



PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE HISTORIA

LA IMAGEN LIBERAL Y CONSERVADORA DEL MUSULMÁN: SU
REPRESENTACIÓN PICTÓRICA EN RELACIÓN CON LA FORMACIÓN DEL
NACIONALISMO ESPAÑOL DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX.

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de

Historiador

Presentado por

Luis Felipe Núñez Martínez

Dirigido por

Juana María Marín Leoz

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá D.C.

05 de Febrero de 2016

Índice

Capítulo I. España se mide el traje nacionalista	13
1. Interpretando la nación.....	13
1.1. En torno al carácter nacional de España. El punto de partida.....	13
2. España y su espíritu.....	22
3. Las dos Españas. Versiones de la historia nacional y pleno nacionalismo.....	31
3.1. El relato liberal.....	35
3.2. El relato conservador.....	38
4. El musulmán en escenario nacionalista.....	41
4.1. El musulmán en escenario liberal.....	41
4.2. El musulmán en escenario conservador y el debate de la ciencia española.....	43
Capítulo II. Imaginando al musulmán	47
1. La pintura como herramienta de nacionalización.....	47
1.1. La pintura de historia.....	48
1.2. Reflejos y temáticas de la pintura histórica.....	52
2. La representación liberal del musulmán.....	55
2.1. Pintores, temas y escenarios.....	56
2.2. El tema morisco.....	58
2.3. Temática civilizatoria: las ciencias y la convivencia pacífica.....	65
2.4. Conquista de Granada. La figura de Boabdil y el dolor de la expulsión de 1492.....	69
3. La particularidad del pasado musulmán en el escenario orientalista: Pérez Villaamil y Mariano Fortuny.....	72
Capítulo III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora	83
1. Particularidades de la pintura conservadora.....	83
2. La representación conservadora del musulmán.....	87
2.1. La intervención divina. Santiago Matamoros.....	88
2.2. El camino hacia la unidad: Las Navas de Tolosa.....	93
2.3. La unidad definitiva: Los Reyes Católicos.....	99
2.4. El caso turco en Lepanto.....	105
3. La visión vencedora.....	111
Conclusiones.....	116
Bibliografía.....	120

Agradecimientos.

Finalizado este proyecto académico, es necesario agradecer a aquellas personas que hicieron posible su elaboración. En primer lugar, a mis padres, a mi hermana, a mi tía y a mi novia, ya que sin su apoyo incondicional hubiese sido imposible llevar a cabo este trabajo. En segundo lugar, a mis amigos, cuya amistad me ha ayudado, de una forma u otra, a forjar el camino hasta aquí. Gracias a Germán Sánchez, Nataly Mendigaña, Miguel Ángel Galindo, Camilo José Rodríguez, Mónica Alayón, Ángela Aponte y Erika Parrado. Por último, agradezco a todos los profesores por haber contribuido en mi formación como historiador. Mención especial para Juan Pablo Cruz Medina, cuyas enseñanzas aportaron enormemente a la realización de esta investigación; igualmente a Abel López Forero por su conocimiento y sus consejos y, por supuesto, a Juana Marín Leoz por su sobresaliente y sensible labor profesional y humana como directora del proyecto.

Introducción.

Aunque pueda parecer una realidad milenaria, lo que llamamos comúnmente como nación, y así será entendida en esta investigación basado en autores como Benedict Anderson y William Pfaff, pertenece a un período reciente desde una perspectiva histórica.¹ Ciertamente, el nacionalismo es un proceso que llega a su fase álgida en el siglo XIX europeo, surgido a partir de la decadencia del legitimismo dinástico (de un carácter internacional) y el auge de ciertos ideales como la libertad del individuo, la ciudadanía y la soberanía de los pueblos. En este período, el nacionalismo podrá estar relacionado con la existencia de naciones o con la ausencia de éstas: o bien las naciones construyen nacionalismos o los nacionalismos inventan naciones, pretendiendo imponer un imaginario de homogeneidad étnica y cultural en pueblos que habitan un territorio limitado y concreto, cuyo pasado es común, identificándose en tanto que ingleses, españoles o franceses.² Todo ello surge en un contexto específico de desarrollos en diversos campos, particularmente el de la imprenta y la estandarización de los idiomas con el surgimiento de las literaturas en lenguas vernáculas, que contribuyó a la conciencia nacional de las comunidades, o por lo menos a una cantidad significativa de ellas.

En España, el desarrollo del nacionalismo se hace dominante a partir del fin del Antiguo Régimen y la paulatina apertura al mundo moderno por parte de la clase gobernante previamente absolutista.³ En efecto, tras la muerte de Fernando VII el absolutismo monárquico fue el predecesor del nacionalismo conservador. Sin embargo, el nacionalismo no encontró un lugar de confort en España, sino que fue sujeto de interpretaciones políticas, filosóficas y artísticas diferentes. Así, el discurso nacionalista generó disyuntivas respecto a la idea de España como nación, construyendo dos visiones opuestas⁴: la liberal, estandarte de las ideas surgidas de la Revolución Francesa y de las Cortes de Cádiz de 1808; y la conservadora, hija del absolutismo y defensora de los ideales románticos respecto a lo que es y debería ser una nación. Una de las formas de plasmar estas visiones fue mediante la

¹ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. (México: Fondo de cultura económica, 1993).

² William Pfaff. *La ira de las naciones. La civilización y las furias del nacionalismo*. (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1994). Pp.11-53.

³ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. (Madrid: Taurus Historia, 2001).

⁴ Pedro Laín. *España como problema. Desde la polémica de la ciencia española hasta la generación del 98*. (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005).

escritura, concretamente en la historiografía, que tuvo un período de auge durante la segunda mitad del siglo XIX, con la publicación del primer tomo de la historia de España de Mariano Lafuente en 1850. Cada facción elaboró, de forma narrativa, una interpretación coherente del pasado, de la historia de la nación española identificando en ella periodos de génesis, auge y decadencia.

Pero no sólo la escritura fomentó y construyó los imaginarios nacionales, también la imágenes, entre ellas la pintura, que se convirtió en una herramienta de construcción del ser nacional y de identificación del mismo.⁵ Así, en España, la obra pictórica fue uno de los contextos más relevantes en el proceso de construcción nacional, convirtiéndose en el lugar de representación tanto de, cómo la propia sociedad quería ser vista y entendida, como de la aparición y construcción del otro. Ese otro, o al menos uno de ellos, ya que no tendrá un carácter de exclusividad, será el musulmán. El porqué de la inmersión en la iconografía se explica por su indiscutible papel protagónico o antagonico en la historia nacional. Por un lado, hace parte del período que se difundirá como proceso fundacional de la nación: la Reconquista cristiana de la Península Ibérica. Por otro, fue el protagonista del tiempo de mayor auge de las ciencias en el territorio español, el del califato de Córdoba. Esto quiere decir que la presencia pictórica del musulmán no fue llevada a cabo bajo un mismo canon de argumentación ni de representación, sino que estuvo sujeta a la dicotomía ideológica entre liberales y conservadores.

De esta manera, lo que me interesa es analizar a ese protagonista en su presencia en la pintura decimonónica. La pintura académica española tuvo como “género mayor” la denominada pintura de historia, surgida tanto del historicismo propio de esos tiempos, y que tendrá lugar en las Exposiciones Nacionales, como de la búsqueda, (y al mismo tiempo crisis) de identidad nacional en el país ibérico. Así pues, mediante este género pictórico, el Estado, queriendo legitimarse bajo la idea de nación, buscó construir una iconografía que diera cuenta de la historia nacional, compuesta por narraciones coherentes en las que se establecían unos escenarios, episodios, temas e ideales a defender y personajes a representar, y sobre todo, a exaltar. De esta manera, el artista era fomentado a pintar lo mismo cuantas veces fuera necesario, con el objetivo de dejar claro el mensaje, acción, que

⁵ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. (Universidad Complutense de Madrid. Tesis de Doctorado), www.biblioteca.ucm.es/tesis

además, le valía al autor prestigio y condecoraciones. Producto de este proceso, aparecen cuadros como *La Rendición de Granada* de Francisco Pradilla (1882) o *Santiago en la Batalla de Clavijo* de José Casado (1885), en los que la Reconquista es glorificada y el musulmán es el enemigo derrotado; y otras obras como *Expulsión de los moriscos* (1894) de Gabriel Puig Roda, en donde se victimiza el acto de la expulsión del reducto musulmán en 1613.⁶

Las anteriores son algunas de las obras que utilizaré y estudiaré como fuente primaria para analizar el proceso de construcción nacional a partir de la representación del musulmán. Para ello será importante identificar tanto los lugares de producción de las obras (filiaciones institucionales, formación del artista), como los comitentes (quiénes y porqué encargan las obras), así como, de ser posible, la manera y los espacios en los que circularon dichas pinturas, esto es, su reproducción. Un análisis que se realizará desde la hipótesis de que la representación pictórica del musulmán en España, durante la segunda mitad del siglo XIX, se constituyó como un pretexto para construir, fomentar y argumentar un nacionalismo tanto conservador como liberal, haciendo parte de un contexto de disputa de imaginarios respecto a la visión de España en tanto que sujeto nación desde el ámbito iconográfico. De esta manera, mientras que para los conservadores representar al musulmán fue una herramienta necesaria en función de glorificar el pasado nacional y justificar el carácter unitario y católico de la nación; para los liberales, significó un medio idóneo tanto para atacar la narración conservadora de la historia, esto es, el período de los monarcas Habsburgo, como para sustentar la propia, es decir, la idealización de la Edad Media.

Al abordar como objeto de estudio la representación pictórica del musulmán y su relación con la formación del nacionalismo en España, es preciso analizar, en primer lugar, los textos que estudian y teorizan conceptos clave en torno a conceptos clave como nación y nacionalismo. En segundo lugar, y en estrecha relación, aquellos textos que hacen referencia a la cuestión del nacionalismo español y la idea de España, esto es, cómo se formó la conciencia nacional y cuándo es posible hablar de España en tanto que nación. En tercer lugar, los estudios referentes al papel de la pintura, en la formación de un

⁶ También existen otros derrotados y/o victimizados, como el judío, expulsado en el mismo período que el musulmán; o el francés, muy representado desde los tiempos de Goya en el contexto de la Guerra de Independencia (1808 en adelante).

nacionalismo o conciencia nacional en España. Así, se debe indagar en textos alusivos a la pintura de historia y al orientalismo pictórico.

Así, al primer grupo temático pertenece *Comunidad imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983) de Benedict Anderson y *La ira de las naciones. La civilización y las furias del nacionalismo* (1994) de William Pfaff. En primer lugar, Anderson define que la nación es un producto o sistema cultural que apareció tras la decadencia de la comunidad religiosa y el reino dinástico, siendo una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. El texto me permite abordar mi investigación a partir de la concepción de nacionalismo oficial en España, plasmado en la revisión de la historia por parte de la monarquía a partir de la historiografía y la pintura, aunque su referencia al caso ibérico no es lo suficientemente desarrollada. Pfaff, por su parte, concuerda que la nación tuvo como precedente al internacionalismo y que el nacionalismo no es una ideología ni posee universalidad, es irracional como fenómeno general pero racional como específico. Así, el texto es muy útil debido a sus definiciones precisas y a los contextos apropiados a ellas. Si bien habla del nacionalismo europeo decimonónico, no lo aborda muy enfáticamente.

En el segundo grupo temático, se encuentra la obra referencia de José Ortega y Gasset, *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos* (1921); al igual que *España como problema: desde la polémica de la ciencia española hasta la generación del 98* (1949) de Pedro Laín Entralgo; *España, la evolución de la identidad nacional* (2000) de Juan Pablo Fusi; *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (2001) de José Álvarez Junco; *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad* (2013) de Gregorio de la Fuente, Carolyn Boyd y Edward Baker, como textos más importantes. Álvarez Junco afirma que la nación española posee una antigüedad y persistencia comparables a la inglesa y francesa, sin embargo el tránsito a una conciencia nacional española deviene con el transcurrir de la guerra de independencia, siendo las Cortes de Cádiz las primeras en definir el carácter nacional de España, aspecto en el que coincide Gregorio de la Fuente. En contradicción con esto, Juan Pablo Fusi afirma que en el siglo XVIII ya es posible hablar de nacionalismo en España, ello argumentado a partir del reformismo borbónico del mismo siglo, que terminó de concebir a España como una

nación, que ya existía, mal vertebrada, desde el siglo XVI. Igualmente Pedro Lain afirma que España es una realidad política, incuestionable, desde el siglo XVI por su presencia cartográfica. Por otro lado, Ortega afirma que la unidad nacional fue concebida desde Castilla a partir de sus anexiones territoriales -desde el siglo XV-, siendo la nación española un sistema dinámico compuesto por pueblos y culturas diferenciados entre sí. Más allá de la riqueza de sus análisis, ninguno de estos autores aborda en profundidad, o como objeto de estudio central, el proceso de diferenciación que hicieron los españoles para construir una identidad nacional respecto al musulmán. No obstante, el conjunto de textos permiten comprender y debatir la existencia de España como entidad política y los procesos de identidad por los cuales ha pasado a lo largo del tiempo para formarse como nación.

Finalmente, como tercer grupo temático, se encuentran los textos cuya temática está relacionada con el papel del arte en la formación de un nacionalismo o conciencia nacional en España. Los estudios al respecto, se reparten mayoritariamente entre Carlos Reyero con sus obras, *Imagen histórica de España (1850-1890)* (1987); *La construcción iconográfica del nacionalismo español en el siglo XIX* (2000) y, *El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España* (2009), y Tomás Pérez Vejo, con sus obras, *Pintura de Historia e identidad nacional en España* (2001); *España imaginada. Historia de la invención de una nación* (2005). Los anteriores representan extraordinarios trabajos de análisis y recopilación de datos referidos a autores, comitentes y reproducción de las obras. Ambos plantean, en términos generales y con matices según la obra, que la representación artística de la historia argumentó pretensiones del presente como el nacionalismo y la disputa ideológica y política en torno a éste, entre conservadores y liberales. También hacen referencia a formas y pautas para codificar los cuadros de pintura histórica, esto es, leer los mensajes que encierran las obras. Sin embargo, no hay un estudio referencia, dentro de la pintura decimonónica en España que se enfoque puntualmente en la temática pictórica del musulmán y su relación con el contexto nacionalista.

La investigación presentada se justifica, principalmente, por el estado del arte y el planteamiento del problema. Como vemos, se le ha otorgado poca importancia, en la historiografía española, a la problematización en torno a la existencia de España en el siglo

XIX, y, de igual forma, a la construcción de la imagen de los no españoles en dicho tiempo. En este sentido, es de suma importancia analizar la representación del musulmán en tanto que cimiento fundamental de la construcción nacional española. Además, la importancia de estudiar este siglo recae en que es el tiempo de aparición de las distintas -y, a veces, contradictorias- identidades nacionales, donde el arte se convierte en uno de los grandes y poderosos transmisores de las ideologías y generadores de alteridades. De igual manera, porque aborda un tema de actualidad, esto es, el nacionalismo en España y los problemas en cuanto a la identificación simbólica nacional que sufren gran parte de sus habitantes, generando en algunas regiones como Cataluña o el País Vasco un deseo separatista. Para comprender este problema actual, es preciso entender en qué momento España quiso formarse como nación y de qué manera llevó a cabo esa construcción, es decir, bajo qué herramientas pretendió nacionalizar su cultura y qué errores cometió, en el siglo XIX, para que la fundamentación del proyecto nacional sea un tema de debate álgido en nuestros días.

A continuación, se presentan las categorías en las que se cimienta el presente trabajo. Así, la primera categoría es Nación. Desde Benedict Anderson, entendemos nación como una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun cuando los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. Es limitada porque tiene fronteras finitas, aunque elásticas. Se imagina soberana porque las naciones sueñan con ser libres y con serlo directamente en el reinado de Dios; el emblema de esta libertad es el Estado soberano. Finalmente, se imagina como comunidad porque la nación se concibe como un compañerismo profundo, horizontal.⁷ De igual manera, Anderson nos introduce, en su libro *Comunidades imaginadas*, una categoría clave para comprender la transición y redefinición de algunos territorios como España hacia la comunidad imaginada, esta es, Nacionalismo oficial o Naturalización. Hace referencia a las medidas que deben tomar aquellas monarquías, dinastías y aristocracias para insertarse, reidentificarse y legitimarse bajo la idea de nación y nacionalidad, modificando el

⁷ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*. Pp.23-25.

parámetro precedente de dinastía, reino y feudo. De esta manera, se ven en la necesidad de concebir un proyecto de maniobras políticas y sociales como la revisión de la historia oficial, o la educación bajo una sola lengua, buscando nacionalizar determinado territorio.⁸

Respecto al estudio y análisis de las imágenes, fue necesario recurrir a la categoría Representación del filósofo Louis Marin. Según el francés, representar es, por un lado, hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo; no presencia, sino efecto de presencia: algo que está ausente se lo hace presente, esa es la función transitiva de la representación. Por otro lado, representar es construir a un sujeto por reflexión del dispositivo representativo. Es decir, la función reflexiva se refiere al acto mediante el cual la representación se presenta a sí misma, se exhibe, se expone públicamente. En otras palabras, representar es hacer volver al muerto como si estuviera presente y vivo, y es también redoblar el presente e intensificar la presencia en la institución de un sujeto de representación.⁹

Finalmente, también fue preciso leer o descifrar algunas imágenes bajo el concepto planteado por Edward Said, Orientalismo. Si bien es un concepto que tiene varias acepciones, en esta investigación será entendido como un estilo occidental que pretende dominar y tener autoridad sobre Oriente, siendo una relación de poder. Desde finales del siglo XVIII, se puede definir orientalismo como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo. Es un discurso que se apoya en unas instituciones, en un vocabulario, en unas enseñanzas, así como en unas imágenes, en las que Occidente ha construido su imagen del Otro que es el oriental.¹⁰

El método utilizado en la investigación, cuyas fuentes primarias son pinturas, será el iconográfico, tomado desde la teoría de Erwin Panofsky, miembro de la escuela de Warburg. Este método consiste en pasar de un análisis puramente descriptivo y primario de la imagen

⁸ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Nacionalismo oficial*. Pp.123-150.

