboa para desde allí dirigirse después a Palos, en donde entra casi al mismo tiempo que lo hacía La Pinta (el 4 de marzo de 1493) con Pinzón, esta procedente de Galicia. Colón se traslada a Barcelona con algunos indígenas que había traído y muestras de los productos de las tierras descubiertas y los Reyes, dado el éxito de la empresa, le animan a organizar nuevos viajes.



«*Colón recibido en Barcelona por los Reyes Católicos.*» Francisco García Ibañez, 1845.
(Depósito del Museo del Prado).

³ Lafuente y Zamalloa, M., *Historia General de España*, vol. X, Madrid, 1850-1867, pp. 134-135.

Carlos Reyero⁴ insiste en que es García Ibáñez el que inaugura la serie de cuadros que tienen como punto culminante el encuentro con los Reyes Católicos en Barcelona, relegando así la no menos y emblemática llegada a Palos. El pintor sitúa la escena en el exterior y ofrece una gran vista de la ciudad, con el referente siempre de las carabelas al fondo. En contra de otras muchas narraciones de este tipo, lo que cobra importancia en esta obra son los edificios que enmarcan la composición, todos ellos rebosantes de gente interesada por presenciar el encuentro. La escena es así contemplada y protagonizada, aunque sólo sea secundariamente, por una gran multitud, en la que únicamente se distinguen los personajes del primer término, todos los demás se pierden en un compacto grupo de cabezas isocefálicas y anónimas. Sin embargo, pese a la multitud que se representa no hay sensación de actividad, en cambio, se da al cuadro un colorido vivo y rico que sí que le dota de una cierta animación y hace que la composición no sea tan estática. Por otra parte, el celaje plomizo, aunque no totalmente cubierto, deja pasar una intensa ráfaga de luz que recae directamente sobre el lugar donde se celebra la entrevista, dejando en sombra el espacio donde se colocan los cortesanos. La luz es bastante irreal, como también lo son las sombras que produce, lo que confiere a la escena un cierto misterio, un cierto aire de nostalgia, algo inseparable en definitiva de la pintura de historia.

El cuadro se presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858⁵ y fue merecedor de una consideración de medalla de primera clase. El Estado, en 1859, lo adquirió por 6.000 reales y lo destinó al Museo Nacional⁶, donde figuraba con el número de inventario 39.

Aparece después catalogado, en 1889, por Ruiz Cañabate⁷ y ningún otro autor de los que se ocupan del museo vuelve a referirse a la obra. Todo parece indicar que nada más ser adquirida pasó a formar parte sucesivamente de los depósitos del Museo Nacional y después del Museo Nacional de Arte Moderno, en donde permaneció, sin que haya constancia alguna de un posible levantamiento temporal, hasta que en 1941 se deposita en el Museo del Ejército, «mientras la Junta del Patronato del mismo [Museo Nacional de Arte Moderno] no disponga lo contrario»⁸. Sólo en una ocasión ha salido el cuadro del museo, en 1992, con motivo de una exposición celebrada en Berlín⁹ para conmemorar el quinto centenario del descubrimiento.

⁴ Reyero, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987. p. 290.

⁵ Número de catálogo 56.

⁶ Gutiérrez Burón, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, 1987.

⁷ Ruiz Cañabate, *Catálogo de las obras del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, Madrid, 1889. Aparece el cuadro catalogado con el número 96.

⁸ Archivo del Museo del Ejército.

⁹ «El signo de la Cruz. 1492-1992».

Otro de los personajes de la conquista, Francisco Pizarro, fue representado por Manuel Ramírez Ibáñez en el momento histórico del asesinato del capitán, ocurrido en su palacio de Lima 26 de junio de 1541.

Francisco Pizarro, marqués de las Charcas y de los Altabillos, fue el conquistador del Perú y recibió de Carlos V la dignidad de caballero de la Orden de Santiago, siendo nombrado también Capitán General y Gobernador de 200 leguas de costa en la Nueva Castilla, como se conocía entonces a Perú. Antes había conseguido amasar una notable fortuna con la que montó una hacienda en común con Diego de Almagro, que se convirtió en compañero inevitable en los viajes que emprendieron para extender los límites del imperio. Sin embargo, no tardaron en nacer las hostilidades entre los dos capitanes y desde España tuvieron que enviar a Vaca de Castro a poner orden en los asuntos del Perú, pero éste llegó demasiado tarde porque los almagristas habían asesinado a Pizarro y a su hermano Martínez de Alcántara, entre otros.

El autor de la obra *Muerte de Pizarro, conquistador del Perú*¹⁰ realiza una representación en diagonal, que divide el cuadro en dos grupos: el de los agresores y el de los agredidos. En este último grupo aparece en primer plano, en el suelo y a la izquierda, la figura del anciano Pizarro en escorzo, vestido de negro, sin armadura, destacando el color blanco de las golas y los rojizos de las calzas y de la Cruz de la Orden de Santiago que lleva sobre su pecho. Agonizante, parece realizar un último esfuerzo, para poder dibujar con su propia sangre el signo de la cruz. Su espada ha quedado aprisionada bajo su cuerpo, el peso de éste hace que la alfombra aparezca curvada a la izquierda.

