

Gladiadores en la escalera o nota sobre la pintura histórica de temática antigua en España en el siglo XIX¹

Antonio Duplá

1. Prólogo

Mi primer contacto con Guillermo Fatás tuvo lugar en el curso 1973-74, cuando inicié mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Como dato anecdótico, habría que recordar que aquel inicio de curso no tuvo lugar en octubre, como era habitual en aquellos tiempos, sino en enero, por obra y gracia del inefable y fugaz Julio Rodríguez, Ministro de Educación entonces. El profesor Fatás impartía la asignatura de primer curso "Historia Antigua Universal" y teníamos las clases, éramos un grupo numeroso, en aquellas aulas inmensas, en pendiente, del nuevo edificio del "Aulario". Allí, si no recuerdo mal, durante una hora tres días a la semana disfrutábamos de su espléndida docencia y, al mismo tiempo, "padecíamos" su rigor y su nivel de exigencia.² A partir de entonces, la relación académica y afectiva con Guillermo Fatás no se ha interrumpido y me considero sumamente honrado por haber podido contar durante todo este tiempo con su magisterio y su amistad. Como docente, como historiador y como ciudadano lo he considerado siempre un modelo.

Me parecía oportuno en este merecido homenaje volver a la antigua Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza y tomar como pretexto inicial para esta breve nota un recuerdo de aquellos años trepidantes y emocionantes en ese edificio. El recuerdo hace referencia a un objeto, voluminoso, con el que uno se topaba cada vez que utilizaba la escalera de la derecha de la

¹ Este trabajo se integra en un proyecto de investigación más amplio sobre la apropiación política y cultural de la Antigüedad en época moderna (MINECO HAR 2012-31736, "Antigüedad, Nacionalismo e identidades complejas en la historiografía occidental (1700-1900): los casos español, británico y argentino").

² Por cierto, aquel curso tuvimos también la ocasión de recibir algunas de las primeras clases como docentes de los ahora felizmente colegas y amigos Francisco Marco y Manolo Martín Bueno, que sustituyeron a Guillermo Fatás con sendas clases, si no me falla la memoria, sobre Babilonia y los hititas, respectivamente.

facultad para subir a los despachos y el seminario de Historia Antigua situados en el tercer piso. Me refiero al enorme cuadro situado sobre el primer rellano de la escalera, todavía monumental en ese tramo, en el que se aprecia a un individuo haciendo una ofrenda en un contexto aparentemente romano o, cuando menos, antiguo.

* Figura

2. Gladiadores en la escalera

Debo reconocer que durante cierto tiempo y sin pararme a pensar demasiado en la escena creía que se trataba de algún episodio más o menos célebre de la Antigüedad y, en concreto, me venía a la cabeza el famoso juramento de Aníbal. Evidentemente no podía ser así, pues según nos cuentan Livio (21,1,4) y otros autores Aníbal contaba tan sólo con unos nueve años de edad cuando el famoso juramento. Hace no demasiado tiempo indagué algo más sobre el cuadro, incluida una consulta al propio Guillermo que, como siempre, fue contestada con prontitud y erudición, y recientemente he profundizado algo más en el tema para preparar este texto.

Se trata de una obra de Andrés Parladé y Heredia titulada (con ligeras variantes en distintos catálogos) *Gladiadores victoriosos ofreciendo sus armas a Hércules*, propiedad del Museo del Prado, con número de catálogo PO5586, en depósito en la Universidad de Zaragoza.³ La obra, un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones como era frecuente en el género histórico (353 x 249 cm), está firmada y fechada, según se aprecia en el extremo inferior derecho del lienzo, en el plinto de la columna (A.PARLADÉ / ROMÆ LXXXIV). Se presentó en la

3 J. A. Almería, C. Giménez, C. Lomba, C. Rábanos, *Patrimonio histórico-artístico de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza 2004, 189; J. P. Lorente, *El arte de soñar el pasado. Pintura de Historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza 1996, 60s.; J.A. Almería, C. Giménez, C. Lomba, C. Rábanos, “El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza”, en VVAA, *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Madrid 1983, 457.