⁹ Louis Marin. *Representación, poder, imagen*. (En Prismas, Revista de historia intelectual, N° 13, 2009). Pp. 135.153.

¹⁰ Edward Said. *Orientalismo*. (Barcelona: Debolsillo, 2004). Pp. 21-22.

(preiconográfico), en donde se identifican y clasifican objetos, a un paso iconográfico donde se indaga por el significado de dichos objetos o personajes, historias, alegorías (contextualización histórica y series conexas, es decir, qué se pintaba en la contemporaneidad) presentes en un cuadro o imagen. Para interpretarlo se debe estar familiarizado con las teorías estéticas. Todo ello para finalmente llegar al horizonte discursivo de la obra (iconología, interpretación), esto es, dar cuenta del mensaje que encierra la imagen, su significado intrínseco. Para esto es necesario conocer los códigos culturales de una época.¹¹

Relacionado con esto último, paralelamente tomaré la propuesta que plantea Michael Baxandall, en su libro *Modelos de Intención*, al momento de leer los cuadros. Para proponer una explicación histórica de los cuadros se debe comprender que la obra es un producto humano, siendo la respuesta a un problema de su contexto, como lo es el nacionalismo en el caso de mi investigación. La forma de explicación a la que se inclina Baxandall trata de entender la obra reconstruyendo en ella la existencia de un propósito o intención, una argumentación. El creador de un cuadro es un hombre que aborda un problema cuya solución concreta y terminada es el producto. Para entenderlo, hay que construir tanto el problema específico, para cuya solución estaba diseñado, como las circunstancias específicas a partir de las cuales lo había abordado. Por otro lado, el autor tiene unas condiciones, las cuales o bien las formula él individualmente (aunque como ser social) o son impuestas de manera externa, por ejemplo por una institución estatal. De esta manera, el cómo está contaminado por por qué en el arte.¹²

Además de esto, voy a completar el análisis visual con el análisis crítico de fuentes primarias documentales que voy a poner en diálogo con las iconográficas.

Esta investigación está sustentada mayoritariamente en pinturas de historia y pinturas orientalistas de la segunda mitad del siglo XIX español, que representan las fuentes primarias esenciales del texto, al hablarme sobre los cánones, formas, temáticas, escenarios y patrones a partir de los que el musulmán fue representado por liberales, conservadores y orientalistas. La visualización y consulta de las pinturas fue posible gracias a diferentes

¹¹ Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. (Madrid: Alianza, 2001).

¹² Michael Baxandall. *Modelos de intención*. (Madrid: Hermann Blue, 1989).

páginas web que poseen los cuadros, como la del Senado de España (www.senado.es) en donde consulté *La Rendición de Granada* de Francisco Pradilla y la *Batalla de Lepanto* de Juan Luna. Por otra parte, *La salida de la familia de Boabdil* de la Alhambra de Manuel Gómez Moreno fue consultada en el portal Museo Virtual de la Diputación de Granada (www.museovirtual.dipgra.es). La obra de Dionis Baixeras *Hasday Ibn Shaprut en la Corte de Abderramán III o Abderramán III recibe al monje Juan de Gorza* fue consultada del Catálogo de la exposición *La historia judía en Andalucía* (www.lahistoriajudiadeandalucia.wordpress.com). *La expulsión de los moriscos* de Puig Roda se encuentra en la página del Ayuntamiento de Tirig, Comunidad Valenciana (www.tirig.es). Las obras relacionadas con las Navas de Tolosa fueron consultadas en el artículo de José María Muruzábal. *La batalla de las Navas de Tolosa en el arte*. (En *Pregón Siglo XXI*, nº 42, mayo 2012). *Santiago en la Batalla de Clavijo* de José Casado del Alisal, fue consultada en la página del Ayuntamiento de Clavijo, La Rioja. (www.ayuntamientodeclavijo.org). La obra de Jenaro Pérez Villaamil, *El juramento de Alvar Fáñez de Minaya* fue consultado en el portal www.arteespana.com. Por último, las obras de Mariano Fortuny fueron visualizadas en la página del Museo Salvador Dalí, www.salvador-dali.org.

Las imágenes, sin embargo no hablan por sí solas, siendo necesario comprender su contexto y lugar de producción para leerlas correctamente. Así, la relación de las pinturas con la formación de un nacionalismo tuvo que estar sustentada a partir de otras fuentes primarias y secundarias escritas que me permitieron entender el mensaje ideológico que encerraban las imágenes. La mayor parte de las fuentes primarias escritas son citas de historiadores o personajes contemporáneos de la época, refiriéndose a algún tema concreto como una visión ideológica de la historia. Éstas fueron localizadas mediante fuentes secundarias. Así, la recopilación de textos decimonónicos fue posible gracias a libros como *Mater Dolorosa* de José Álvarez Junco, o *Ven conmigo a la España lejana* de Iván Jaksic, donde el autor extrae fragmentos textuales de los historiadores norteamericanos.

Las fuentes secundarias, por tanto, me brindaron información acerca del proceso nacionalista en España durante el siglo XIX, así como de las dicotomías políticas generadas del mismo, respecto a la visión del pasado español. Igualmente, me sirvieron para conocer

la importancia de la pintura de historia en dicho proceso. Éstas fueron consultadas en las bibliotecas de la Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de los Andes y Universidad del Externado, igualmente en la Biblioteca Luis Ángel Arango. También en los diferentes sitios web de universidades españolas como la Complutense de Madrid. Gracias a estos sitios web se puede acceder a tesis de máster y doctorado. Por otra parte, se consultaron artículos en la Revista Española Anales de Historia del Arte, que contiene numerosas investigaciones sobre arte moderno europeo, que resultó de gran ayuda, al igual que la plataforma Dialnet (www.dialnet.unirioja.es), en la que se puede acceder a numerosos artículos y libros académicos producidos en España. De la misma manera aquellos libros y artículos que se encuentran en el Portal Faes: fundación para el análisis y los estudios sociales (www.fundaciónfaes.org).

Previamente a la escritura de esta tesis, me planteé una serie de objetivos. El objetivo general fue analizar la representación del musulmán en la pintura de historia española de la segunda mitad del siglo XIX, y su correlación con la construcción nacional, es decir, su relación con el nacionalismo tanto liberal como conservador. En cuanto a objetivos específicos, están relacionados con los pasos a seguir en la investigación para conseguir el objetivo general. En primer lugar, el objetivo inicial fue contextualizar el devenir político de España durante el siglo XIX en relación con el inicio del proceso nacionalista. En segundo, mostrar las dos grandes visiones sobre la historia de España, liberal y conservadora, que definieron el pensamiento historiográfico, político, filosófico y artístico de la segunda mitad del siglo XIX, haciendo foco en la interpretación de ambos sectores respecto al musulmán en la historia. Para finalmente, exponer y analizar dichas posturas liberales y conservadoras en el escenario de la representación pictórica del musulmán, analizando tanto los autores y comitentes de las obras, como las formas y las temáticas bajo las que el musulmán fue representado, logrando descifrar los mensajes que pretendieron transmitir las imágenes.

El texto está organizado de tal forma que se pueda comprender el contexto histórico de las imágenes para su correcta interpretación y comprensión. De esta manera, el primer capítulo

mostrará y desarrollará cómo a partir del siglo XIX, el discurso nacionalista impregnó el panorama político e intelectual español, generando disyuntivas respecto a la idea de España y su carácter como entidad nacional histórica. En este espacio, habrá dos visiones muy definidas: la liberal y la conservadora, que, entendían de forma dispar tanto el pasado nacional como a sus protagonistas o antagonistas, entre ellos el musulmán. El segundo capítulo se centrará en la importancia del arte en la construcción del imaginario nacional español, con énfasis en la pintura de corte liberal. En este sentido, el capítulo dará cuenta, tanto de las temáticas de índole liberal en la representación del musulmán: convivencia de las religiones, expulsión de los moriscos y algunos temas orientalistas y como de los autores y los comitentes de estos cuadros liberales. El tercer y último capítulo tratará los propósitos por los cuales el musulmán es representado desde la óptica conservadora, señalando, igualmente, autores y comitentes, para, finalmente, reflexionar sobre el porqué esta visión caló con mayor intensidad en el imaginario nacional español.

Capítulo I. España se mide el traje nacionalista.

El presente capítulo mostrará y desarrollará cómo a partir del siglo XIX y, teniendo como punto de partida La Guerra de Independencia (1808-13), el discurso nacionalista impregna el panorama político e intelectual español, generando disyuntivas respecto a la idea de España y su carácter como entidad nacional histórica. En este espacio, habrá dos visiones muy marcadas a partir de la mitad del siglo, momento en el que hay una adaptación plena a la era de los nacionalismos: la liberal, estandarte de las ideas surgidas de la Revolución Francesa, y la conservadora, heredera del absolutismo monárquico. De esta manera, cada facción intenta elaborar una narración coherente del pasado y de la historia de la nación española, identificando periodos de auge y decadencia. Es aquí donde la construcción de un otro será fundamental para identificar lo propio. Uno de estos otros, entonces, es el musulmán¹³, interpretado de manera dispar.

1. Interpretando la nación.

1.1. En torno al carácter nacional de España. El punto de partida.

Oigo, Patria, tu aflicción,
y escucho el triste concierto
que forman, tocando a muerto,
la campana y el cañón...¹⁴

Estudiar y comprender el carácter existencial de la unidad política que conocemos como España tiene enormes dificultades. Representa en sí, un problema histórico muy extenso y particularmente dificultoso para una sola investigación. Este problema histórico me interesa exclusivamente en el siglo XIX, cuyas ideas surgidas y planteadas en ámbitos políticos e

¹³ El proceso de exclusión que representa todo proceso nacionalista, para el caso español, incluyó a judíos, protestantes, franceses y, relacionado con estos últimos, invasores en general como los romanos. Para mi investigación, he decidido estudiar la otredad del musulmán puesto que no ha sido un tema muy estudiado y porque la fuente principal para ello es la imagen. En efecto, en esta investigación, la pintura será la fuente principal para entender este proceso identitario. La relación de excluidos es tratado brevemente en el libro de Gregorio de la Fuente, Carolyn Boyd y Edward Baker, *Las Historias de España. El pasado musulmán, judío y protestante*. (Barcelona: Crítica/ Marcial Pons, 2013). Pp.239-245.

¹⁴ Poema de Bernardo López García (1838-1870) *Al Dos de Mayo*, que se convertirá en la más popular de las poesías patrióticas. José Álvarez Junco. La invención de la Guerra de Independencia. (Studia Histórica. Historia contemporánea. Volumen 12, 1994). P. 88.

I. España se mide el traje nacionalista

intelectuales, comenzarán a darle una forma *histórica moderna* a España.¹⁵ Esa configuración específica decimonónica centrará mi atención a lo largo del capítulo, enfocándome y analizando las posturas intelectuales e historiográficas emanadas del proceso. En este sentido, entenderemos *nación* como una construcción y empresa moderna asociada al triunfo del ideal moderno - liberal frente al Antiguo Régimen, que se asocia con lo central homogéneo y unificador.¹⁶

Obviamente no hablo de una *invención de España*¹⁷ en el XIX, ya que ésta era una de las entidades políticas más antiguas y establecidas -junto a Inglaterra y Francia- en el móvil y frágil contexto regional europeo. La monarquía española, en efecto, cubría un territorio cuyas fronteras¹⁸ -todavía las actuales- habían mantenido una configuración casi idéntica desde comienzos del siglo XVI. Esto sumado a la aparición o inclusión cartográfica de España en el siglo XV como entidad visible¹⁹, para no irnos a tiempos más lejanos.²⁰ Con lo cual, decir que España es una invención plenamente decimonónica resulta impertinente y precario.

Ahora bien, ¿cuándo inicia el espíritu *moderno o nacionalista a divagar*²¹ por España? La *conciencia de nación*, del *ser de España*, entendida como colectividad, como proyecto social, tendrá en la antigua Hispania un punto de partida extrañamente esperanzador : la guerra contra Francia entre 1808 y 1814, más adelante titulada como Guerra de Independencia. Extraño porque rara vez de una guerra resulta algo esperanzador, sin embargo lo fue para el inicio del período nacionalista en el país ibérico. Y es que, como bien reflexiona Ortega al respecto, en tiempos de guerra, “los sujetos parecen quebrar su

¹⁵ Pedro Laín Entralgo. *España como problema. Desde la polémica de la ciencia española hasta la generación del 98*. (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005). Pp. 34-35.

¹⁶ Pedro Laín. *España como problema*. P. 33.

¹⁷ Para algunos autores España, como las demás naciones, es una invención pura del siglo XIX. Si bien esto es cierto en la medida que nación es un constructo moderno, no por ello la entidad España carecía de sentido o existencia previo a esta construcción. Así, España fue monarquía compuesta antes que nación. William S. Maltby. *Auge y caída del imperio español*. (Madrid: Marcial Pons Historia, 2011). Pp.13-18.

¹⁸ Al hablar de fronteras me refiero puntualmente al territorio peninsular, el cual no se vio alterado. Los territorios en América no son entendidos como *frontera* porque son territorios transatlánticos, no peninsulares. Las fronteras, en este caso, hacen referencia a los territorios que se suceden en el mismo espacio. Pedro Laín. *A qué llamamos España*. (Madrid : Espasa-Calpe, Colección austral, 1972). Pp.152-153.

¹⁹ El sustantivo España aparece formalmente en las cartografías del siglo XV. Se hace real lo político superando lo puramente territorial, conocido como Hispania. Pedro Laín. *A qué llamamos España*. P.152

²⁰ Pedro Laín Entralgo. *A qué llamamos España*. P.152.

²¹ Utilizo este término, en el sentido de “andar sin rumbo fijo” porque lo considero adecuado. El espíritu moderno no llegó a España de forma fija ni concreta, sino que pasó por muchas dificultades para asentarse.

recinto de preocupaciones exclusivas y agudiza su sensibilidad para el todo social, haciendo evidente su dependencia de los restantes.”²²

Así, el hito de la Guerra de la Independencia pasará a ser el eje retórico fundamental sobre el que girará el naciente nacionalismo español durante todo el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. “Sólo ella subirá al altar de las glorias patrias como “guerra de independencia” nacional.”²³ Conviene, entonces, repasar brevemente este conflicto.

En 1808, Napoleón Bonaparte, amo y señor del panorama político militar europeo, y en guerra con Inglaterra, entró, con el aval del rey Fernando VII en la península ibérica con el pretexto de invadir Portugal y finiquitar la guerra contra los anglos. Sin embargo, ésta era una maniobra para asentarse en España, aprovechando la crisis monárquica interna, y para poner en el trono a su hermano José, coronado, más adelante como José I de España. Para ello, previamente tuvieron lugar en Bayona las abdicaciones tanto de Carlos IV, como de su hijo Fernando VII en favor de Napoleón.²⁴ Sabemos por estudios avalados, como los de Álvarez Junco, que Napoleón no pretendía convertir la monarquía española en un territorio dependiente del imperio francés, sino cambiar la dinastía reinante para aumentar aún más su hegemonía territorial y fronteriza. Por tanto, más que una guerra de independencia se trató de un conflicto internacional en el que participaron otras potencias como Inglaterra y Portugal. Sin embargo, desde la óptica hispana, se dio un suceso que transformó totalmente el conflicto y su realidad circundante: el levantamiento del 2 de mayo de 1808. Se trató de una revuelta antio-cupacional, de carácter popular, contra las tropas francesas, una “movilización francófoba”²⁵ la cual fue posteriormente reprimida en los fusilamientos del tres de mayo, trágicamente representados por Francisco Goya. Es a partir de este momento en el que podemos empezar a hablar, siempre sujetos a dudas y matices, de nacionalismo en España: el monarca está al servicio de la nación, es decir, al pueblo y sus deseos o preocupaciones, y no viceversa. Esto se irá desarrollando a lo largo del texto.

²² José Ortega y Gasset. *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*. (Madrid: Alianza Editorial, 2014). P.69.

²³ José Álvarez Junco. *La invención de la Guerra de Independencia*. Pp. 75-99.

²⁴ José Álvarez Junco. *La invención de la Guerra de Independencia*. P.76.

²⁵ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. (Madrid : Taurus Historia, 2001).P.122.

I. España se mide el traje nacionalista



Francisco Goya. *El tres de mayo de 1808*. Museo del Prado, Madrid.²⁶

Lo cierto es que la guerra fue vista por el *pueblo* como una guerra contra el “otro invasor” y esto se vio reflejado en la propaganda política de la época, a partir de la cual se inició un proceso tanto de identificación y construcción del *francés o afrancesado*,²⁷ como de introducción del lenguaje nacional en el conflicto. Así, comenzó a interpretarse la guerra como una lucha entre *españoles* pertenecientes a una misma *nación*, contra un *extranjero* usurpador. Los procesos de construcción de identidad colectiva consisten en marcar fronteras y exclusiones, y, el francés, fue una herramienta inicial adecuada. Más adelante veremos cómo entran en esa urna de construcción los musulmanes.

En este escenario, esta idea de nación es elaborada por los propios nacionalistas, quienes hablan de nación, a partir de materiales ya existentes -provenientes de Francia y su Revolución, curiosamente- y transmitida a la población por medio de estrategias pedagógicas militares. La literatura fue utilizada como herramienta de tránsito o llegada hacia imaginarios contemporáneos, es el caso de este poema de José de Espronceda (1808-1842).

²⁶ La utilización de este cuadro es con fines puramente ilustrativos. No pretendo analizarlo, solo señalar que es una de las obras más icónicas del arte español, precisamente, por su alusión a los fusilamientos del 3 de mayo de 1808. Obra disponible en la página web del Museo del Prado (museodelprado.es)

²⁷ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Pp.32-33.