Tras la figura de Pizarro está la de uno de sus sirvientes, también en el suelo, medio desdibujado a causa de la oscuridad de la sala. A la derecha vestido con armadura y casco vemos con la espada desenvainada a un hombre que parece dispuesto a rematar a Pizarro, uno de los agresores capitaneados por Juan de Rada. En el ángulo inferior derecho se encuentra la cabeza del hermano de Pizarro, Martínez de Alcántara, asesinado momentos antes. Los arrogantes personajes de la derecha parecen haber sido captados en un momento de la indecisión, no saben qué hacer si esperar la muerte del Conquistador o acabar con él.

El fondo de la representación es neutro. Hay dos focos de luz, uno de ellos queda desplazado a la derecha del cuadro perfilando las cabezas del último grupo de asesinos muy bien dibujados. El segundo foco de luz, lo centra la figura de Pizarro —emana de su persona—, y se refleja en la figura del soldado con armadura y postura desafiante. El colorido tenebrista responde a una gama de colores fríos. El cuadro demuestra además un buen dominio técnico, manifestado en gran parte en el gran cuidado que se aprecia en el tratamiento de las telas y en los metales de las armaduras, así como en los gestos.

¹⁰ En el ángulo inferior izquierdo la obra aparece firmada y fechada: M. Ramírez, 1877. Óleo sobre lienzo, 151 x 201 cm. Inventario Nuevas Adquisiciones, T. 482. Museo del Prado [3384].



Muerte de Francisco Pizarro. Manuel Ramírez Ibáñez. 1877 (Depósito del Museo del Prado.)

Según Carlos Reyero¹¹ se puede apreciar gran influencia del cuadro. «El asesinato del Duque de Guisa» de Paul Delaroché, algo que ya fue puesto de manifiesto en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1876 y después en la Exposición Universal de 1878, donde fue ganadora de «una medalla de tercera». En la Exposición Universal de Chicago también fue galardonado con «una medalla de clase única» y recibió otra condecoración en la Nacional de 1895.

La obra fue adquirida por el Estado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, por un valor de 1750 reales, luego por Real Orden de 5 de mayo de 1879 fue depositado en el Museo Nacional de Pintura. En 1901 fue confiado al Senado, hasta que el 20 de febrero de 1941 fuera depositado definitivamente en el Museo del Ejército de Madrid por el entonces Secretario del Museo Nacional de Arte Moderno.

EUROPA COMO ESCENARIO

Las posesiones del Imperio fuera de la Península fueron una constante fuente de tensión. Europa se configuraba como un gran damero en el que se ponían en juego sin cesar las aspiraciones territoriales de las grandes pot-

¹¹ Reyero, C., *op. cit.*



*Retrato del maestro de campo D. Luis de Requesens. Francisco Jover y Casanova, 1882.
(Depósito del Museo del Prado.)*

cias. La independencia de los Países Bajos significó en este sentido un incesante enfrentamiento entre las autoridades españolas y los que allí pugnaban por la independencia.

En estos enfrentamientos destacaron figuras como *El maestro de Campo don Luis de Requesens*¹², gran maestro de la Orden de Santiago y capitán de la armada española. Tuvo un destacado papel como lugarteniente de don Juan de Austria en la batalla de Lepanto y en 1573 sucedió al Duque de Alba en el gobierno de los Países Bajos. Requesens era un hombre de temperamento moderado y se esperaba de él la pacificación del país, que no pudo conseguir porque la postura del bando rebelde se endureció notablemente tras la actuación del Duque.

El retrato de Francisco Jover Casanova se aleja bastante de los grabados que del personaje se difundieron en la época. Sin embargo, Jover, pintor de sólida formación y con grandes dotes para el dibujo, consigue realizar un más que acertado retrato del insigne militar español. Viste armadura y destacan sobre los brillos de la misma la banda de general de color carmesí y la gola blanca. Es la figura de un hombre mayor, serio y preocupado, que parece concentrado en sus problemas, meditando la magnitud de los hechos a los que tiene que enfrentarse.

Tras haber sido adquirida la obra por el Estado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, pasó a formar parte de las colecciones del Museo Nacional¹³. El 4 de enero de 1941 el Museo Nacional de Arte Moderno entrega esta obra en calidad de depósito al Museo Histórico Militar¹⁴.

También el continente europeo fue el escenario que vio crecer la sed de poder del emperador francés Napoleón Bonaparte. Bonaparte se lanzó a la conquista de Europa y no dudó en utilizar para ello tropas de los países ya sometidos, es el caso de las tropas del marqués de la Romana que se pusieron a las órdenes de uno de los generales del emperador para apoyar militarmente las campañas napoleónicas. Sin embargo, el marqués de la Romana va a ser el paradigma del militar fiel a sus principios, del militar fiel al rey legítimo, al deseado Fernando VII.