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, donde recibió una tercera medalla, y fue adquirida ese mismo año por el Prado por 1.500 pta.⁴

La escena nos presenta a un gladiador, despojado del casco y las armas ofensivas, pero con enormes grebas, una protección en el brazo izquierdo y una cinta en el pelo, ofreciendo su espada ensangrentada a una estatua dorada de Hércules, apenas visible entre dos columnas, pero que podemos identificar por la maza y el nombre inscrito en el podio de la estatua (HERCVLI INVICTO). Al fondo a la izquierda, junto a una tercera columna en la que apenas se distingue una panoplia, se encuentra un segundo gladiador sentado en el suelo apoyado en el muro, aparentemente muy fatigado, incluso herido. La escena se completa con una serie de objetos en el suelo (un manto púrpura, una corona de laurel y una palma), presumiblemente relacionados con la victoria del oferente, un trípode metálico con un pebetero humeante junto a la estatua del dios y en la columna, en primer plano a la derecha, las armas de un reciario y también una piel de un felino con una bien visible zarpa, posible alusión al Hércules Nemeo, aunque la cabeza corresponde en apariencia a un tigre.⁵ El cuidado en la reconstrucción de los detalles y los objetos, las *realia*, nos recuerda a otros cuadros célebres de la pintura de historia de la centuria, como *La continencia de Escipión*, de Federico de Madrazo (1831), *La muerte de Lucrecia* de Eduardo Rosales (1871) o *Muerte de Lucano* de José Garnelo (1887).

3. El autor

Andrés Parladé y Heredia (Málaga, 1859-Sevilla, 1933), III conde de Aguiar, fue un pintor,

⁴ Ingresó en la colección el 20 de junio de 1884; es depositado en Zaragoza por R.O. de 17 de diciembre de 1884 (Museo del Prado, *Inventario General de Pinturas*, Madrid 1996, p.190; Lorente, *El arte de soñar el pasado*, p.61); <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/parlade-y-heredia-andres/> (consulta 05/07/2013). Entre 1884 y 1899 Parladé presentó en cuatro Exposiciones Nacionales un total de cinco obras, consiguiendo dos terceras medallas en 1884 y 1892 respectivamente (J. Gutiérrez Burón, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid 1987, 336). En la necrológica publicada en *Blanco y Negro* (J.M. Tassara, "Un prócer artista desaparecido", 18/02/1934, 95-97), se habla erróneamente de la Exposición Nacional de 1893.

⁵ En esta columna, sobre la panoplia, se aprecia también una placa metálica con una inscripción que se lee con dificultad (¿RET SECUND?), quizá aludiendo a una anterior ofrenda de un reciario.

político y arqueólogo español, de familia noble y acaudalada.⁶ Fue alumno del pintor José Moreno Carbonero en Málaga.⁷ Tras cursar estudios de Derecho en Sevilla decidió dedicarse en exclusiva a la pintura a partir de 1882, fecha en la que se trasladó a París, donde recibió lecciones de Léon Bonnat. De 1883 a 1891 residió en Roma, regresando después a Sevilla, donde se instaló definitivamente.⁸ En 1902 fue nombrado académico de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el terreno artístico y en el marco del historicismo del último tercio del siglo XIX es autor del célebre lienzo *El compromiso de Caspe*, premiado en Madrid y Berlín y actualmente en Sevilla. Tras esta etapa historicista, se especializó en una pintura costumbrista, de gran estima en la capital andaluza.⁹ A lo largo de su carrera artística obtiene diversos premios en Londres, Dresde, Málaga, Cádiz, París, Panamá y San Francisco.¹⁰ Presidente de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Sevilla y delegado regio de Bellas Artes, gracias a sus influencias, su título y sus relaciones en el mundo de la política local es elegido senador por la provincia de Sevilla en 1909.

En 1919 es nombrado por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades delegado director de las excavaciones de Itálica; allí centra su actividad hasta 1933.¹¹ A partir de 1926 privilegia la excavación de los mosaicos de la así llamada “Pompeya española”, como

⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, t. XLII, 1920 (rep. 1958.), 184-186; J.M. Rodríguez Hidalgo, *Diccionario Biográfico Español*, XL, RAH, Madrid 2009, 141s.; I. Cano, “Apuntes sobre su vida y su obra”, en VVAA, *Aguilar. Otro costumbrismo*, Catálogo de la exposición, Museo de artes y costumbres populares, Sevilla 2008, 13-33. Con cierta frecuencia el título nobiliario es presentado erróneamente como el de conde de Aguilar.

⁷ José Moreno Carbonero (Málaga 1860 – Madrid 1942), catedrático de Bellas Artes y académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue autor de notables cuadros de pintura histórica (*El príncipe de Viana, La conversión del duque de Gandía, Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*). Sobre Moreno Carbonero: T. Sauret, “Metodología de la pintura de historia: El ejercicio de Moreno Carbonero”, *Baetica*, 9 (1986), 47-56.

⁸ La Casa de los Guardiola, antiguo palacio del conde de Aguilar (Puerta de Jerez 5, Sevilla), fue edificada por José Gomez Otero y José Espiau de la Coba. Los Condes de Aguilar residieron en ella desde 1891 hasta 1944.