¡Oh! ¡Es el pueblo! ¡Es el pueblo! Cual las
Del hondo mar alborotado brama. /olas
Las esplendentes glorias españolas,
Su antigua prez, su **independencia**²⁸ aclama.²⁹

Paralelamente, y en plena confrontación, el vocabulario nacionalista se incluyó oficialmente en la redacción de la Constitución de Cádiz de 1812³⁰, de la mano de un nuevo lenguaje que sustituyó al precedente. El estado de las cosas hizo que se organizaran una serie de juntas locales, que más adelante se coordinarían en un organismo central, que, a su vez, convocaría a las Cortes, institución que no se había reunido hace siglos y que fue la encargada de promulgar la constitución. Esta situación de inestabilidad política resultó idónea para que las élites modernizadoras o progresistas establecieran un programa político a su medida, ciertamente revolucionario. Así, ante la ausencia del rey Fernando VII, la nación, según las Cortes, tenía derecho a gobernarse y defenderse por sí misma. He aquí el fundamento de lo ocurrido en Cádiz.³¹

Por tanto, en Cádiz, se afirma de manera inicial la existencia de la “nación española, libre e independiente”, que se encuentra ante una guerra por “la defensa de lo nuestro”: “la guerra contra el francés”. Aunque es imposible olvidar que también es una “Santa Insurrección”, dicen los gaditanos, con lo cual lo católico nunca se sustituyó o eliminó. Se habló, asimismo, de un carácter español, milenarista, marcado por la afirmación de la propia identidad frente a los invasores. En definitiva, los términos *Reino*, *vasallaje* y *monarquía* fueron sustituidos en esta constitución por *nación*, *patria*³² y *pueblo*.³³ De esta manera, la identidad colectiva respondía al nombre de *española*. La constitución estaba claramente

²⁸ Utilizo la negrita para hacer énfasis en el sustantivo independencia, como eje central en la inserción del discurso nacionalista español.

²⁹ José de Espronceda, *Al Dos de Mayo, Obras Poéticas I*, (Madrid: Espasa-Calpe).P.145.

³⁰ Se trató de la primera constitución promulgada en España, hecha por las Cortes de España el 19 de marzo de 1812. Congreso de los diputados. Constitución de 1812. (www.congreso.es)

³¹ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.131.

³² En algunas ocasiones y para ciertos autores, nación y patria no van a ser términos compatibles. En el lenguaje de la época (principios del XIX) patriotismo hace referencia a la predisposición para sacrificarse por la colectividad. Patria no tiene relación con unidad jurídica ni territorial. El rezo de *amor a la patria* o la fórmula Religión-Rey-Patria, será más ampliamente aceptado entre aquellos a los que el discurso nacional les generaba desconfianza o les sonaba jacobino. Por otro lado nacionalismo será una conexión entre un pueblo / etnia y su dominio sobre un territorio. Pedro Ruiz Torres, Ismael Saz Campos y Fernán Archilés (coord.). *Estudios sobre nación y nacionalismo en la España contemporánea*. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011).Pp. 20-21.

³³ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.35.

I. España se mide el traje nacionalista

influenciada por las ideas de las revoluciones norteamericana y francesa, especialmente en relación a la voluntad general, esto es, el colectivo como poseedor de la soberanía cuyos sujetos, algunos, son portadores de derechos. Estos planteamientos derivan en el nacionalismo, doctrina cuyo núcleo es hacer de la *nación* el depositario del poder político.³⁴ En esto ahondaré más adelante.

Los artículos que ejemplifican esta realidad son el segundo y el tercero, pertenecientes al Título I de la Constitución, *De la nación española y los españoles*

Art.2. La nación española es libre e independiente y no es ni puede ser patrimonio de ninguna familiar ni persona.

Art 3. La soberanía reside esencialmente en la nación y por lo mismo pertenece a ésta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales.

Este último artículo hace referencia al gobierno y a la importancia de las Cortes en esta labor,

Art. 15. La potestad de hacer las leyes reside en las Cortes con el Rey.³⁵

Más allá de esta aparente diferenciación *nación-reino, vasallos - pueblo* que planteaban la constitución y sus seguidores, denominados gaditanos, el proceso identitario nacional español giró en torno a la monarquía, por lo que el rey de España seguía siendo una causa en sí misma por la cual luchar. Es un momento en el que, en España, no era concebible imaginarse la nación sin la figura del rey. Por tanto, no hay desaparición del culto a la personalidad, ya que es precisamente en torno a la monarquía que, desde el siglo XVI con la expansión territorial, se fue construyendo una identidad “española” asentada en las hazañas de un pueblo hábil para las armas, bandera del catolicismo al mando de nobles monarcas. En definitiva, la guerra y, especialmente, su desenlace, dieron lugar a un mito nacional muy bien logrado, que consistía en subrayar como España había protagonizado una guerra de independencia o liberación frente a Napoleón. El mito, sin embargo, fue interpretado de forma dispar. Para los liberales, aquella hazaña fue llevada a cabo por el pueblo español, lo que sustentó en adelante el dogma político basado en la soberanía

³⁴ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa. Prólogo*. Pp.11-27.

³⁵ Texto completo disponible en www.congreso.es

nacional; para los conservadores, por su parte, fue un hecho que ratificó la fidelidad del pueblo español con la tradición, es decir, con la monarquía, como un pueblo hijo de Dios representado por la Iglesia, reencarnación del catolicismo, etc. Esta división fue la que marcó el devenir de la realidad española, y será fundamental para entender mi investigación a partir de aquí, ya que hablaré de una España *bipolar*.

Volviendo al final de la contienda, al ser expulsados, de facto, los franceses de la península, en 1814, vuelve el trono Fernando VII, coincidiendo con la restauración del Antiguo Régimen en Europa y negándole autoridad a la Constitución de Cádiz redactada dos años antes. Los fernandinos entendían estas ideas planteadas por los gaditanos como incompatibles con la herencia heredada³⁶ y la tildaron de afrancesada o antiespañola³⁷ para deslegitimarla.³⁸ El modelo modernizador, es decir, la construcción nacional por la que abogaba la constitución, se veía como una traición a la tradición, como una amenaza moderna y el nacionalismo como máxima expresión de egoísmo colectivo, fundamentación laica del poder político. Frente a esto, en el nuevo discurso de la guerra, ideado por los absolutistas quienes volvieron al poder mirando con recelo todo lo planteado en Cádiz, ya que significaba un desafío de legitimidad política, predominaron la Religión, la Monarquía y la Patria. Como consecuencia de este cambio, muchos pensadores intelectuales se vieron forzados a huir de España, una realidad, cuyos gobernantes, todavía consideraban como patria católica y no como nación en términos modernos. En definitiva, la legitimidad seguía perteneciendo en esta primera parte del siglo XIX a la dinastía y a la religión, a pesar de los cambios que se dieron en el transcurso de la guerra.

Por tanto, el final de la guerra contra los franceses y el regreso Borbón, marcaron una disyuntiva entre los que estaban con “el espíritu de su tiempo” y los que se creían

³⁶ El discurso absolutista entendía que todo lo moderno, que incluía, por tanto, el término nación, era una negación de la herencia de España que se había hecho grande a partir de pilares muy marcados: monarquía fuerte, es decir, absoluta, y ausencia de problemas espirituales gracias a la tarea de la Inquisición, que impidió cualquier tipo de guerra religiosa. Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp.140-141.

³⁷ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp.343-356.

³⁸ Salvo un período de tres años conocido como Trienio Liberal (1820-23) en el que fue ratificada la constitución de 1812, jurada por el propio rey. No obstante, Fernando no estaba conforme con la situación de asumir un gobierno de corte liberal. En consecuencia, buscó ayuda en las potencias europeas (Santa Alianza) representadas por el ejército “Los Cien Mil Hijos de San Luis”, que pondrá fin al período revolucionario y establecerá la vuelta del absolutismo. Al respecto, se puede consultar el Volumen 6 de la Historia de España, de Josep Fontana titulado *La Época del Liberalismo* (Crítica: Marcial Pons, 2013).

I. España se mide el traje nacionalista

“sucesores de la herencia”. Una dualidad que nunca acabó realmente a lo largo del siglo, como veremos, pero que sí sufrió modificaciones. La dicotomía formó dos grupos muy definidos, los liberales y los conservadores. Los primeros abogaban por las nuevas ideas de soberanía popular, destacándose, entre ellos, los llamados educadores quienes entendían que el problema de España era una cuestión de educación. De esta manera, el cambio de la nación debía empezar por la modificación de la enseñanza,³⁹ que, debía alejarse del dogma católico y acercarse a sistemas como el francés o inglés. El motor de estos liberales no era la fe católica, sino la fe en el progreso. ¿Su lema? “Hay que empezar”. Los hombres deben creer, amar y vivir en pro de la nación. Estas ideas serán, en términos generales, planteadas por el Partido Progresista surgido hacia 1834. Manuel Revilla y Julián Sanz del Río fueron los máximos exponentes de esta primera etapa de los liberales.⁴⁰

Por otro lado, los conservadores-absolutistas-fernandinos exaltaban a España y su católica historia, siendo afirmadores de una realidad extemporánea⁴¹ (inadecuada al tiempo moderno que llegaba, fiel a lo predecesor) e interpretando la guerra de invasión como una Santa Insurrección. Su deseo era el sostenimiento del *statu quo* debido a que la cultura “nueva” era un error, primero, porque provenía de Francia y, segundo, porque ponía en duda la legitimidad hasta ahora defendida. Los conservadores, por consiguiente, buscaban absorber a su modo de vida católico la novedad de la situación histórica nacional ¿Su lema? “Hay que volver”, con tono nostálgico ciertamente. También tendrán participación política, ya que el Partido Moderado creado en 1835 será portador de estos ideales.⁴²

La guerra, la promulgada y negada constitución y la vuelta borbónica concretan un escenario dividido entre afirmadores de la nación moderna y negadores de ella. Lo cierto es que entrado el siglo XIX, inevitablemente, la temática de las naciones está en boca de historiadores, políticos y filósofos.

³⁹ Serán los antecesores o ideólogos de la posterior Institución Libre de Enseñanza, un proyecto liberal para reformar la educación en España. Sus planteamientos fueron materializados en la Universidad Central de Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX. Pedro Laín. *España como problema*. P.45.

⁴⁰ Pedro Laín. *España como problema*. Pp. 45-49.

⁴¹ Opuesto a la época contemporánea iniciada con la Revolución Francesa, que iniciará el período moderno, liberal, progresista, burgués, etc.

⁴² Pedro Laín. *España como problema*. Pp. 49- 53.

Esta situación de negación frente al discurso nacionalista irá cambiando paulatinamente tras la muerte del monarca. Fernando muere en 1833, dejando a sus seguidores absolutistas, metafóricamente hablando, huérfanos. Hasta que su hija y sucesora, Isabel, cumpliera la edad necesaria para acceder oficialmente al trono, María Cristina llevó a cabo una regencia de casi diez años (1843). La decisión de Fernando de heredar en su hija, materializada en la Pragmática Sanción,⁴³ fue una de las resoluciones más importantes de la historia española puesto que desataría un período de guerras civiles, denominadas guerras carlistas.⁴⁴ Carlos María Isidro de Borbón, hermano del difunto rey, tenía serias pretensiones al trono, por lo que no aceptó de buen grado la designación de su sobrina. Sus seguidores fueron conocidos durante muchos años como carlistas, grupo absolutista, de tipo rural, completamente contrarios a las ideas del mundo moderno y que proclamaron a Carlos como V de España frente a Isabel. El carlismo es la rama más extremista del conservadurismo, tanto que terminarán alzándose en armas.⁴⁵ Isabel gobernará hasta 1868, tiempo en el que inició un período de inestabilidad política y que cristalizó en la proclamación de la Primera República entre 1873 y 1874. Al margen de este impase, España seguirá siendo monárquica, consolidando esta forma de Estado de la mano de Alfonso XII (1874-1885) y Alfonso XIII (1886-1931). Casi en su totalidad, por tanto, la España decimonónica fue monárquica.

En este contexto, el conservadurismo español (no carlista) de la segunda mitad de siglo iba a seguir identificándose con catolicismo y defendiendo la patria. Esta identificación y defensa comenzaron a combinarse con los ideales de nación y nacionalismo. Así, con el

⁴³ En ella, Fernando modificará la ley de sucesión que, hasta ese momento, indicaba que el sucesor al trono solo podía ser hombre. Con el cambio, su hija Isabel podía acceder al trono.

⁴⁴ Las guerras representaron insurrecciones militares del bando carlista frente al reinado de Isabel y los gobiernos de Amadeo I, la Primera República y el reinado de Alfonso XII. Fueron en total tres: la primera de 1833 a 1840; la segunda de 1846 a 1849; y la última de 1872 a 1876. En las tres ocasiones fue derrota del bando carlista, que llegó a controlar y tener influencia y poder en las zonas de Vasconia, Navarra y Cataluña. Rosa Lázaro Torres. *Poder carlista y respuesta popular*. (Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca).Pp.109-130.

⁴⁵ Este grupo carlista no entra en mi investigación historiográfica, se trataba de un foco más marginal y representa un tema muy amplio para estudiarlo en un solo capítulo. Su carácter marginal se debió a que perdieron las tres guerras que disputaron. Sin embargo el grupo continuó involucrado en la política en el siglo XX, tanto así que participó en la Guerra Civil de 1936. A propósito de carlismo destaca la obra de Julio Aróstegui, *El carlismo en la dinámica de los movimientos liberales españoles. Formulación de un modelo*. (Actas de las primeras Jornadas de Metodología aplicada a las Ciencias Históricas, Universidad de Santiago de Compostela, 1976, Vol.IV). Igualmente, el libro de Román Oyarzun, *Historia del carlismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1969).

I. España se mide el traje nacionalista

objetivo de sobrevivir e integrarse al mundo moderno, se aceptó y desarrolló la idea de nación desde ámbitos conservadores perfilando de otra manera el escenario de las *dos Españas*⁴⁶ que se manifestará en el campo historiográfico.

Pero, la pregunta que surge es, ¿cómo combinar catolicismo, España y nación? Esta *fusión* se llevará a cabo gracias al romanticismo.

2. España y su espíritu.

El romanticismo surgió en el centro de Europa, en lo que hoy es Alemania y Austria y se extendió considerablemente en Inglaterra y Francia. El romanticismo impregnó el panorama filosófico y artístico en dichas regiones como oposición al dogma del progreso y del racionalismo, marcando una ruptura con el neoclasicismo y dando prioridad a la voluntad, al sentimiento. El romanticismo, por tanto, se entiende como una *visión* que, en términos político-históricos, afirmaba la existencia de un *espíritu del pueblo*, un alma colectiva que inspiraba las gestas históricas y la creación cultural de cada país o nación. La nación era una colectividad humana, con rasgos físicos y psicológicos comunes, poseedores del derecho político. Así, la cultura y toda dimensión de la sociedad debía estar en pro de ese *pueblo*, acomodarse a su *espíritu*.⁴⁷

Para los románticos, la nación era “una tierra con nombre propio, de un pueblo desde antiguo diferenciado por su lengua y su cultura, orgulloso de la herencia recibida, de las proezas y virtudes de sus antepasados, dispuesto a seguir manteniendo sus costumbres, sus tradiciones, sus peculiaridades”.⁴⁸ Se trata de una unanimidad que descansa en la irracionalidad, en oposición a lo racional-moderno e ilustrado. El romántico es un nacionalismo étnico-cultural, particularista, menos centrado en lo político y universalista.⁴⁹

⁴⁶ Hablo de *dos Españas*, la liberal y la conservadora porque marcaron ampliamente el panorama historiográfico, así como el pensamiento político y filosófico en general. Si contamos a los carlistas podemos hablar de *tres Españas*, y así sucesivamente con anarquistas y demás. De esta manera, hay muchos matices que solamente podrían ser tratados en una extensa investigación.

⁴⁷ Gregorio de la Fuente, Carolyn Boyd y Edward Baker. José Álvarez Junco (coord.) *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*. En *Historia de España* Volumen 12. (Josep Fontana y Ramón Villares, directores). (Barcelona: Editorial Crítica/ Marcial Pons, 2013). P.219.

⁴⁸ Pedro Ruiz Torres. *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. P.22.

⁴⁹ Pedro Ruiz Torres. *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. P.24.

Tendré la ocasión de ahondar en esto más adelante. Si bien, el romanticismo surge desde un pensamiento liberal o revolucionario,⁵⁰ al hablarnos de nación, sus planteamientos se alejarán de lo progresista para concentrarse en un pensamiento de tintes nostálgicos frente a la realidad moderna presente. Por tanto, nacionalización y romanticismo caminarán de la mano. Sabido esto, ¿qué implica valorar España con ojos románticos, a sabiendas que, se trata de un pensamiento extranjero? Lo que nos lleva también a preguntarnos cómo llega y se instala este pensamiento en España.

Si bien es un tema hartamente debatido y controvertido, parece haber un consenso en otorgar un papel clave en la génesis e introducción inicial del romanticismo en España⁵¹ a una influencia extranjera, la de Johann Nikolaus (Juan Nicolás) Bohl von Faber⁵², von Faber fue un alemán naturalizado en Cádiz, esposo de la gaditana Francisca Ruiz de Larrea, comerciante y escritor. Nikolaus, influenciado por su compatriota August Schlegel, fue autor, entre otras, de una obra sobre el teatro castellano anterior a Lope de Vega, en la que exaltaba la defensa del “teatro español” como único en Europa. Así, el texto de von Faber, se asocia plenamente al romanticismo ya que entendía que la lengua y su literatura eran nacionales, expresando una determinada forma de ser y de concebir la realidad por parte de un pueblo, un modo de pensar específico. De esta manera, España tenía una indiscutible forma de ser, un espíritu propio que la identificaba auténticamente en los pueblos de Europa. La pregunta sería, por tanto, ¿cuáles son las características de esa forma o espíritu particular que se manifiestan en su historia y en su literatura y que se acomodaría al gusto romántico? La respuesta está llena de españoles heroicos, caballerescos (libros de caballería), feroces⁵³, religiosos y monárquicos. Lo español es el catolicismo, el realismo y

⁵⁰De hecho muchos de los escritores, políticos y artistas exiliados liberales tras 1823 abrazaron el romanticismo. Sin embargo, se llevaron una decepción al conocer cómo el romanticismo interpretada su propia nación, viéndola como exótica y no progresista. Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. P.220.