La circunstancia que recrea Manuel Castellano es el *Juramento de las tropas del Marqués de la Romana*¹⁵, que juraron fidelidad a la independencia española en una isla danesa. A instancias de Napoleón se formó en España una división de unos 15.000 hombres, a cuyo frente destacó Pedro Caro y Su-

¹² El cuadro aparece firmado en el ángulo inferior derecho: «Fco. Jover 1884». Óleo sobre lienzo, 0,86 × 0,68. Inventario Nuevas Adquisiciones, T. 842. Museo del Prado [3386].

¹³ Número de inventario 335.

¹⁴ En el archivo del Museo del Ejército de Madrid se conserva el acta de depósito de la obra.

¹⁵ Firmado en la parte inferior central. Óleo sobre lienzo 294 × 442 cm. Museo del Prado [3.388]. Museo del Ejército [20.213]

reda, marqués de la Romana. En los últimos días de agosto de 1807 estaban ya todos los españoles en Hamburgo, allí invernarían para desplazarse luego a Dinamarca, siguiendo los deseos del Emperador. El general Bernadotte, a cuyo ejército pertenecía la división española, varió, dada la marcha de los acontecimientos de España en 1808, la situación de las tropas españolas para mantenerlas bien vigiladas. La falta de noticias de los sucesos españoles motivó el desconcierto entre la soldadesca, que al tener conocimiento de lo sucedido decidieron volver precipitadamente para vengarse del invasor. Mediante un audaz ardid lograron embarcarse para España en una escuadra inglesa, llegando a la península, tras múltiples incidentes, a mediados de octubre.

Cuando José Bonaparte ascendió al trono español, el tercer Marqués de la Romana fue informado de la conveniencia de jurar fidelidad al nuevo rey, sin embargo, tras enterarse del levantamiento de 1808, él y sus hombres, decidieron jurar fidelidad a las fuerzas que se levantaron contra los invasores, hecho que representa la escena elegida por Castellano.

En el centro del cuadro aparece el marqués señalando las banderas que van a jurar los soldados. Un húsar de Pavía se arrodilla delante de las banderas y los soldados prestan el juramento. La figura del marqués parece ser el eje vertebrador de la composición, no sólo es el centro sino que también está



«Juramento a las banderas de las tropas españolas.» Manuel Castellano, 1850. (Depósito del Museo del Prado).

situado en una posición marcadamente más elevada que el resto de los personajes. Sobre la masa de cabezas del fondo destacan algunas figuras a caballo que rompen la línea marcada por las cabezas.

El Museo del Ejército cuenta también con una copia¹⁶ de procedencia desconocida. No figuró la obra en ninguna de las Exposiciones a las que se presentó Castellano y no se sabe, pues, cómo se adquirió. Según algunos autores fue pintado el cuadro en París en 1878 y adquirido por el Ministerio de la Guerra. Por el contrario, otros lo datan h. 1850. El problema se agranda cuando en las actas y recibos de depósito del Museo se confunden los dos cuadros, la copia y el original. Ni Ruiz Cañabate ni el Catálogo provisional de las obras del Museo Nacional de Arte Moderno tienen catalogada la obra. En el Museo del Ejército existe un documento en el que se especifica que en calidad de depósito se entrega para su conservación un cuadro al óleo con su marco, titulado «*El ejército español en Dinamarca jurando las banderas de la independencia. Ejército mandado por el marqués de la Romana*». La fecha del documento es 26 de septiembre de 1934 y no se especifican las medidas del cuadro, por lo que es difícil saber cual de los dos cuadros se deposita en aquellas fechas.

El 4 de enero de 1941 el Secretario del Museo Nacional de Arte Moderno, Enrique Cárdenas, hace entrega al Director del Museo Histórico Militar, Cristino Bermúdez de Castro, de dos cuadros. El asiento del depósito de uno de esos cuadros es el siguiente:

«*Manuel Castellanos. "Juramento de las tropas del Marqués de la Ensenada". Óleo, boceto, medidas 0,60 x 0,77 metros*»¹⁷.

En el Boletín del Museo del Prado¹⁸ de mayo-agosto de 1982 se relacionan cuadros del Prado depositados en el Museo del Ejército y no hacen referencia a la supuesta copia o boceto, aún figurando en enero de 1941 como obra perteneciente al Museo de Arte Moderno.

¹⁶ Óleo sobre lienzo 0,60 x 0,77.

¹⁷ Archivo del Museo del Ejército.

¹⁸ Bermúdez de Castro. Tomo II, p. 337.

—Boletín del Museo del Prado, mayo-agosto, 1982, p. 125.

—Ossorio y Bernard, Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, Madrid, 1975.

—VV.AA., Cien años de pintura en España y Portugal. (1830-1930), Madrid, 1994.