⁹ VV.AA, *Aguilar. Otro costumbrismo*; en <http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MACSE> se encuentra más información sobre la obra de Parladé.

¹⁰ En el “Espasa” se reproducen un autorretrato, dos Estudios, *Torero e Intimidad*, y *Madre e hijos*.

¹¹ A. Caballos, J. Marín, y J. M^a Rodríguez, *Itálica arqueológica*, Sevilla 1999, 48; en el artículo de J. M^a Rodríguez Hidalgo, “Historia de la investigación”, en A. Caballos (ed.), *Itálica-Santiponce, Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensium*, Roma 2010, 33, una fotografía recoge la visita de M. Primo de Rivera a las excavaciones de Itálica en 1929, con A. Parladé como anfitrión y guía.

incentivo turístico para la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929. Su trabajo arqueológico se centra después en el esquema urbano de la ciudad, excavando calles y casas, con preocupación por su mantenimiento y restauración. Es autor de diferentes publicaciones y memorias en los boletines de la JSEA.¹²

4. La pintura de historia

La obra concreta que comentamos nos lleva a tratar brevemente la pintura de historia, aunque, como veremos más adelante, Parladé se inscribe en una tendencia particular dentro del género histórico. Si hablamos más en general de la pintura de historia, se podría afirmar que es el género por excelencia en la tradición académica a lo largo de un siglo, el XIX, que ha sido denominado "el siglo de la Historia". Pero dicha centuria también ha sido definida como la época del nacionalismo. Y, efectivamente, podemos considerar la pintura de historia como un elemento clave en los procesos identitarios decimonónicos, como instrumento privilegiado para ayudar a la conformación de las nuevas identidades, directamente relacionado con la exaltación de supuestos valores propios y con la reconstrucción de un determinado pasado nacional. En ese sentido, uno de los máximos especialistas españoles del género, Carlos Reyero, ha dicho que probablemente la dimensión más importante de la pintura de historia en el siglo XIX en España fue la de ser «espejo de la conciencia nacional».¹³ De hecho, distintos autores han estudiado el nacionalismo español a través de la pintura de historia.¹⁴

Es ésta una pintura de héroes, anónimos o individualizados, pero siempre extraordinarios, puesto que las causas por las que actúan esta especie de mártires o santos en un mundo laico son excepcionales. Los temas dominantes en este tipo de pintura son aquellos que ilustran un

¹² A.Parladé, *Excavaciones en Itálica. Campañas de 1925 a 1932. Memorias*, Madrid 1934. En la p.21 una nota final explica que se trata de una publicación póstuma, por el fallecimiento del conde de Aguiar. En las páginas anteriores Parladé, además de dar cuenta de los sucesivos trabajos en el recinto arqueológico, lamentaba el expolio sistemático de las ruinas de Itálica y las permanentes limitaciones financieras.

¹³ C. Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid 1989, 109.

¹⁴ C. Reyero, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid 1987; T. Pérez Vejo, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Madrid 1996.

supuesto carácter español desde tiempos inmemoriales, reflejados en una serie de episodios determinantes para esa historia nacional que se reconstruye de modo apriorístico, es decir desde antes incluso de la existencia de la propia nación como tal, como ha señalado Pérez Vejo. Este carácter español vendría definido por un genio militar, guerrillero y popular, como en Viriato, por la honestidad y bonhomía, por la austeridad y la sobriedad. Incluso un cierto sentimiento trágico de la vida, como en Séneca, sería una encarnación del carácter español. No por casualidad, ambos personajes son protagonistas de destacadas obras del género.¹⁵ Las gestas nacionales, desde la Antigüedad, las guerras, las luchas por la libertad y la independencia, las misiones imperiales, la exaltación de la unidad nacional en torno a la monarquía son algunos de los temas más representativos.

La otra dimensión fundamental de la pintura de historia, junto a esta selección de temas ligados a un pasado nacional glorioso, es su carácter institucional. La Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde su fundación en 1752, y las Academias locales instituían concursos en los cuales el tema histórico era habitual, con frecuencia a partir de los libros de historia de España más populares de la época. En un procedimiento presente en toda Europa los ganadores de los concursos recibían normalmente una pensión para una estancia en los centros artísticos más importantes del momento, París y Roma. El triunfo público definitivo de la pintura de historia tiene lugar a partir de 1856, cuando el gobierno de Isabel II crea, con carácter bianual, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Los premios valoran de forma repetida los temas históricos, incluidos los temas sobre la Antigüedad, y el Estado adquiere los cuadros ganadores que o bien se integran en las colecciones reales o bien se utilizan para decorar edificios públicos, desde el propio Parlamento o el Senado hasta ayuntamientos y centros de enseñanza.