⁵¹ Este texto no es el espacio para desarrollar un debate tan extenso al respecto de la llegada del romanticismo a España. Éste debate es desarrollado por Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español*. (Madrid: Cátedra, 2004.) y por Vicente Lloréns en el libro *Romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1979) Pp.11-28; 53-67; 203; 209.

⁵² Von Faber nació en Hamburgo en 1770, donde permaneció unos veinte años antes de trasladarse a Cádiz, ciudad en la que murió en 1836. Fue un estudioso de las teorías de August Wilhelm Schlegel, romántico alemán, quien en principio afirmaba el carácter nacional de la literatura. Schlegel creía que España ya había demostrado su personalidad y creatividad literaria empezando en la Edad Media con el *Cantar del Mío Cid* y culminando con la poesía y el teatro del Siglo de Oro. José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.384.

⁵³ La guerra peninsular de 1808 sirvió de inspiración romántica para aumentar el estereotipo de la España heroica, salvaje, feroz y aferrada a sus tradiciones y a su libertad luchando ante el mejor ejército europeo.

I. España se mide el traje nacionalista

el mundo nobiliario, típico del mundo medieval que *devoró* la modernidad en Europa. España había manifestado su culmen de espíritu en el Siglo de Oro a través del teatro, la poesía y la pintura. Una creatividad única que se vería estancada con la llegada del racionalismo ilustrado francés, la filosofía del progreso y los valores modernos que de ésta emanan, incompatibles con la forma de ser de los españoles. Estos primeros pasos del romanticismo no dieron los frutos *ipso facto*, puesto que, como vimos el absolutismo fernandino se negó ante la posibilidad de plantearse un nuevo discurso de legitimación, desconociendo que el trabajo de von Faber exaltaba el Antiguo Régimen. El rey no quiso hacer suyo ese nacionalismo conservador del romanticismo naciente.⁵⁴

Volviendo a la introducción del romanticismo en España, a mediados de siglo, veinte años después de la muerte de “El deseado”⁵⁵ el conservadurismo (moderado) se había afianzado⁵⁶, lo que facilitó que el romanticismo se tornara aceptable en los círculos conservadores. En este escenario, Javier de Burgos⁵⁷ relanzó, en 1841, las ideas de von Faber (teatro español, literatura nacional). Un camino que al año siguiente repitió Antonio Gil y Zárate, representante del canon historiográfico conservador.

Así, esta nueva apuesta comenzó a cuajar en el contexto literario conservador, en el que Zorrilla y Cecilia Bohl de (von) Faber fueron sus máximos exponentes. José Zorrilla, en primer lugar, fue el más influyente de los románticos españoles, encarnando, desde su condición católica, los verdaderos valores españoles, en palabras de Marcelino Menéndez Pelayo -personaje que merecerá párrafo aparte más adelante-, “ el cuento , el libro de caballerías, la devoción infantil y popular más que el sentimiento profundo religioso, la España antigua en su parte más brillante e íntima (...) eso es Zorrilla y por eso sólo gusta y

⁵⁴ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.385.

⁵⁵ Era el apodo con el que se conocía a Fernando VII, que hace referencia al deseo vivido durante la guerra para que retomara el trono de España, descoronando a José Bonaparte.

⁵⁶ No es erróneo llamarlo conservadurismo moderado, si planteamos que el conservadurismo está ligado al carlismo. Pero a efecto de esta investigación que plantea una disyuntiva de visiones, hablaremos siempre de conservadurismo, marginando el sector carlista como un conservadurismo extremo.

⁵⁷ Javier de Burgos fue uno de los periodistas, escritores y políticos más conocidos en la España de la primera mitad de siglo, siendo ministro de Hacienda y senador durante la Regencia de María Cristina de Borbón. Julio Maestre Rosa. *Javier de Burgos*. (Revista de estudios políticas, N°181). Pp.133-156.

será querido mientras lata un corazón español y mientras no se extinga la última reliquia del espíritu de la raza”.⁵⁸

Zorrilla supo adaptar el estereotipo nacional a los principios católicos y monárquicos del conservadurismo, por ello situó mayoritariamente sus obras en el contexto medieval, entre ellas *La leyenda de El cid* (1882), *Granada* (1852), y, *A buen juez, mejor testigo* (1838).

Cuando hoy mi voz levanto,
Cristiano y español, con fe y sin miedo,
Canto mi religión, mi patria canto⁵⁹

Zorrilla tenía preferencia por la España medieval, un escenario en el que, por cierto, había moros, algunos muy caballerosos y respetables pero, que, serían, en definitiva, invasores extranjeros. Por tanto, para Zorrilla, la comunidad imaginada llamada España era inobjetablemente católica. En consecuencia, él mismo fusionó sus rasgos identitarios con los valores de su España, “la patria en que nací y la religión en que vivo. Español, he buscado en nuestro suelo mis inspiraciones. Cristiano, he creído que mi religión encierra más poesía que el paganismo.”⁶⁰

En segundo lugar, Cecilia de Faber, hija de von Faber y Francisca Larrea, y que escribía bajo el seudónimo de Fernán Caballero, fue educada en una familia culta, familiarizada con el romanticismo alemán y, especialmente, con el sentimiento nacionalista español,

¡Oh, España! Madre de santos de guerreros y de sabios sin cuento (...) ¡qué ejemplos has dado al mundo en todos los ramos, tú que hoy se los pides a los extraños! Sería difícil hallar una nacionalidad más genuinamente fina y elegante que la española⁶¹.

Para ella, la identidad española tiene un tinte nostálgico ya que la asocia al orden del Antiguo Régimen y a la estabilidad social y mental (moral), previa a lo revolucionario. En consecuencia, sus novelas más importantes las ubicó en un contexto de tipo rural, jerárquico y religioso. Así, *La gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Clemencia*, escritas todas

⁵⁸ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.386.

⁵⁹ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.387.

⁶⁰ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.387.

⁶¹ Cecilia de Faber, *La familia de Alvareda*. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (www.cervantesvirtual.com).

I. España se mide el traje nacionalista

después de 1848, presentan un pensamiento que rechazaba todo aquello que quería acabar con el orden prestablecido, especialmente todos aquellos enemigos de la religión. En definitiva, el pensamiento de Cecilia de Faber, era un pensamiento antiilustrado y contrarrevolucionario que combinaba con una argumentación romántica de las naciones, en la que una España rica en espíritu y profundamente religiosa (intolerante respecto al carácter católico de la nación) se enfrentaba a la superficialidad de sociedades como la francesa.⁶² Estas ideas fueron las que le otorgaron a la autora fama en los círculos conservadores, combinaba de forma auténtica ideales modernos, los referentes a la existencia de la nación española, con los premodernos, es decir, predominio de la religión en la sociedad.

En este sentido, definía Balmes⁶³, un católico que se vio influenciado por el ideal romántico, definía, de este modo, la España romántica,

Cuánta autenticidad hay en este predominio de la pasión sobre los modales civilizados, de qué forma sincera y directa conviven los toreros con la muerte o son ejecutados los condenados a garrote vil ; qué libre es la vida de los bandoleros y cuánta emoción se siente al recorrer estos caminos amenazados por ellos (...)⁶⁴

Por lo tanto, de la mano del romanticismo conservador se comenzó a ensalzar lo español como una forma de identificarse con la religión católica, el realismo absolutista y el mundo mental nobiliario. En el panorama político esto ya generaba aceptación puesto que la decadencia del Antiguo Régimen se estaba consolidando en Europa occidental y central. De esta manera, el romanticismo era la plataforma para un nuevo discurso de legitimación política. Se trata de lo que Benedict Anderson denomina *nacionalismo oficial*. Anderson explica que en países como España e Inglaterra la monarquía debe reinventarse, reidentificarse y legitimarse bajo la idea de nación y nacionalidad para insertarse en el naciente panorama político e intelectual. De esta manera, las clases dominantes, de tipo monárquico, se ven en la necesidad de concebir un proyecto de maniobras políticas y

⁶² José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp. 388-389.

⁶³ Jaime Balmes (1810-48) fue un tratadista catalán. Su pensamiento lo plasmó y fue difundido en la prensa de la época que dominaba de buena forma con sus periódicos *Pensamiento de la Nación*, *El diario español*, *El correo español*. Miguel Siguán. Menéndez Pelayo y Jaime Balmes. (El Centenario de Balmes, Vich, 1949, n° 15).Pp. 249-253.

⁶⁴ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.389.

sociales como la revisión de la historia oficial (mediante la historiografía, la música, la literatura y la pintura, arte que centrará mi atención en gran parte de este texto), o la educación bajo una sola lengua, buscando nacionalizar determinado territorio, es decir, llevando a cabo su nacionalización cultural.⁶⁵

Esta imagen romántica de España que autores como Zorrilla y Cecilia Faber elaboraron desde la propia España contribuyó a modificar, en parte, la visión también romántica que los extranjeros habían plasmado de la realidad española. En efecto, la visión romántica de España había empezado con los viajeros norteamericanos y franceses, que llegaron desde principios del siglo XIX. Es relevante el hecho de que esta visión romántica desde el exterior se diera antes que la visión interna, por lo que es necesario hacer un breve análisis de la visión de España de dos de estos viajeros, los norteamericanos: Washington Irving y William Prescott.⁶⁶

Durante buena parte del siglo XIX, el país se convirtió en foco de interés literario e historiográfico, sujeto a historias novelescas, medievales, de aventuras, peligros, etc, que asociaban al país con todo aquello que la modernidad no había destruido. Entre los años veinte y sesenta se desarrollarán los viajes de los románticos, siendo, por ejemplo, La Alhambra granadina, un sitio comentado por todos. La idea romántica de España, al menos en principio, se consolidó desde afuera, siendo -las crónicas y novelas- los relatos que predominaban respecto a España; y, en este caso particular, desde un país que tenía pretensiones a nivel global, Estados Unidos.⁶⁷

Hablemos primero de Irving, cuyos textos iban dirigidos al público norteamericano con el fin de entretener y servir como lecciones políticas y morales. Su obra más conocida es

⁶⁵ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. Nacionalismo oficial.* (México: Fondo de cultura económica. 1993). Pp.123-150.

⁶⁶ Elegí estos dos autores ya que, primero, sus obras se centran, casi exclusivamente, en la historia de España y, segundo, cuentan con cierto rigor historiográfico respecto al manejo de las fuentes. La mayoría de los norteamericanos se dedicaban a hacer novelas o relatos fantásticos sobre España. Así, autores como Prescott participaron de la consolidación de la historia como ciencia en Estados Unidos, al contribuir a establecer los estándares de investigación. Ambos insistieron en la necesidad de evidencia documental para llegar a cualquier conclusión sobre la historia de España. Respecto a datos biográficos de ambos, Irving nació en 1783 y falleció en 1859. Prescott nació en 1796 y falleció, igualmente, en 1859. Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana: los intelectuales norteamericanos ante el mundo hispano, 1820-1880.* (Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2007).

⁶⁷ Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana. Prólogo.*

I. España se mide el traje nacionalista

Crónica de la Conquista de Granada (1829). En sus obras quiere dar a entender, cómo España, que tuvo un período de auge, cayó en decadencia por los fanatismos religiosos, manifestados en “creencias exageradas y extravagantes” (como el de la Inmaculada concepción de la Virgen). Sumado a esto, la avaricia y corrupción de la Iglesia que se plasmó en la intolerancia y persecución durante todo los siglos XVI y XVII, tanto en Europa como en América. Por otro lado, es palpable en su obra la imagen oriental de España, esto es, lo árabe como parte del carácter peculiar de la nación: grandilocuencia, cortesía grave, giro poético en pensamiento y lenguaje y la ociosidad, los presenta Irving como elementos *orientales* del carácter español.⁶⁸

La gente común de España tiene una pasión **oriental** por las leyendas y todo aquello que maravilla (...) la carencia de tema de conversación y la vida romántica y aventurera que todos llevan (...) ello contribuye a cultivar este amor por la narración oral y a producir una manifestación muy fuerte de lo extravagante y maravilloso⁶⁹.

Para muchos románticos, España estaba dotada de un exotismo oriental, único en Europa. Este concepto era fundamental para entender el ser, el espíritu de España, por “la profunda huella que dejó en nuestro idioma, nuestra literatura y nuestros hábitos civiles y domésticos”⁷⁰, como decía José Joaquín de Mora.

William Prescott, por su parte, estudió especialmente el período de La Conquista de América: desde los Reyes Católicos hasta Felipe II. Sus obras, difundidas y muchas veces aceptadas en territorio español influyeron fuertemente en la perspectiva del gran público lector sobre España y sus tradiciones. Prescott defendía que el carácter nacional de España reside en la religión y en el espíritu caballeresco, moldeados por el largo período de recuperación territorial frente a los moros,

⁶⁸ Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana*. Pp.45-40.

⁶⁹ Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana*. Pp.49-50.

⁷⁰ Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana*. P51. José Joaquín de Mora fue un escritor y filósofo español exiliado durante el gobierno de Fernando VII. Ramón León y Virgilio Ibarz. *José Joaquín de Mora (1783-1864): un introductor de la escuela escocesa del sentido común en el Perú, Bolivia y España*. Revista de historia de la psicología 2009, vol. 30, núm. 2-3 (junio-septiembre). Pp.145-152.

Cada español era un caballero andante, navegando por mares en donde jamás embarcación alguna había llegado (...) cortejando el peligro en todas sus formas, combatiendo en todas partes y siempre victorioso (...)⁷¹.

Sin embargo, para Prescott, como aspecto negativo, la intolerancia religiosa también impregnaría el carácter nacional en el futuro, definiendo la decadencia de España al involucrarse en guerras de religión contra, por ejemplo, los países que apoyaban a la Reforma. La recepción de estas obras en los círculos liberales y conservadores fue, obviamente, diferente. Los liberales abrazarán este tipo de obras, a la medida para sus argumentaciones contra la Inquisición y la intolerancia religiosa causada por el fanatismo. El romanticismo desde afuera ataca el fanatismo religioso y señala a la inquisición como causante de la decadencia y atraso de España, por eso son bien recibidos en ámbitos liberales, a diferencia de los círculos conservadores. Por ello el romanticismo es acorde con el conservadurismo español pero siempre sujeto a manipulaciones específicas.⁷²

No obstante, la recepción y respuesta española a este interés extranjero por la historia nacional fue escasa y esporádica, expresión de la pobre producción intelectual del momento. Esto comenzará a cambiar a partir de 1850 con la publicación de la primera *Historia general de España* de Modesto Lafuente.⁷³ No es casualidad que sea en 1850, momento en el que entender España como nación (ahora también por los conservadores) exigía una reelaboración de la historia con el propósito de legitimar posturas políticas surgidas a partir del nacionalismo, es decir, España debe ser por tanto o una nación republicana o, por lo contrario, una nación monárquica.

Será, precisamente, durante el reinado de Isabel II, cuando las obras románticas extranjeras serán utilizadas políticamente, específicamente en el contexto de las guerras carlistas y ante la necesidad del monarca de legitimarse. En este escenario, la receta ideal era aferrarse al canon romántico de Prescott en relación la historia de España, especialmente en torno al reinado de Isabel: Isabel La católica fue una gran reina y su mandato, el mejor de la historia nacional. En consecuencia, la obra de Prescott fue ampliamente manipulada. Tal es así que

⁷¹ Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana*. P.406.

⁷² Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana*. Pp.406-408.

⁷³ Véase El relato liberal. Pp. 35-38.

I. España se mide el traje nacionalista

el norteamericano concluye su obra deseando que España recupere su esplendor como en tiempos isabelinos pero ahora otorgando libertades civiles y religiosas. Al traductor (Pedro Sabau y Larroya) no le convenció esto y señaló “esta última expresión, natural en el estado de las ideas del país del autor, no es enteramente aplicable al nuestro”.⁷⁴

Valorar a España con ojos románticos como vimos tuvo resultados opuestos. El romanticismo interno, el de Zorrilla, Jaime Balmes y Cecilia Faber, por un lado, exaltaba valores de la España medieval: un mundo rural, dominado por los valores nobiliarios, caballerescos, de vasallaje y religiosos. Por otro, el romanticismo desde afuera no negaba lo mencionado anteriormente, es decir, la España antigua, no moderna o medieval, pero valoraba estas características de forma diferente. Así, por ejemplo, el valor de la religiosidad de los españoles fue un aspecto negativo en su historia, que los llevaría a la decadencia. Además, el hecho de que España no hubiese sido “abrazada” por la modernidad hacía de este territorio un lugar exótico, diferente, que se prestaba a los relatos fantásticos en relación con el carácter supersticioso, fanático y oriental de sus habitantes. Naturalmente, el conservadurismo prefirió ese romanticismo nostálgico y alabador de España.

Esta adopción de la visión romántica hizo, en definitiva, que el conservadurismo aceptase el nacionalismo. A partir de este momento, ambas facciones, liberal y conservadora, se basarán o remontarán a la historia para justificar sus posiciones políticas e ideológicas, en definitiva su *idea de España*, realidad asimilada por ambos sectores, como una nación.⁷⁵

Esta escalada llegó a un climax historicista muy fuerte que se manifestará en la historiografía de mitad de siglo, desde 1850, año de la primera gran historia general de España y extendiéndose hasta el proyecto de Cánovas del Castillo en 1890. Estamos, entonces, ante la instrumentalización del pasado al servicio de un proyecto político, la nación. En consecuencia, inicia la construcción de un relato coherente respecto al pasado, siguiendo las dinámicas de auge, caída y redención en las que las situaciones o hechos son llevados a cabo por un protagonista. Y aunque para ambos la protagonista de la historia será

⁷⁴ Iván Jaksic. *Ven conmigo a la España lejana*. P.408.

⁷⁵ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp. 383-417.

la nación, los más católicos, los conservadores, entenderán ésta como pueblo de Dios y la Iglesia católica como representante.⁷⁶

3. Las dos Españas. Versiones de la historia nacional y pleno nacionalismo.

Estas nuevas historias nacionales debían, ante todo estar alejadas de lo legendario y maravilloso, ofreciendo una explicación razonada de los fenómenos. Era esencial llevar a cabo una explicación razonable de los hechos pretéritos y, encontrar sus causas basándose, especialmente, en documentos “verosímiles”, es decir, oficiales o avalados estatalmente. Esto significaba también, ampliar el contenido de los estudios del pasado, extenderse a fenómenos que no fueran simplemente político-militares, aunque estos seguirían siendo predominantes en las narraciones. Por tanto, al relato se añadiría la economía, el derecho, las costumbres y la evolución mental. Las naciones, por su parte, adquirirían protagonismo en detrimento, aunque parcial, de monarquías, héroes y monarcas. España es la protagonista y hay que buscar que el lector se identifique con ella. En definitiva, la historiografía ponía el conocimiento del pasado al servicio de un proyecto político, “estudiar lo ocurrido a nuestros antepasados para conocer nuestra manera de ser y aprender de nuestros errores, guiando así a los gobernantes actuales hacia los remedios necesarios para solucionar nuestros males”⁷⁷, los “nuestros”, de los que componemos la nación. *Nosotros* también hace referencia al pueblo que en el siglo XIX aparece ya como organismo vivo porque la nación así lo establece. España ya no es exclusivamente el rey y sus vasallos sino que ahora está compuesta por españoles, quienes cuentan con rasgos culturales permanentes dados por la historia.

A pesar de que la interpretación del pasado nacional cristalice en discrepancias y “esquizofrenias” de ambas partes, curiosamente, ¡hay un consenso respecto a los creadores la identidad nacional! : los visigodos. El ejemplo godo reforzaba la idea de la unidad nacional y comprobaba el origen común español de los reinos cristianos posteriores. Se dada por sentado, de hecho, que estos reinos se vieron inspirados en jurisdicción y legislación por las traducciones godas y que las cortes eran las sucesoras de los concilios

⁷⁶ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp.417-418.

⁷⁷ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. Pp. 173-179.

I. España se mide el traje nacionalista

toledanos.⁷⁸ Gracias a ellos “nuestros padres” recobraron la independencia y la amada libertad arrebatada por los romanos.⁷⁹

Siempre ante los intentos de invasión, provocados por la riqueza y “bondad” del suelo peninsular, los españoles (los íberos, primeros habitantes) habían mostrado valentía y belicosidad en pro de defender sus territorios y tradiciones”. Sin embargo, la invasión visigoda fue diferente porque ellos de alguna forma mágica y misteriosa se habían incorporado a la esencia nacional. Los libros de historia de España no utilizarán “invadir” para referirse a los godos, ellos *entran, llegan*, enviados por Dios, además.⁸⁰ Los visigodos, por tanto y en ambas narraciones históricas dan la unidad territorial a la nación.

Decía que la nación es la protagonista de la historia. Tan central es la nación que incluso se defendió el uso de una cronología distinta a la de la era cristiana, esto es, la era hispánica, iniciada unos cuarenta años antes del nacimiento de Cristo con la pacificación peninsular de Augusto.⁸¹ Una cronología, en consecuencia, que ubicaba a España en un marco temporal propio y profano. Por tanto, la combinación de una identidad *ideal* colectiva con el marco territorial y humano, dominado por la monarquía, nos lleva a la primera fase de nacionalismo: la identificación entre estructura de poder y cultura política, que, en este caso, es la historia nacional, asumida por el colectivo, pero con diferentes versiones, razón por la cual no existe un único *nacionalismo español*. Esto que denomino primera fase, podemos retrasarla hasta finales del siglo XVIII, y se manifestó en una serie de reformas de tipo centralista que fueron creando en España un régimen político común por parte de la monarquía borbónica. Así, la creación de las Secretarías de Despacho, la supresión de fueros, de cortes, de la generalitat, aduanas interiores, e implementación de proteccionismo arancelario, junto a la creación de instituciones académicas y científicas como la Real

⁷⁸ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. P.212. Veremos que los liberales se interesarán mucho más respecto al tema de las cortes.

⁷⁹ Se refieren a los episodios de Numancia y Sagunto. Tanto uno como otro hacen referencia a dos episodios de resistencia de los íberos frente las invasiones romanas. En concreto, el valiente pueblo íbero prefirió morir antes que someterse a los romanos. María 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: revista electrónica de historia, Nº. 1, 2010,) Pp. 525-539

⁸⁰ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. P.176.

⁸¹ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. P.179.

Academia de Historia, de la Lengua y de Bellas Artes, dio como resultado un sentimiento primario de nacionalismo, aunque, insisto, más desde el patriotismo.⁸²

La segunda fase necesaria para que finalmente hablemos de nacionalismo, y algo mencioné al hablar de la guerra contra Francia, consiste en que el colectivo llamado nación sea el portador primordial de legitimidad y poder, por encima del rey. Sin embargo, la doctrina nacionalista no exige la eliminación del monarca, solo que su importancia disminuya, como bien sabemos, de hecho, tomando a España como ejemplo hoy y en aquel entonces. La reclamación de esta operación nación-monarca, como vimos, inició de forma forzada en 1808. Pero España, salvo un período de 5 años aproximadamente -entre 1868 y 1874⁸³- siguió siendo monárquica. Mientras tanto, y a pesar de esta preponderancia, los liberales irán moldeando sus ideas hacia el republicanismo.

Pasemos, ahora, a analizar precisamente el relato nacional liberal.

⁸² Juan Pablo Fusi. *España, la evolución de la identidad nacional*. En *La nación española: historia y presente*. (Madrid: Fundación para el análisis y los estudios sociales.) Faes.org. Pp. 99-100. Hay autores como Ruiz Torres y Juan Pablo Fusi (Estudios sobre nación y nacionalismo en España) que afirman que en el siglo XVIII sí hay ideología nacionalista en España porque con los borbones hay una programa político plasmada en reformas que apunta hacia la demarcación de lo propio frente a lo que no lo es. Sin embargo es discusión de otra investigación.

⁸³ Tras la Revolución La Gloriosa, Isabell II deja el trono. Se intenta posteriormente con un monarca extranjero, Amadeo I, para finalizar este período con la proclamación de la Primera República en 1873. Para profundizar en este período se puede consultar la obra coordinada por Rafael Serrano García, *España, 1868-1874: nuevos enfoques sobre el sexenio*. (España: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002).

Las dos versiones de la historia nacional.⁸⁴

Liberales

Auge

Edad Media,
Cortes de Aragón,
Fueros o libertades municipales, Convivencia de las tres religiones
Los Reyes Católicos

Decadencia

Los Habsburgo.
Absolutismo extranjerizante (*antiaustracismo*)
Expansión imperial como un error. Expulsión de los moriscos.

Redención

Soberanía nacional en el pueblo.
Democracia municipal. Cortes de Cádiz
Guerra de Independencia.

Conservadores

Auge

Reyes Católicos. Gloria recae en la lucha contra los invasores –musulmanes. Expulsión de judíos

Felipe II.

Trento. Contrarreforma,

Batalla de Lepanto, Imperio

Decadencia

Siglo XVII: reyes débiles, Felipe IV y Carlos II. Rocroi 1648.

Reformismo borbónico antiespañol. Revoluciones liberales del XIX.

Redención

Unidad política y religiosa
Imperio, buscado en Marruecos.

⁸⁴ Este cuadro está basado en lo planteado por José Álvarez Junco en *Mater Dolorosa*. Se comparan en el cuadro las dos visiones sobre España, ambas, leídas bajo el mitologema Paraíso-Caída-Redención

3.1. El relato liberal.

Durante la segunda mitad del siglo, los liberales adquirieron un tono mucho más republicano. Recordemos que los primeros liberales tenían como soporte político la constitución de Cádiz (gaditanos) hasta su definitiva deslegitimación en 1823 y el exilio de muchos pensadores. Posteriormente, la segunda postura liberal se convirtió declaradamente antimonárquica y aumentó sus ataques a la Iglesia. El protorepublicano Juan Romero Alpuente, quien abogaba por anteponer los derechos de la nación sobre los de rey, y Martínez Mariana, que inició la escritura de la Historia General de España y sentó las bases de la narración liberal, fueron los precursores o antecesores más relevantes de esta postura.⁸⁵ Una vertiente que fue radicalizándose de la mano del mencionado auge historiográfico.

Los continuadores más representativos de estos dos autores mencionados fueron Modesto Lafuente,⁸⁶ autor de la primera *Historia general de España*,⁸⁷ cuyo primer volumen, de veintinueve, fue publicado en 1850, y el último, póstumo, en 1867; Fernando de Castro autor de numerosos Manuales Escolares de Historia de España publicados entre 1857 y 1875; y Fernando Patxot y Ferrer autor de 43 volúmenes de Historia de España.⁸⁸

Ahondemos entonces en el relato liberal del pasado.

⁸⁵ Juan Romero Alpuente fue un destacado político de la primera mitad del siglo XIX, entre sus escritos destaca *Historia de la revolución de España* (1830), publicada por el Instituto de Estudios Políticos en 1989. Por su parte, Francisco Martínez Marina fue un historiador, igualmente de la primera mitad del siglo. Su obra más famosa fue *La teoría de las cortes o grandes juntas nacionales de los reinos de Leon y Castilla. Monumento de su constitución política y de la soberanía del pueblo*, en la que defendía el papel de las cortes como eje de la soberanía del pueblo. El texto completo puede consultarse en www.books.google.es

⁸⁶ El palentino Modesto Lafuente nació en 1806 y murió en 1866. Fue un reconocido partidario del gobierno de Isabel II. Su Historia de España tuvo un éxito inmediato, tanto así, que en poco tiempo se convirtió en académico de Historia y de Política. Si bien sus posturas fueron conciliadoras entre conservadores y liberales, se decantó más por la última postura uniéndose a la Unión Liberal del político O'Donnell en 1854. Gregorio de la Fuente. *Las Historias de España. Modesto Lafuente, el conciliador*. Pp. 264-270.

⁸⁷ Uno de los aspectos más importantes de estos volúmenes fue la división que hizo Lafuente de *edades* en la historia : Antigua, Media, Moderna y Contemporánea. En ese sentido, era muy hispanocentrista, ya que , por ejemplo situaba el paso de la Antigüedad a la Edad Media a comienzos del siglo VIII con la invasión musulmana de la Península Ibérica. Además, la Modernidad iniciaba en 1492 con la Conquista de Granada y el Descubrimiento de América. Finalmente, la edad contemporánea iniciaba en 1808 con la invasión napoleónica en España.

⁸⁸ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. P.279

I. España se mide el traje nacionalista

Los liberales comenzarán a pintar la Edad Media como una época idílica pero destruida por diferentes factores. La Edad Media era perfecta y próspera espiritualmente (convivencia del catolicismo, judaísmo e islam⁸⁹) hasta la supresión de las cortes. Las cortes eran aquellas instituciones, implantadas por los reinos cristianos, que representaban al pueblo o a la nación misma. Por tanto, la nación proponía las leyes y el monarca “simplemente” las sancionaba.⁹⁰ En estas asambleas, los representantes de la nación legislaban y establecían leyes de sucesión al trono y tomaban juramento al nuevo rey, que prometía guardar las leyes del reino y los derechos del pueblo. El rey tenía el poder ejecutivo y judicial, sin embargo las cortes garantizaban que el poder real no generara despotismo – absolutismo, que equivalía a traspasar los límites prescritos por la nación y violar la constitución del Estado, los derechos del pueblo y libertades nacionales. Sin duda, estos planteamientos nos llevan a entender que los liberales son los más *nacionalistas*, en tanto que están mucho más regidos por la doctrina que modifica el poder soberano del rey al pueblo español.

En consecuencia, la supresión de las cortes trajo consigo “injusticias, atropellamientos y el abatimiento de nuestras armas, el deshonor de las gentes, la absoluta imposición de tributos (...) la más servil servidumbre”.⁹¹ “Este terrible acontecimiento empaña bastante la imagen de la monarquía puesto que fue ella y no otra la que “usurpó las libertades de los súbditos (...) conducía a inevitables cuestionamientos respecto a la constitución del reino”.⁹² Por tanto, el remedio de la decadencia, desencadenada por el absolutismo monárquico, era el restablecimiento de las cortes generales en su autoridad y libertad antiguas, con una cámara de señores y otra de comunes, esto es: un ideal de régimen mixto.

Del período de los Reyes Católicos hablaremos después. Por lo pronto, decir, en cuanto a los Habsburgo o Austrias, el relato liberal lo tildaba como el período de inicio de decadencia. En este escenario, era normal culpar a la dinastía precedente de la decadencia de España. Esta teoría se denominó *austracismo* o *antiaustracismo*, que, culpaba a los Austrias de la derrota de las Comunidades, la muerte de “nuestros municipios”, el

⁸⁹ Véase Capítulo II. La temática civilizatoria. Pp. 65-69.

⁹⁰ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. P.214.

⁹¹ Gregorio de la Fuente cita al historiador liberal Juan Amor de Soria, reconocido *austracista*. *Las historias de España* P.301.

⁹² Gregorio de la Fuente cita el liberal Josep M. Fradera cuyas palabras servirán como precedente en torno al debate de las identidades particularistas como Cataluña o Navarra. *Las historias de España*. P.302.

predominio de la codicia extranjera dada por la expansión imperial, la expulsión de los moriscos,⁹³ la absorción de la propiedad por el clero y la nobleza y el desprecio a las antiguas y gloriosas cortes, en definitiva, de la decadencia de España.⁹⁴

Desde la visión liberal, los españoles, siempre que no habían visto usurpados sus derechos colectivos por una tiranía extranjera, típica estrategia nacionalista de proyectar el origen de los males hacia el exterior, se habían organizado de manera libre. En consecuencia, era un pueblo libre por naturaleza. Bajo estos argumentos no sólo atacaron la invasión napoleónica, sino todos los episodios de la historia nacional en los que hayan interpretado un abuso contra la libertad de los españoles.

Junto al orden político, también lo espiritual entró a formar parte de este relato liberal, dando pie al debate sobre el papel histórico de la Iglesia en España. En este escenario hay que recordar que el resentimiento hacia la Iglesia por parte de estos pensadores viene desde la Guerra de Independencia, ya que esta institución ayudó a la represión fernandina frente a todo lo “nuevo”, “moderno” y “afrancesado”. Tras la muerte del rey, el clero optó o simpatizó por su hermano Carlos María, es decir, por el Carlismo, sinónimo, para los liberales, del regreso al Antiguo Régimen. No obstante, hay que tener presente que se trata de un resentimiento hacia la institución eclesiástica y no hacia la religión católica en sí. Ser ateo era una cosa escasamente contemplada en esos tiempos. El ataque se centraba en su aumento de riqueza, el número y utilidad de los frailes y, especialmente, en la discusión histórica sobre el papel de la Inquisición. En ese sentido, desde la óptica liberal la inquisición detuvo el *progreso de las ciencias*. La discusión en torno a Iglesia-ciencia fue conocida como *debate de la ciencia española*.⁹⁵ La postura liberal estaba volcada hacia el discurso que afirmaba que en España se dejó de escribir al establecerse la Inquisición.

Atacar a la Inquisición significaba, paralelamente, criticar la labor de los Reyes Católicos y su política de no tolerancia religiosa. Frente a esto, los liberales, encabezados por Lafuente, destacaron la labor de Carlos III, especialmente en su administración del Estado y sus políticas culturales. Una labor que se concretó en el recorte del accionar inquisitorial, la

⁹³ Véase Capítulo II. El tema morisco. Pp.58-65.

⁹⁴ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. Pp.302-303.

⁹⁵ Pedro Laín. *España como problema. Prólogo*. Pp.10-22.

I. España se mide el traje nacionalista

apuesta por emancipar la autoridad real de la tutela romana o papal y la posibilidad, incluso, de una desamortización de las tierras de la Iglesia. Esta fue una razón de peso por que no hubo un ataque contra la dinastía borbón, más allá de que también fuese extranjera como la Habsburgo.⁹⁶

Ubicándonos en el siglo XIX, para los liberales, la redención en la historia de España llega con La Guerra de Independencia. Tal es así que ocupa más de una décima parte del total de páginas de la *Historia General* de Lafuente. ¿Por qué este acontecimiento simboliza la redención para estos autores? La guerra es el argumento para ratificar esa idea de España liberal, esto es, la ley nacional: cuando la **nación** está en peligro es el **pueblo** quien asume el protagonismo, no las élites, que la abandonan. “Fue la nación la que dio aquel grito de independencia que llenó de asombro y espanto al mundo, (...) el pueblo español hizo una revolución, no subversiva como la francesa, sino nacional, así como lo fueron en la historia los episodios en Numancia, Sagunto o Covadonga.”⁹⁷ Por lo tanto, la Guerra de Independencia significó una liberación para los españoles. Finalmente, el pueblo volvió a su estado natural, superando un dolor que duró muchos siglos en redimir, y que, por esta razón, debe saber sostenerlo y cuidarlo de aquellos enemigos del pueblo y de la nación.

Esta es a grandes rasgos la visión liberal de la historia. Repasemos, ahora, la conservadora.

3.2. El relato conservador.

El relato y reacción conservadora se basaba en la valoración de manera muy favorable del papel de la Iglesia católica en el pasado nacional. El punto de inflexión y evolución del pensamiento conservador consistió en pasar de un movimiento puramente contraliberal o contrarrevolucionario a un pensamiento nacionalista. Esta nueva faceta conservadora significaba aceptar España como entidad nacional, siempre y cuando se asentara sobre dos pilares que la vertebraran de forma armoniosa: la monarquía y el catolicismo. Ello, como sabemos, y como nos indica muy bien Benedict Anderson, requería una reelaboración de la historia. Esta tarea se llevó a cabo durante el período isabelino, entre 1860 y 1876, años en los que se publicaron las historias de España de Antonio Cavanilles, José Ferrer de Couto,

⁹⁶ Gregorio de la Fuente. *Las Historias de España*. Pp.207-230.

⁹⁷ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España*. Pp.279-280. De la Fuente citando a Modesto Lafuente.