¹⁵ José de Madrazo, *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos* (ca.1808); Manuel Domínguez y Sánchez, *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro* (1871).

Las palabras de Casado del Alisal, él mismo ejemplo sobresaliente de los pintores de historia decimonónicos, ilustran perfectamente esta misión del género, en clave ciceroniana (*magistra vitae*) de la función de la historia:

¿No experimentáis un legítimo sentimiento de orgullo ante este floreciente estado de la pintura española, que cultiva todos los campos, desde el elevado y severo de la pintura de historia, maestra de las multitudes, cuya educación completa y cuyo espíritu enaltece por la representación de los grandes sucesos y de los grandes héroes, hasta los cuadros de costumbres y vida íntima?¹⁶

Posiblemente esa impronta tan explícitamente patriótica, didáctica, política, incluso "oficial", esté en la base del descrédito del género desde finales del propio siglo XIX. Intelectuales como Galdós, Costa o Unamuno la criticaron abiertamente («horrenda y deshonorosa escuela», decía este último) y durante décadas ha sido ignorada, tanto por la crítica como por el público y los propios museos.¹⁷ Solamente a partir de los años setenta del siglo XX, y gracias a la labor pionera, entre otros, del zaragozano Julián Gállego, durante muchos años catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense, comienza a estudiarse y reivindicarse el género. Los estudios se suceden a partir de entonces (J. Gállego, A. Azpeitia, E. Arias Anglés, J. Gutiérrez Burón, W. Rincón *et al.*), y en opinión de Carlos Reyero, uno de los máximos especialistas en este campo, la gran exposición organizada en 1992 por el Museo del Prado bajo la dirección de José Luis Díez, editor igualmente de un magnífico catálogo, significó el

¹⁶ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Casado del Alisal el día 15 de noviembre de 1885*, Madrid 1885, 21 (citado en C. Reyero, *La pintura de historia en España*, 35). Casado del Alisal es autor, entre otras obras, de *La batalla de Clavijo*, *El juramento de las Cortes de Cádiz* o *La campana de Huesca*.

¹⁷ En un comentario sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, precisamente aquella en la que Parladé presenta sus *Gladiadores...*, Galdós, a propósito del cuadro *Conversión del Duque de Gandía* de J. Moreno Carbonero (el maestro de Parladé en Málaga), crítica los defectos del género: «convencionalismo, composición amañada, guardarropía, grandes personajes de la historia encarnados en asalariados modelos, con ademanes y gestos de pura fórmula» (citado en B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid 1980, 123 ss.).

definitivo reconocimiento del género.¹⁸ Finalmente, la remodelación acometida hace unos años en el Museo del Prado con la nueva presentación de los fondos del siglo XIX ha permitido exhibir de nuevo algunos de los ejemplos más destacados del género y ha contribuido a su revalorización entre el gran público.¹⁹

5. La pintura de historia de temática antigua en España

Ciertamente, los temas relativos a la época medieval ("Reconquista") y moderna (Reyes Católicos, imperio americano) constituyen en buen medida el núcleo central del programa nacional patriótico de la pintura de historia. No obstante, la Antigüedad representa también una referencia importante, pues a aquella época corresponden algunos de los mitologemas más destacados, y más repetidos, de la reconstrucción histórica dominante. Nos referimos en concreto a Sagunto, Numancia y Viriato. Estos episodios y protagonistas son paradigmáticos como síntesis de las ideas antes comentadas a propósito de esa historia nacional que se pretende construir y difundir: heroísmo, lealtad, lucha por la libertad y la independencia, sacrificio de la propia vida por el ideal patrio, etc., etc. No es casualidad, por tanto, que esos temas se reflejen una y otra vez a lo largo del siglo en pinturas, y también en novelas o dramas, y se reproduzcan o citen en libros de historia y manuales escolares. En el marco de la recuperación actual del interés por la pintura de historia y su significado historiográfico, tampoco es casual que, por ejemplo, el famoso cuadro de Alejo Vera y Estaca, *Numancia* (1881), aparezca en la portada de sendas monografías recientes de contenido historiográfico, imprescindibles ambas, por otra parte, para situar el género en su contexto histórico y

¹⁸ C. Revero, 2012, "Líneas de investigación sobre la pintura del siglo XIX en España", en T. Sauret (ed.), *El siglo XIX a reflexión y debate*, Málaga 2013, 135; J.L. Díez (dir.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Catálogo de la exposición, Madrid 1992.