Bernardo Moreal y Ascaso, Félix Sánchez y Casado y Vicente de la Fuente, entre otros.⁹⁸ En conjunto, ellos elaboraron un canon historiográfico de características nacional-católicas -de hecho muchas eran meras historias de la Iglesia española-, que llevaría a su máxima y mejor expresión el cántabro Marcelino Menéndez Pelayo.⁹⁹

Ahora podemos ir al relato. Como vimos, los visigodos llevaron la unidad religiosa de España, eran, en efecto, españoles. Tras la invasión musulmana de la Península Ibérica a principios del siglo VIII, la epopeya del pueblo de Dios culmina con la Rendición de Granada ante los Reyes Católicos: momento estelar de la identidad nacional. Por tanto, para los conservadores la Edad Media también fue una época gloriosa, pero dicha grandeza recaía en la lucha de los reinos cristianos contra los musulmanes, no en las cortes, ni en la convivencia de culturas como defendían los liberales. Los Reyes Católicos, le devolvieron la unidad territorio y religiosa¹⁰⁰ que supo tener la nación en tiempos de los godos, expulsando, así, a judíos y musulmanes, extranjeros invasores. Fernando e Isabel iniciarían entonces el período más importante de la historia, la época imperial que culminarían sus sucesores, Carlos V y Felipe II.

Decía Menéndez Pelayo, a propósito de la época imperial, que “España era o se creía el pueblo de Dios y nada parecía ni resultaba imposible”¹⁰¹. En consecuencia, la crítica a la expulsión de musulmanes y judíos equivaldrá a cero. Esta situación se puso en peligro con la invasión musulmana, sin embargo lo godo, lo cristiano, sobrevivió en Asturias y, desde allí, se emprendió la lucha para restaurar la libertad frente al sarraceno.¹⁰²

Para Menéndez Pelayo, el momento de auge del *espíritu nacional* fue el llamado Siglo de Oro, fundamentalmente porque representó tres grandes pilares. En primer lugar, la fe

⁹⁸ Estos autores conservadores se debatían constantemente entre su fidelidad ciega a la Iglesia o a la unidad política nacional llamada España. La gran mayoría se decantaba por otorgarle mayor importancia a la unidad religiosa y moral que a la unidad o fortaleza del Estado. José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp. 430-431.

⁹⁹ Menéndez Pelayo nació en Cantabria, norte de España. Hizo estudios en filosofía e historia en ciudades como Barcelona, Madrid y Valladolid. Desde muy joven fue miembro de instituciones como la Real Academia Española, de la Historia y de Bellas Artes. Desde 1898 hasta su muerte en 1912, dirigió la Biblioteca Nacional, cuyo vestíbulo de entrada sigue hoy presidido por su estatua. Las obras más importantes de este autor fueron, *Historia de los heterodoxos españoles*. (1880); *La ciencia española* (1876) e *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891). Gregorio de la Fuente. *Las historias de España. Menéndez Pelayo, erudición y pasión*. Pp. 248-258.

¹⁰⁰ Véase Capítulo III. La unidad definitiva. Pp.99-105.

¹⁰¹ Pedro Laín Entralgo citando un fragmento de *Historia de los heterodoxos. España como problema*. P183.

¹⁰² Véase Capítulo III. Santiago Matamoros. Pp.88-93.

I. España se mide el traje nacionalista

católica, la fe de los españoles. El siglo de oro cristianizó la filosofía renaciente. En segundo, el siglo de oro plasmó el clasicismo grecolatino a partir del saber intelectual y la belleza literaria, siendo la culminación de la “vena” renacentista, clásica y antibárbara (lo opuesto a lo procedente de Alemania, lo reformista). En tercer lugar, fue una época en la que el *genio español* se manifestó en su esplendor al encabezar una lucha contra la Reforma, siendo la batalla de Lepanto un símbolo de poder militar y religioso.¹⁰³ En suma, el Siglo de Oro desarrolló plenamente la cultura religiosa, intelectual y poética del *espíritu español*. Esto quería decir, para el cántabro, que la obra máxima de la historia española tuvo un carácter *moderno*, en este caso hablamos de moderno como diferente a medieval, por su libertad intelectual, por su culto a lo bello. La decadencia dentro de la narración conservadora iniciaría a causa del desgaste tras la guerra de los 30 años.¹⁰⁴ Este desgaste del espíritu de los españoles se habría materializado en la debilidad de los reyes -Felipe III y Felipe IV-, en favor de los válidos -Conde Duque de Olivares-, en la derrota en Rocroi, y, finalmente, en la Paz de Westfalia y la introducción de políticas no acordes con las génesis de lo español.¹⁰⁵

La llegada de la nueva dinastía borbónica a principios del siglo XVIII no generó tanto entusiasmo en el relato conservador, especialmente por su origen francés, haciendo un símil de lo que planteaban los liberales con los Habsburgo.¹⁰⁶ Los conservadores planteaban que los ejércitos de España eran comandados por extranjeros y que, además, la Iglesia se vio atropellada en sus inmunidades. Carlos III, “aplaudido tanto por los liberales como por la masonería, trocó la monarquía en revolucionaria y atrajo sobre España la decadencia más lamentable”, expresaba Pelayo.¹⁰⁷ Por su parte, el siglo XIX trajo consigo el episodio más importante a resaltar, esto es, la victoria ante Napoleón. En este sentido, la coincidencia

¹⁰³ Véase Capítulo III. El caso turco en Lepanto. Pp.105-111.

¹⁰⁴ La Guerra de los Treinta Años fue un largo conflicto (1618-1648) en el que se vio inmerso el imperio español por defender sus posesiones en los Países Bajos y, a su vez, por controlar el avance del protestantismo en Europa y sus posesiones. Cuando Francia e Inglaterra entraron en el conflicto, la guerra se decantó por las Provincias de los Países Bajos. La batalla que dictaminó el fin de la guerra fue la de Rocroi, en la que el ejército español perdió finalmente su hegemonía militar en Europa a manos de los franceses. William S. Matby. *Auge y caída del imperio español*. Pp. 162-166.

¹⁰⁵ Para la redacción del relato conservador me basé tanto en el texto Gregorio de la Fuente. *La contraofensiva nacional-católica*, dentro de *Las Historias de España* Pp 244-256, como en José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. España se hizo nación con Recaredo*. Pp.417-433.

¹⁰⁶ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.427.

¹⁰⁷ Álvarez Junco citando Historia de los Heterodoxos de Menéndez Pelayo. *Mater Dolorosa*. P.428.

con la historiografía liberal era completa, salvo en la insistencia de los autores conservadores en exaltar el papel de la Iglesia en el conflicto contra los franceses, en tanto que cumplió un papel fundamental en la motivación de los españoles, fuertemente católicos y entregados por la Santa Causa en favor de su fe y su rey.¹⁰⁸

A diferencia de los liberales, los conservadores carecen de un hecho concreto como punto de Redención de los españoles, sino que articulan planteamientos idílicos respecto a una unidad moral y a un retornar hacia el expansionismo imperial, cosa que España intentó plasmar en Marruecos.¹⁰⁹

Conocida la versión conservadora del pasado, personificada en su máximo exponente, enfoquémonos, finalmente, en lo musulmán.

4. El musulmán en escenario nacionalista.

4.1. El musulmán en escenario liberal.

El enfoque en lo musulmán merece párrafo aparte dados los intereses de esta investigación. Los ataques a la Inquisición, por parte de los liberales, se tradujeron inevitablemente en la defensa a las culturas perseguidas por ella; es el caso de la comunidad musulmana, judía y protestante. Bajo el argumento liberal, el ideal monolítico habría conducido a la futura decadencia del país. El interés en lo musulmán inició en el siglo XIX con la obra *Historia de la dominación de los árabes en España* (1818), de Antonio Conde. Como nos señala Gregorio de la Fuente, con esta obra aparecieron documentos antes desconocidos y que, en su mayoría, se localizaban en los archivos inquisitoriales. Tal sería su trascendencia que fue traducido al alemán en 1824 y al inglés en 1854. Otro intelectual que recuperó o resaltó el legado musulmán fue Pascual de Gayangos, mediante su obra impresa en Londres, *History of Mohammedan Dynasties in Spain*.¹¹⁰ Se suma a esta lista Francisco Fernández y

¹⁰⁸ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.429.

¹⁰⁹ La guerra de Mellia de 1859-1860 fue bautizada como Guerra de África. Se trató de una exitosa ofensiva colonialista sobre Marruecos, que le permitió ampliar sus territorios, incorporando Ceuta y Melilla a perpetuidad. José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.395.

¹¹⁰ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España. El pasado musulmán, judío y protestante*. Pp.240-243

I. España se mide el traje nacionalista

González quien editó y tradujo en 1860 *Historias de Al-Ándalus* del marroquí Aben Adharí y planificó una biblioteca de autores árabes españoles.¹¹¹

Más allá de esto, a principios de siglo había un consenso general en considerar a los musulmanes como extranjeros, pese a haber estado en la península ocho siglos. Con los judíos fue más problemático determinarlos como no propios debido a su importancia en la creación intelectual española del Renacimiento y Siglo de Oro. Sin embargo, a su vez, generaban un odio -cosa que no ocurría con el musulmán- y se les consideraba traidores de la nación.¹¹² En cuanto a los protestantes podemos decir que no representaron una amenaza seria en términos de identidad dada su debilidad cuantitativa en España. Los españoles protestantes normalmente se iban a Inglaterra y las obras que escribían no tenían gran impacto en la península.

Volvamos, en la mitad de siglo, a los musulmanes, quienes, en efecto, no representaban un problema social contemporáneo, sino más bien se trataba de un conflicto simbólico, de identidad nacional, derivado de la historia nacional, pues hacerlos visibles en ésta significaba dudar que el catolicismo fuera un rasgo inmutable de la cultura y el ser de España. Además, visibilizar el pasado musulmán implicaba, no solo pensar que fuese un aspecto permanente en la identidad española, sino que su influencia hubiera sido positiva para el país. Por tanto, discutir el extenso pasado del Islam era problematizar la *esencia misma de España*. Pues bien, los liberales de mitad de siglo se encargarán de discutir la idealización de Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, a sabiendas que fueron ellos los creadores de la Inquisición y que fueron ellos, también, los que expulsaron, militarmente, a los musulmanes. Al hacerlo, habrían causado enorme daño a la riqueza cultural, artística y científica en una España que supo ser durante la Edad Media tolerante en términos de fe. En suma, la retirada musulmana había representado una “amputación” de la sociedad y la cultura¹¹³ Es decir, aquella cultura musulmana formaba parte de la sociedad española, con

¹¹¹ Esta Historia de Al-Ándalus se encuentra disponible en www.bibliotecavirtualdeandalucia.es. Un año después Fernández y González publicó el texto *Plan de una biblioteca de autores árabes españoles o Estudios biográficos y bibliográficos para servir a la historia de la literatura árabe en España*. La obra actualmente se encuentra en la biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid.

¹¹² Gregorio de la Fuente. *Las historias de España. El pasado musulmán, judío y protestante*. Pp.241-242.

¹¹³ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P 402.

lo cual, algunos, una minoría, autores liberales-revisionistas¹¹⁴ negaban que fuese un pueblo extranjero e invasor. Aclaremos que no sólo hablamos de la expulsión musulmana en términos bélicos -la Reconquista- sino también en el ámbito político, durante el reinado de Felipe III, con la expulsión de los moriscos, proceso ocurrido entre 1609 y 1613 que, para Modesto Lafuente, por ejemplo, será el peor de sus errores políticos, al tratarse de la “medida económica más calamitosa para España que pudo imaginarse”¹¹⁵ puesto que eran trabajadores agrícolas muy cualificados que dejaron yermos y despoblados al irse. Felipe III había, entonces, sacrificado la prosperidad del reino por la idea religiosa.¹¹⁶ Por su parte, la Reconquista es definida, por Lafuente, tanto como una empresa bélica como un período histórico. Un período marcado por conquistas, no por reconquistas, remarcando que hubo lapsos de convivencia pacífica de cien a doscientos años entre las tres grandes religiones, Islam, Judaísmo y Cristianismo.¹¹⁷ Sin embargo, Lafuente era católico y nacionalista, afirmando que dicho período de ocho siglos fue un gran esfuerzo de los católicos, de los españoles, contra el Islam. El problema de este período de restauración cristiana sobre la Península Ibérica, fue la consecuencia, es decir, la intolerancia extrema materializada en la Inquisición que inició la decadencia del país. Es entonces cuando se piensa en el musulmán como un sujeto que trajo prosperidad científica y cultural al país. Por tanto, quizás su expulsión fue un error.

Este tema se desarrolló, con relativa importancia, en los debates *de la ciencia española*, llevados a cabo en 1876 y 1877, y de los que trataremos a continuación.

4.2. El musulmán en escenario conservador y el debate de la ciencia española.

Cuando hablamos de musulmán en el canon conservador hablamos de un invasor que acabó con la unidad visigoda, y que, al mismo tiempo, fue la excusa para que los españoles se

¹¹⁴ Entre ellos destacó, en primer lugar, el gaditano Adolfo de Castro y Rossi (1823-1898), aportando que los musulmanes habían aportado como nadie al florecimiento cultural de España, pero, que, el norte cristiano, por su intolerancia, no había sabido beneficiarse de la ciencia i de la filosofía de los musulmanes. Este proceso de intolerancia y persecución había alcanzado, por tanto, su auge con los Reyes Católicos. Su obra escrita más relevante se tituló *La libertad por la fé, Tratado de filosofía cristiana*.(1869). En segundo lugar, destacó el murciano Fernando Garrido (1821-1883), quien se hizo conocido por escribir el libro *Historias de las persecuciones políticas y religiosas en Europa*. José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp.402-405.

¹¹⁵ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España. Lafuente ante los temas conflictivos*. P.278.

¹¹⁶ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España. Lafuente ante los temas conflictivos*. Pp.277-278.

¹¹⁷ Gregorio de la Fuente. *Las historias de España. Digresión sobre la Reconquista*. Pp.272-274.

I. España se mide el traje nacionalista

volvieron a unir por la noble causa de recuperar lo suyo. Así, Reconquista, para los conservadores, alude a la santa empresa de recuperar el reino visigodo destruido de forma brutal por los musulmanes. Ese largo proceso culminó con los Reyes Católicos, monarcas tan gloriosos como la civilización española que le supieron dar a la nación una unidad en todos los órdenes, empezando por el orden moral y espiritual. La expulsión musulmana se tradujo en grandeza, en el renacer de la nación española a nivel global, ama y señora del panorama europeo en términos militares y expansionistas. Los sucesores de Fernando e Isabel, los Habsburgo, supieron subordinar, sabiamente, todos sus actos a la religión, en favor de la paz de la nación. En ese orden de ideas, la expulsión de los moriscos fue una sabia decisión para evitar una posible amenaza a la integridad religiosa de la nación.¹¹⁸ En definitiva, sin la expulsión musulmana no habría sido posible la grandeza de España, y los supuestos daños denunciados por los liberales fueron ilusorios.

Hacia finales de 1866, con un panorama bipolar respecto a las versiones de la historia nacional, tuvo lugar el primer acto de la polémica *de la ciencia española*. Fueron una serie de debates sobre el desarrollo o falta de desarrollo de la ciencia y la filosofía en España.¹¹⁹ También se trató de un debate ideológico puesto que aparecen posibilidades de falsear la realidad en servicio de argumentar un ideal como verdadero. Esta polémica de la ciencia española agudizó, aún más, las dos concepciones distintas y enfrentadas sobre la idea de España. Así, los debates enfrentaron a los conservadores, encabezados por Menéndez Pelayo, aunque también con participaciones de Alejandro Pidal y Mon y del Padre Fonseca, y a los liberales o progresistas, entre los que se destacaron José Echegaray y Manuel Revilla.¹²⁰

Centrándonos en el debate, los liberales tenían clara su estructura de crítica. Así, había una conexión entre intolerancia, despotismo político y decadencia de la cultura española, cuyo punto de partida fue la Inquisición. De esta manera, en términos históricos, los liberales

¹¹⁸ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp.246-247.

¹¹⁹ Eusebio Fernández García. *La polémica de la ciencia española (1876-1877) ¿Un debate ideológico acerca de las dos Españas?* (Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija de Estudios sobre la Universidad. CIAN, Nº. 8, 2005).Pp. 71-96. P.74.

¹²⁰ Eusebio Fernández García. *La polémica de la ciencia española*. P.75. Manuel Revilla fue uno de los pensadores liberales más destacados, siendo miembro de la Institución Libre de Enseñanza. Entre sus obras destacan *La filosofía española (1876)* y *Obras filosóficas de Descartes (1877)*.

afirmaban que la España Omeya¹²¹ había sido el gran centro del saber en Europa, todo ello suprimido por la intolerancia fundada por la Iglesia,

España había sido, con la Córdoba de los Omeyas, el centro del saber en Europa. Entonces tuvimos en ciencias matemáticas, sabios ilustres (...) aquellas nuestras glorias, son glorias de los **árabes españoles**... Después de esto, ¿qué descubrimiento, qué nueva teoría lleva el nombre español? Tanto el siglo XVII y XVIII fueron gloriosos en este aspecto para Europa pero no para España, la cual se silenció. Entonces, salvando los siglos en los que “la civilización arábica hizo de España el primer país del mundo en cuanto a ciencia.”¹²²

Lo interesante de las palabras de Echegaray es la nostalgia que siente por el pasado musulmán en la península, y la impotencia al saber que no se supo continuar con el legado de ese pasado. Afirma que los árabes eran españoles y que supieron hacer de España grande en el mundo de las ciencias.

La respuesta conservadora a este y otros planteamientos iba a ser liderada por Menéndez Pelayo, quien responde a Echegaray y a los de su corte, en su obra *La ciencia española*,

Soy católico, no nuevo ni viejo sino católico a machamartillo, como mis padres y abuelos, y como toda la España histórica, fértil en santos, héroes y sabios bastante más que la moderna. Soy católico, apostólico romano sin mutilaciones y subterfugios, sin hacer concesión alguna a la impiedad ni a la heterodoxia... Estimo cual blasón honrosísimo para nuestra patria el que no arraigase en ella la herejía durante el siglo XVI, y comprendo, y aplaudo, y hasta bendigo la Inquisición como fórmula de pensamiento de unidad que rige y gobierna la vida nacional a través de los siglos, como hija del espíritu genuino del pueblo español, y no opresora de él sino en contados individuos y ocasiones rarísimas. Niego esas supuestas persecuciones de la ciencia, esa anulación de la actividad intelectual, y todas esas atrocidades que rutinariamente y sin fundamento se repiten, y tengo por mal gusto y atrasadas de moda lucubraciones como la del señor de la Revilla... Creo que la verdadera civilización está dentro del catolicismo, y que no es enemigo de la patria el que sale mejor o peor a su defensa.¹²³

A lo que le respondió Manuel Revilla,

Lo que sucede es que el señor Menéndez confunde a los católicos con los neos, con los que consideran cursi y doceañista atacar la intolerancia y la Inquisición, como si fuera de muy buen tono defender instituciones bárbaras... Pero nos libramos muy bien de confundir a tales gentes con los católicos sinceros y de identificar la religión con los que abusan de ella y la convierten en instrumentos de despotismo.¹²⁴

¹²¹ Véase Capítulo II. La temática civilizatoria. Pp.65-69

¹²² Discurso escrito por el matemático José Echegaray. José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. Pp. 414-415.

¹²³ Eusebio Fernández García. *La polémica de la ciencia española*. P.87.

¹²⁴ Eusebio Fernández García. *La polémica de la ciencia española*. P.85.

I. España se mide el traje nacionalista

Revilla nos demuestra que el foco elegido para atacar a los conservadores fue el despotismo tanto de la monarquía -hablamos de un proceso que iniciaron los Reyes Católicos y que finalizaron sus sucesores Habsburgo- como de la Iglesia. En relación a ésta, era importante para los autores liberales señalar, constantemente, que la Inquisición paralizó todo el movimiento científico de España. Sus ejemplos se refieren a lo que se hizo en España antes de la Inquisición y después de la Inquisición, comparando esta etapa con el progreso científico de otros países europeos, en los ámbitos de la Astronomía, la Matemática, la Química, la Física y la Zoología.¹²⁵

En conclusión, esta polémica de la ciencia española se trató de un hecho histórico que nos habla del agitado ambiente político que se vivía en España durante la segunda mitad del siglo XIX. Nos demuestra, además, una adopción plena del nacionalismo en la esfera política, filosófica e historiográfica española, la que, además, se definió o se caracterizó por una disyuntiva muy pronunciada respecto a la idea dual de España, a su esencia y a su pasado. Así, la doctrina del nacionalismo se instaló en el país ibérico vestido de muchas formas, sujeto a matices e interpretaciones opuestas. Las *dos Españas* empezaron a competir en muchos frentes, entre ellos el ámbito pictórico, enorme generador de imaginarios, herramienta valiosa para decantar el sentimiento nacionalista de un lado o de otro. Veremos si en este escenario, se lograron plasmar los ideales anteriormente expuestos por parte de liberales y de conservadores, puntualmente, en relación con la imagen del musulmán histórico, el musulmán de la historia nacional. De qué forma se lo representó, con qué propósito y cuál fue la visión que triunfó sobre la otra, al menos en lo que respecta a la segunda mitad del siglo XIX.

¹²⁵ Eusebio Fernández García. *La polémica de la ciencia española*. P.90.

Capítulo II. Imaginando al musulmán.

Este capítulo se centra en la importancia del arte en la construcción del imaginario nacional español, enfocándose tanto en el caso de la pintura de historia, género surgido a partir de la celebración de la primera Exposición Nacional en 1856, como en la particularidad de la pintura histórico orientalista española. Las posturas liberales y reaccionarias previamente desarrolladas en el primer capítulo se ven plasmadas en la pintura mediante la representación de episodios nacionales. En este sentido, el capítulo dará cuenta, en un primer momento, de las temáticas de índole liberal en la representación del musulmán: convivencia de las religiones, expulsión de los moriscos y algunos temas orientalistas y, en un segundo, los comitentes de estos cuadros liberales.

1. La pintura como herramienta de nacionalización.

El capítulo precedente, mostró un panorama claro respecto a la forma en que los propios españoles entendían su nación en el siglo de los nacionalismos, y cómo la plasmaron de forma escrita. Sin embargo, ésta no fue la única forma, y la imagen se consolidó como una poderosa herramienta para la formación de imaginarios. Así, el pictórico será uno de los terrenos culturales vitales a la hora de contribuir a la construcción de la imagen nacional. En este escenario, serán dos los géneros sobresalientes: la pintura histórica y la pintura orientalista. Veremos cómo no son opuestas sino que se pueden complementar, dependiendo de los intereses que encierren las representaciones. Hablemos primero de la pintura histórica, el género que alcanzó mayor auge en la pintura académica a lo largo de los últimos cincuenta años del siglo XIX.

II. Imaginando al musulmán

1.1. La pintura de historia.

Si hablamos de pintura de historia debemos aclarar algunos significados que sugiere el término. Podemos señalar dos antecedentes de este género. En primer lugar, el programa iconográfico cortesano llevado a cabo por el conde Duque de Olivares en el siglo XVII, encabezado por pintores como Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán y José Murillo. Estas pinturas se centraban de los acontecimientos militares y estaban destinadas a ser visibilizadas únicamente en el palacio del Buen Retiro, con objetivo de ensalzar la dinastía de los Austrias y al catolicismo. En este período, no hay ni nación, por lo menos no como la estamos entendiendo en este proyecto, ni españoles en sentido moderno, aunque se empiezan a perfilar los rasgos de aquel pueblo hábil para las armas y dominador del orbe.¹²⁶ En segundo lugar, el conjunto iconográfico desarrollado en torno al palacio real, en Madrid.¹²⁷ Aquí destacaron los relieves en mármol que representaban temas “españoles”,¹²⁸ con énfasis en Castilla, los cuales empezaban a modificar el persistente énfasis en lo mitológico, alegórico y religioso que solían tener las representaciones artísticas. Tanto los relieves como los tapices nos ilustran rasgos dominantes de un pueblo español centrado en la monarquía y la religión. En este escenario, además, de la mano de la creación de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en 1753, se llevaron a cabo los primeros concursos de arte patrocinados por el Estado, precursores de las Exposiciones Nacionales.

No obstante, estas obras no son propiamente pintura de historia, sino los antecedentes que van cimentando lo que surgirá en el siglo XIX, es decir, la pintura al servicio de la historia de la nación. Así, la pintura de historia del siglo XIX se concentró en representar escenas de la historia *nacional*,¹²⁹ de esa nación moderna de la que hemos hablado en el capítulo

¹²⁶ Pérez Vejo, Tomás. *Pintura de historia e identidad nacional en España*. El corpus decimonónico. Pp.68-73.

¹²⁷ La dualidad de lugares tiene que ver con el cambio dinástico que sufrió el país tras la guerra de sucesión finalizada hacia 1715. La corona pasó a manos de la casa francesa de Borbón, sucesora de su homónima Habsburgo. Al asumir el trono los borbones ordenaron la construcción de un nuevo palacio. Felipe V fue el primer monarca en habitar el nuevo complejo palaciego.

¹²⁸ Entendamos por temas españoles: Don Pelayo, Covadonga, Reyes Católicos, ganándole terreno poco a poco a vírgenes y santos.

¹²⁹ Tomás Pérez Vejo define el género del siglo XIX como toda representación de un hecho de tipo concreto, un suceso localizable en el tiempo y en el espacio sobre el que exista la conciencia clara de que el lienzo es

anterior. La pintura se encargó de ponerle rostro propio a aquellos personajes y acontecimientos de los que la historiografía hablaba. El inicio del apogeo y consolidación de este género, podemos situarlo fácilmente en 1856, año de la primera Exposición Nacional convocada por la Academia, en la que el cuadro *Don Pelayo en Covadonga* de Luis Madrazo recibió el premio más importante. Fue tal el éxito de esta primera exposición que se seguirían celebrando durante los siguientes cincuenta años.¹³⁰

Estas exposiciones de arte, no concursos, eran promocionadas por el Estado. La Academia, entidad encargada de organizarlas y coordinarlas, potenciaba la representación de los temas nacionales, fomentando a los artistas a pintar temas establecidos, lo que no resultaba difícil de aceptar puesto que las condecoraciones significaban prestigio y seguridad económica para el pintor. Tal era la primacía del género histórico nacional que las medallas en este género recibían 90.000 reales frente a los 35.000 para pintura religiosa y los 17.000 para paisajes. De esta manera, y sumado el clima historicista del que se ha hablado, no es de extrañar que el mercado artístico se saturara del género, también llamado realismo retrospectivo.¹³¹

Las exposiciones nacionales, por tanto, representaron en sí mismas un método efectivo de nacionalización cultural y de formación de imaginarios a partir de la pintura. El principal comitente, y al mismo tiempo comprador de las obras, era el Estado y sus diferentes instituciones, desde Ayuntamientos locales hasta palacios reales y Congreso de Diputados. Se celebraron en total 15 exposiciones entre 1856 y 1892, año en el que hay un claro detrimento de esta temática¹³² en aumento de géneros como el realismo y costumbrismo.¹³³

una reproducción, verosímil, de algo que ocurrió en la realidad. “Esto significa excluir todos aquellos cuadros que se refieren a escenas de tipo genérico, aun las ocurridas en el pasado, y por lo tanto históricas, e incluir aquellas representaciones, aun siendo coetáneas del momento en que se realiza el cuadro, poseen un carácter individualizado y concreto, lo que les otorga un claro sentido histórico, de representación de algo que ha sucedido, incluso si la identidad de los personajes no nos es conocida”. Tomás Pérez Vejo. *La pintura de historia y la invención de las naciones*. (Locus: Revista de historia, 5).Pp. 139-159

¹³⁰ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa. La nacionalización de la cultura*. Pp.187-214.

¹³¹ Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*, Pp. 249-258.

¹³² Una de las razones de esta caída o decadencia del género puede explicarse en el hecho de que la moda artística provenía de París, es decir, desde Francia se establecían los patrones pictóricos a seguir y los nuevos géneros a representar por la Academia, que se enfocaban más en la realidad social ligada al mundo del trabajo y las costumbres, y no en mitologías nacionalistas.

¹³³ Las cinco primeras exposiciones, 1856, 1858, 1860, 1862 y 1864, tuvieron un carácter bienal; la siguiente se retrasó un poco y no se inauguró hasta enero del 67, rompiendo el ritmo bienal de las anteriores. La

II. Imaginando al musulmán

Centrémonos, ahora sí, propiamente en la pintura, esto es, profundicemos en el género, en sus pautas de representación y en su gran objetivo. Así, en palabras de Jacinto Picón, presidente de la Real Academia de San Fernando

Lo crucial en un cuadro de historia es representar un hecho de capital importancia para un país o una raza, en un momento determinado y preciso en que el esfuerzo de un hombre o un pueblo realiza algo que influye poderosamente en la vida social.¹³⁴

Estas palabras nos permiten deducir que es importante que la obra sea simple, por tanto, comprensible y que contenga un mensaje patriótico claro y conciso. En esto radica la importancia de un cuadro de historia, más que en su técnica pictórica que es de inspiración académica y carece de rasgos muy creativos como otros géneros contemporáneos, tales como el impresionismo o los pre-vanguardismos. Conviene, entonces, analizar estos cuadros a partir de su significado político más que de su calidad en términos artísticos.

En primer lugar, podemos preguntarnos por la función de un cuadro de historia, que en opinión de Jacinto Picón

(...) consagra una acción famosa y la populariza y extiende con mayor facilidad que otro género. Alta y noble empresa sería la de perpetuar en grandes lienzos la historia patria. Ella inspiraría emulación y aliento a los artistas y, llevada a cabo, sería digna escuela donde nuestro pueblo recibiese al par estímulos de la virtud y gloria y lecciones del escarmiento.¹³⁵

La cita precedente nos permite subrayar términos clave como *popularizar*, *perpetuar*, *grandeza*, *emulación* y *lección*. Todos ellos presentes al momento de representar el cuadro de historia. Es lo que Louis Marin nos presenta como la representación de la representación, esto es, su carácter reflexivo. Así, la representación debe tener unas características esenciales: debe ser de dimensiones grandes para aumentar la sensación de asombro, monumentalidad y realismo en lo representado, con contenido claro, explícito,

inestable situación política de finales de la década de los sesenta hizo que no se celebrara ninguna Nacional más hasta 1871, inaugurada ya por el nuevo rey Amadeo de Saboya. Una vez restaurada la monarquía borbónica en 1876 se reinician las Exposiciones Nacionales; a ésta siguió la de 1878. A partir de aquí la convocatoria. José Álvarez Junco.

pasa a ser trienal, 1881, 1884, 1887, 1890, 1892 (se adelanta la de 1893 para hacerla coincidir con el IV Centenario del Descubrimiento de América) Esto nos da un total de 15 Exposiciones Nacionales, dejando fuera las de 1897 y 1899, que completarían las 17 del siglo XIX. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. Pp. 71-72.

¹³⁴ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.252.

¹³⁵ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.251.

que haga énfasis en personajes y acontecimientos que los relacionen; debe memorizar un hecho puntual porque debe ser una lección social.¹³⁶ En definitiva, dominar la técnica pictórica del género significaba saber componer elementos -figuras, objetos, paisaje, arquitectura- en una superficie plana, a través de los cuales fuese posible sugerir la existencia de un relato del pasado.¹³⁷ Por lo tanto, la pintura de historia, es un género pedagógico-político, no es el arte por el arte, sino arte por la nación. Es por esto que la metodología con la que trabajarán las obras en esta investigación supone fundamentalmente un análisis ideológico, dejando de lado, conscientemente, los aspectos pictóricos (formales) en favor de los narrativos.¹³⁸

En este sentido, la lección moral que transmitían las obras era tan importante que no bastaba con ir y contemplar directamente los cuadros a las exposiciones¹³⁹, sino que era preciso divulgarlas mediante los medios de prensa en revistas como *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal*, *La Ilustración Española y Americana*, entre otros. Además, algunas de las representaciones más icónicas como la de Don Pelayo en Covadonga empezarán a aparecer en las historias de España, especialmente en los manuales académicos.

La pintura histórico-nacional tuvo diversas fuentes para su realización. Hablar de pintura de historia significa hablar de fuentes literarias. Así, el pintor de historia recurrió a las fuentes escritas para plasmar sus ideas, ateniéndose de forma fiel la narración de sus fuentes, siendo éstas su guión de representación.¹⁴⁰ La fidelidad hacia la fuente significaba plasmar de forma correcta tanto la acción principal, la anécdota, como atenerse a otros aspectos como la psicología de los personajes, mobiliario, vestidos, etc. De esta manera, historiografía, leyendas, poesía y literatura en general se mezclaban y se aliaban para lograr plasmar de forma visual la percepción del pasado. Mencionemos algunas de las fuentes escritas más

¹³⁶ Marin, Louis. *Representación, poder, imagen*. En Prismas, Revista de historia intelectual, N° 13, 2009.

¹³⁷ Carlos Reyero. *El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España*. (ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXV 740 noviembre-diciembre, 2009). P.1204.

¹³⁸ Por ello no pretendo hacer una historia del arte español a partir de la representación del musulmán, sino una historia de la imagen, de imágenes como susceptibles a explicaciones, no meras ilustraciones. En efecto, ver la imagen como transmisora de un mensaje, de una idea. Este criterio se ve argumentado por el hecho de que se trata de pintura oficial, encargada por el Estado, cuyo grado de ideologización es muy alto.

¹³⁹ Véase La visión vencedora. Pp.111-116.

¹⁴⁰ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. Pp.441-443.

II. Imaginando al musulmán

importantes. La *Historia general de España* de Modesto Lafuente; el Romancero¹⁴¹; las obras de William Prescott y Washington. Irving; la *Historia general de España* del padre Mariana; los Anales de la Corona de Aragón; *Vidas de españoles célebres* de Manuel José Quintana; la amplia obra de José Zorrilla, especialmente las leyendas; *Historia general de España* de Zamora y Caballero; *El quijote y las Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes; *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer y *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, entre muchas otras.¹⁴²

Por tanto, en conjunto con lo escrito se completaba la fórmula: los artistas imaginan el pasado, valiéndose de fuentes historiográficas y literarias, reproducido en revistas gráficas para convertirse verdaderamente en propio, en nacional, en español.¹⁴³

1.2. Reflejos y temáticas de la pintura histórica.

Lo cierto es que sobre muchos personajes históricos de los que hablaban las fuentes escritas, no se tenía ninguna imagen plástica¹⁴⁴. La pintura de historia permitió a los artistas inventarse los rostros de personajes enigmáticos y simbólicos para la nación, fomentando y ayudando la capacidad imaginativa respecto a ella. La construcción iconográfica del pasado hizo que cada uno de los personajes y acontecimientos pasados se convirtieran en antecesores del Estado-nación contemporáneo, que se representaba, como forma de legitimación política, como religioso, monárquico y bélico. En este orden de ideas, es significativo que el interés respecto al pasado científico e intelectual de la nación es insignificante. Por ejemplo, mientras don Juan de Austria fue incontablemente

¹⁴¹ Poesías medievales transmitidas de forma oral hasta su publicación escrita a partir del siglo XIX.

¹⁴² Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.466. Las fuentes mencionadas fueron las más utilizadas por los pintores de historia. Muchos de ellos hacían referencia explícita a sus fuentes.

¹⁴³ Durante la segunda mitad de siglo, gracias a los avances técnicos en el grabado y la litografía, la prensa empieza a incluir con cierta frecuencia imágenes alusivas a la actualidad política. Así pues, en ese tiempo todo favorece la proliferación de alegorías de la nación, desde el desarrollo técnico de las artes gráficas, hasta la consolidación del discurso nacionalista español, que emplea a mansalva viejos y nuevos medios, ya sean los manuales de historia de España o los sellos de correos, para la difusión de los símbolos de una identidad colectiva encarnada o en la monarquía o en el pueblo. Juan Francisco Fuentes. *Iconografía de España en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid :Universidad Complutense de Madrid). P.10.