¹⁹ E. De Diego, "El Prado repara su deuda con el siglo XIX", *EL PAÍS*, 06.10.2009, 36.

cultural.²⁰ Cabe señalar al respecto una novedad interesante en el estudio de la pintura de historia de temática antigua. Si en un primer momento el acercamiento se producía desde las coordenadas más específicas de la Historia del Arte y en torno a obras o autores concretos²¹, hoy en día el tema se estudia desde una perspectiva más amplia. Se trata, por una parte, de un problema relativo a la recepción y apropiación política de la Antigüedad en el mundo moderno en la cultura occidental y, por otra, en el terreno histórico e historiográfico, de un campo de estudio analizable en forma paralela a las distintas concepciones de la historia de España existentes en el siglo XIX.

A la espera de un estudio más profundo y contextualizado y de un catálogo completo de la pintura de historia de temática antigua en el siglo XIX en España, hoy contamos ya con toda una serie de trabajos que abordan el tema desde una perspectiva histórica e historiográfica renovada, como hemos comentado. Encontramos así desde breves visiones de conjunto²², hasta análisis de casos concretos, por ejemplo Numancia²³, o estudios sobre procesos históricos más amplios, caso de la conquista romana de Hispania y su reflejo pictórico.²⁴

Ciertamente el estudio de conjunto del género en relación con la Antigüedad obligaría a precisar ciertos problemas teóricos y de conceptualización, como la distinción (o no) entre pintura histórica o pintura de historia, la consideración de la "historia sagrada" dentro de la

²⁰ F. Wulff, *Las esencias patrias. Historiografía e Historia Antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona 2003; J. Álvarez Junco (coord.), *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*, Historia de España, J. Fontana y R. Villares (dirs.), vol. 12, Barcelona 2013.

²¹ J.L. Díez García, "El cuadro de Vicente López «Ciro el Grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea», destruido en el incendio de las Salesas", *Boletín del Museo del Prado*, 8:22 (1987), 39-46; C. Gracia Beneyto. "Anotaciones históricas y documentales sobre 'El último día de Sagunto', de Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano*, 62 (1981), 108-111; ARIAS ANGLÉS, E.: "Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de 'La muerte de Viriato'", en *II Jornadas de Arte*, Madrid 1984, 351-362.

²² M^a V. Álvarez Rodríguez, "La revisión de los temas de la Antigüedad en la pintura de historia española del siglo XIX: entre la evocación del pasado y la legitimación del poder", *El Futuro del Pasado*, 1 (2010), 525-539; A. Duplá, "History, Moral and Power: The Ancient World in Nineteenth-Century Spanish History Painting", en S. Knippschild & M. García-Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London-New York 2013, 279-293.

²³ J. García Cardiel, "Imagen de un mito nacional. Numancia en la pintura de Historia", *Revista de Soria*, 62 (2008), 3-14.

²⁴ J. García Cardiel, "La conquista romana de Hispania en el imaginario pictórico español (1754-1894)", *CuPAUAM*, 36 (2010), 131-157.

pintura de historia, hasta qué punto hablamos de una pintura "oficial", la intersección entre pintura de historia y pintura de género, etc.²⁵ Este último aspecto nos remite de nuevo, para finalizar esta breve nota, a Parladé y sus *Gladiadores*. De hecho, estamos ante una obra alejada de los patrones patriótico-didácticos o moralizantes dominantes en el género y más cerca de cierto costumbrismo en un marco romano, que vemos afirmarse en el último cuarto de siglo como un subgénero propio de escenas cotidianas de la Antigüedad clásica, subgénero que obtendría incluso una primera medalla en la exposición Nacional de 1884, la misma en la que expone Parladé sus *Gladiadores*, de la mano de la obra *Spoliarum* de Juan Luna Novicio.²⁶

Con toda su diversidad, esta pintura de historia representa otra muestra de la presencia viva de la Antigüedad clásica en el siglo XIX, que invita a su estudio en el marco de la historia, la historiografía y los así llamados "Reception Studies".

** Pie de la figura: A. Parladé, *Gladiadores victoriosos ofreciendo sus armas a Hércules*. ©

Madrid, Museo Nacional del Prado

²⁵ Como plantea J. P. Lorente en su estudio sobre las colecciones zaragozanas (*El arte de soñar el pasado*, 20).

²⁶ J.L. Díez, "Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX", en Id (ed.), *La pintura de historia en el siglo XIX en España*, Madrid 1992, 89; B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales*, 120-126. Otros notables ejemplos de esta nueva tendencia («fecunda ramificación del género», según Díez, l.c.) son *La meta sudante* (José Moreno Carbonero, 1882) y *El gladiador* (Arturo Montero, 1886).