¹⁴⁴ Otros personajes como Hermenegildo, don Pelayo, El Cid, Fernando el Santo, Jaime el Conquistador, Boabdil , El Gran Capitán.

representado, de Miguel de Cervantes apenas si se encuentran lienzos. Ni siquiera hay interés en los grandes pintores del Siglo de oro como Murillo o Velázquez.¹⁴⁵

Haciendo un análisis de la pintura de historia, podemos subrayar una serie de temas y argumentos que, en general, ilustra la pintura de historia.¹⁴⁶ El primero de los temas tratados es la independencia. Si bien el territorio español ha tenido una importante tradición independiente, este es un tema que obsesiona al nacionalismo, esto es, la construcción de un personaje externo invasor para alcanzar la diferenciación entre lo ajeno y lo propio. Respecto a este tema, los episodios más representados fueron la Guerra contra los franceses de 1808 y la Reconquista de la península ibérica.¹⁴⁷ El segundo de los temas es la tensión constante entre unión y pluralidad, que acaso representa en sí una abstracción de las *dos Españas*. Por tanto, la unidad, hará referencia a centralismo y a la indisoluble unidad de España, cuyo sostenimiento es posible gracias a la religión y la monarquía. En el afán de legitimarse en el poder, la monarquía debió mostrarse como lo más glorioso de la nación española, exponiendo cómo los reyes siempre eran activos partícipes en el desarrollo económico y expansión territorial de la nación. La religión, por su parte, aparece como el principal aval, para los conservadores, de la unión nacional y de la legitimación real. Puntualmente los temas preferidos para ilustrar la unidad fueron la conversión de Recaredo, la Conquista de Granada y, en general, acontecimientos relacionados con Isabel y Fernando.

En contraposición, los registros de la imagen plural harán referencia tanto a historias locales, especialmente catalanas y valencianas,¹⁴⁸ como a la visibilización de judíos y musulmanes como sujetos que fueron parte de la nación, al margen de su procedencia y credo. La España plural traduce a un territorio heterogéneo en términos culturales, étnicos e

¹⁴⁵ José Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.254.

¹⁴⁶ Este análisis se basa en los estudios de Carlos Reyero sobre pintura de historia en España. Carlos Reyero tiene diversos libros y artículos respecto a la pintura de historia. Podemos mencionar dos obras: *Pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1989); e *Imagen histórica de España (1850-1890)*, (Madrid: Itziar Arranz Libros. Madrid, 1987).

¹⁴⁷ Carlos Reyero. *La construcción iconográfica del nacionalismo español*. En Autores Varios. *La nación española: pasado y presente*. (Fundación para el análisis y los estudios sociales). www.faes.org. P.115.

¹⁴⁸ Normalmente las historias locales buscaban servir tanto para un sentimiento regionalista como para un nacionalista. La leyenda de Huesca o la muerte de Jaime I el Conquistador, por ejemplo, sirvieron para nutrir nacionalismos particulares y generales. Carlos Reyero. *La construcción iconográfica del nacionalismo español*. P 116. Para ahondar en el tema de la España plural se puede consultar el libro de Luis Palacios Bañuelos, *La España plural: nación, nacionalidades y regiones* (Editorial Universitas, 2005).

II. Imaginando al musulmán

históricos, en contraposición a lo lineal o universal. El tercer lugar tema trabajado, como vimos con la historiografía, es el carácter español. La pintura mostró puntualmente el carácter bélico, personificado, por un lado, en el guerrero sin escuela que llega a convertirse en gran general, como el Cid, y, por otro, en la hidalguía y nobleza del español, escenificada en los gestos ante la victoria como el de Gonzalo Fernández de Córdoba en Ceriñola.¹⁴⁹ Finalmente, la idea de libertad fue el cuarto de los temas tratados. Más allá de sus diversas acepciones, libertad es un término presente en todo el siglo XIX, especialmente tratado en los círculos liberales.

En este escenario, la pintura reflejó la polarización ideológica tratada en el capítulo I. Los liberales se preocuparon por representar todo aquello que pudiera legitimar su versión de la historia nacional. Por lo tanto, la temática central estuvo relacionada con la privación de las libertades por parte del absolutismo y la “tiranía” a lo largo de la historia, quiénes privaron a los ciudadanos de aquella libertad. En este sentido, los personajes icónicos y mártires en la defensa de la libertad serán mayoritariamente los comuneros o personajes como Torrijos y Mariana Pineda. Además, como ya vimos, se considera como voluntad del pueblo y soberanía popular todo concilio y convocatoria de las cortes, que serán ampliamente representadas.¹⁵⁰ Por tanto, para los liberales, la palabra libertad tendrá diferentes acepciones, la primera, la de independencia no sólo ante la invasión sino ante el despotismo y, la segunda, la tolerancia entre pueblos libres, es decir, con la convivencia en el mismo territorio español de diversos pueblos y creencias.¹⁵¹ Por lo tanto, los temas preferidos por los liberales fueron aquellos que afectaban la imagen de los monarcas absolutos, esto es, expulsión de los judíos y musulmanes, el levantamiento comunero en Castilla, el saqueo de Roma por parte de las tropas de Carlos V y los fusilamientos tras la vuelta del absolutismo en 1823, entre otros.¹⁵²

¹⁴⁹ Tras la muerte del comandante francés, Luis de Armagnac, en Ceriñola, la iconografía nacional mostró a El Gran Capitán abatido y afectado emocionalmente por la muerte de su homónimo francés. Esto se puede apreciar en la obra de Federico Madrazo, *El Gran Capitán observa el cadáver del Duque de Nemours tras la batalla de Ceriñola*. Carlos Reyero. *La construcción iconográfica del nacionalismo español*. Pp. 116-118.

¹⁵⁰ Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.255.

¹⁵¹ Carlos Reyero. *La construcción iconográfica del nacionalismo español*. P.118

¹⁵² Carlos Reyero. *El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España*. Pp.1119-1201.

Sin embargo, hay que subrayar que esta visión crítica por parte de la pintura histórica liberal, no fue una continuación de la famosa Leyenda Negra, frente a la que se fue también muy crítico, puesto que se consideraba antiespañola. Por ello, son escasas las representaciones respecto a la Conquista de América, que se plasma solo el acto de descubrimiento de las nuevas tierras.

En las temáticas anteriormente presentadas, percibimos que, así como ocurría en la literatura, la imagen plástica de España también fue considerablemente distinta dependiendo de su procedencia. Mientras los pintores españoles representan la España visigoda, la España imperial, o la de las cortes medievales; los extranjeros, por su parte, particularmente los pintores franceses¹⁵³, pintaban escenas moriscas, taurinas, o de bandoleros y ajusticiados con garrote vil. Mientras conservadores pintaban la victoria contra la invasión sarracena, los extranjeros mostraban una España con rasgos orientales.¹⁵⁴ Veremos cómo cada una de las temáticas transversales -libertad, unidad, pluralidad, religión- estará presente de forma implícita en las pinturas referentes al musulmán en la historia de España.

2. La representación liberal del musulmán.

Ya tenemos el panorama general tanto de la pintura histórica en sí como género pictórico, como de las ideas y argumentaciones que pretendía reflejar. Dentro de este género, me enfocaré en aquellos cuadros de temática liberal que se encargaron de plasmar y dotar al musulmán de un significado dentro de la historia nacional. Es precisamente la Edad Media el lugar topológico en el que se representará mayoritariamente al musulmán, ya sea desde los ojos liberales o desde los conservadores. Si hablamos de la representación del

¹⁵³ Entre las imágenes extranjeras influyeron especialmente las de Gustave Doré quien, además dejó un diario de viaje por España.

¹⁵⁴ Álvarez Junco. *Mater Dolorosa*. P.256.

II. Imaginando al musulmán

musulmán liberal ¹⁵⁵ hablaremos entonces de: Al-Ándalus, su historia científica y anécdotas en torno a la Alhambra, Reconquista y expulsión morisca.¹⁵⁶

2.1. Pintores, temas y escenarios.

Como ya hemos visto, la Edad Media fue la época más representada en conjunto de la pintura de historia y, especialmente, en relación a lo musulmán, lo que resulta obvio si entendemos que fue durante ese período histórico en el que los musulmanes se establecieron en la península. Sin embargo, representar este período daba lugar a muchas imprecisiones debido al pobre conocimiento de los hechos históricos pretéritos, envueltos en leyendas, romances, canciones de Gesta y tradiciones populares. Eso se tradujo, pictóricamente, muchas veces, en una mala ambientación, desconocimiento de las arquitecturas y cronología, confusión en vestidos y ropajes y poca verosimilitud en mobiliario y costumbres.¹⁵⁷ Por otro lado, en cuanto a la técnica los artistas dieron más importancia al color que al dibujo, buscando generar un impacto en el espectador, sumado a la intención de representarlo lo más real posible. En este sentido, la pintura histórica es realismo técnico.¹⁵⁸ Más allá del carácter reflexivo de la representación, el objetivo de estas pinturas era la exposición o deducción de una moraleja, de una enseñanza moral a partir de los diferentes acontecimientos de la historia. Es decir, detrás del cuadro *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295* (Ilustración I), el mensaje va dirigido a la importancia y relevancia de las cortes durante la Edad Media, que no es otra cosa que hacer un énfasis en la participación ciudadana como traba hacia el poder absoluto de un monarca; o, por ejemplo, el gesto del Gran Capitán en Ceriñola enseña que nunca se debe humillar al rival vencido.

¹⁵⁵ Hago referencia al musulmán (entiéndase musulmanes, mundo islámico) que es representado desde el corte liberal.

¹⁵⁶ Por lo que he investigado, la excepción al escenario medieval la componen unas pocas pinturas referentes a la expulsión de los moriscos por parte de Felipe III, un proceso que tuvo lugar entre 1609 y 1613.

¹⁵⁷ Jesús Viñuales González. *La pintura de historia en España. Tipología y clasificación.* (En Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte, nº 1, 1998). P.243.

¹⁵⁸ Jesús Viñuales González. *La pintura de historia en España.* Pp.243-244.



Ilustración 1. *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295*. Antonio Gisbert (1863).¹⁵⁹

Respecto a los pintores, no podemos olvidar que estamos hablando de individuos, esto quiere decir, que su filiación hacia una ideología política no es, en todos los casos, sencillo de deducir. Seguramente a algunos lo que les importaba era la suma de dinero del comitente, más que la ideología o enseñanza a representar; otros, probablemente, creían que con su arte cumplían un papel activo en la política nacional. Sin embargo, en ambos casos, es algo que no podemos afirmar tajantemente. Por demás, hay artistas cuya ideología liberal parece muy establecida; además de Antonio Gisbert¹⁶⁰, autor del *Fusilamiento de Torrijos* (1888), que muestra el duro retorno del absolutismo en 1823, podemos mencionar a

¹⁵⁹ Este cuadro – que se puede consultar en www.congreso.es, fue elaborado por uno de los máximos exponentes del liberalismo pictórico, Antonio Gisbert. Muestra esta obra para ejemplificar una típica temática liberal, esto es, exaltar la idea de que la soberanía popular radicaba en las cortes, en este caso la de Castilla, que se encargaba de limitar el poder del rey. La obra fue comprada por el Congreso en 1863. Además, se reprodujo en grabado por *El Museo Literario*, 1863-1864; *El Museo Universal*, 1864; *La ilustración de España*, 1886; y *La ilustración Católica*, 1886. Actualmente permanece en el Congreso de los Diputados, en Madrid. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.100.

¹⁶⁰ Autor igualmente de otros cuadros relevantes a la historiografía del liberalismo como *La Muerte del Príncipe don Carlos* (1858) y *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (1860).

II. Imaginando al musulmán

Francesc Sans, autor de *Libertad e Independencia. Cádiz 1812* (1860), donde, el autor promueve la legitimidad de la constitución; o Víctor Manzano en *Los Reyes Católicos administrando justicia*, cuadro en el que reivindica una “monarquía democrática”¹⁶¹

2.2. El tema morisco.

No son muchos los cuadros producidos en este tiempo que nos muestren la España musulmana, es decir, aquellos en los que el musulmán es el protagonista del cuadro. En tal caso, podemos suponer que estamos ante un cuadro de corte liberal, a diferencia de la ocasión en la que el musulmán es antagonista, seguramente estaremos ante una versión conservadora. Por tanto, el análisis se concentrará en aquellos cuadros en los que se represente algo de la cultura musulmana en la historia de España a partir de anécdotas puntuales. Analizaré algunos cuadros que seleccioné, dando cuenta de la filiación política de los autores y de la relevancia que tuvieron sus representaciones, así como, de ser posible, el público al que fue dirigido o sus formas de reproducción. Veremos si los liberales quisieron contradecir la afirmación conservadora de “en la Edad Media solo lo católico era español” o si sus representaciones solo buscaron atacar aquello que fuera en contra de sus ideales de libertad, que ya conocemos. Lo cierto es que la iconografía liberal, que fue minoritaria respecto a la conservadora, buscó explorar en sus temáticas aquellos “puntos oscuros” de la historia de España y atacar lo establecido por sus contrarios como “ser español”¹⁶². Usualmente, los liberales recurrieron a la estética victimista como procedimiento de persuasión, como veremos en varias temáticas abordadas por los pintores.¹⁶³

¹⁶¹ Carlos Reyero. *El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España*. P.1200.

¹⁶² Vale mencionar el caso de la expulsión de los judíos por parte de los Reyes Católicos. Dos obras fueron premiadas en Exposiciones Nacionales. Vicente Cutanda obtiene una tercera medalla en 1887 por *La Matanza de judíos en la Edad Media*; y Emilio Sala primera medalla en 1890 por *La Expulsión de los judíos de España*. Ambas obras elaboradas con el propósito de problematizar los parámetros de identidad del ser español.

¹⁶³ Carlos Reyero. *El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España*. P.1119.

Uno de los temas ideales para llevar a cabo este mecanismo de persuasión y atacar la historia de los Austrias, que, desde la óptica liberal¹⁶⁴, fueron causantes de la decadencia definitiva será la expulsión de los moriscos.¹⁶⁵ Este episodio de la historia de España fue representado varias veces a lo largo de los años de auge de la pintura histórica. Entre estos destacan, por ejemplo: *Los moriscos valencianos demandando protección al beato Juan de Rivera* y *El Beato Juan de Ribera en la expulsión de los moriscos* de Francisco Domingo Marqués, cuadro expuesto en la Exposición de 1864; *Expulsión de los moriscos en las playas de Valencia* de Vicente Nicolau, igualmente expuesto en la Nacional de 1864; y, *Expulsión de los moriscos* de Gabriel Puig Roda, expuesto en 1894 y probablemente el más reproducido a posteriori.



Ilustración 2. Gabriel Puig Roda. *La Expulsión de los moriscos*. (1894).¹⁶⁶

¹⁶⁴ Véase Capítulo I. El relato liberal. Pp.35-38.

¹⁶⁵ Otros cuadros como *La Muerte del Príncipe don Carlos* (1858) y *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (1860) de Antonio Gisbert; y *El príncipe don Carlos y el duque de Alba* (1881), de José Uría, hay que vincularlos a la historiografía del liberalismo.

¹⁶⁶ Sabemos que esta obra es propiedad de la Diputación de Castellón, ciudad de la Comunidad Valenciana y se encuentra actualmente en el Museo de Bellas artes de ésta ciudad. En esta región habitaban el mayor

II. Imaginando al musulmán

A continuación, voy a hacer un análisis de tres obras, iniciando con *La Expulsión de los moriscos*, con el propósito de mostrar la argumentación visual que hicieron los liberales respecto a su interpretación histórica, y de qué forma utilizaron y representaron la figura del sujeto musulmán para conseguir transmitir el mensaje buscado o deseado.

Centrándonos en la mencionada obra de Puig Roda (Ilustración II), el autor representa el acontecimiento a partir del sufrimiento de los protagonistas expulsados -recordemos que los moriscos eran musulmanes bautizados, es decir, en rigor, aunque fuese forzosamente, eran católicos-, sin embargo son representados, tanto en sus ropajes y su aspecto físico, como musulmanes. Esta dualidad entre origen (islámico) y su nueva creencia cristiana generó problemas en una sociedad en la que los cristianos viejos tenían primacía.¹⁶⁷ Por tanto, nunca fueron vistos realmente como católicos, tanto así que el rey Felipe III decretó la expulsión al dudar de su fidelidad a la monarquía hispánica, temiendo una supuesta alianza con los turcos-otomanos y con los franceses.¹⁶⁸ Volviendo a la imagen, ésta nos traslada el horror de estos sujetos al tener que abandonar sus tierras ancestrales. La forma de plasmar y, al mismo tiempo, transmitir, este dolor es haciendo énfasis en los rostros de los personajes, obviando el paisaje, que se limita a una tonalidad azulada y grisácea para ambientar lo dramático del suceso. Advertimos que el color del cielo va de muy oscuro, gris, a más claro, azul, a medida que se ve el mar y el barco que llevará a los expulsados, quizás como señal de que el futuro y el horizonte que les espera pueden ser esperanzadores. Nos damos cuenta que el autor hace foco -primer plano- en la figura de una mujer sufriendo mientras abraza a un niño. Así, Puig plasma lo más trágico, quizás, del decreto del rey: la

número de moriscos, junto con Andalucía. De hecho los pintores que plasman este acontecimiento son valencianos. La imagen fue obtenida de la página del Ayuntamiento de Tirig, Comunidad Valenciana: tirig.es/es/page/museo-gabriel-puig-roda.

¹⁶⁷ En la España Moderna fue utilizado el concepto de “pureza de sangre”, “cristianos viejos” y “cristianos nuevos”, citando a Max Hering Torres, “el concepto de la “limpieza de sangre” no deja de ser una metáfora, creada y fundada por el dogmatismo teológico, el concepto de la “limpieza” desplaza parcialmente a la religión como criterio de diferenciación y retoma por primera vez en la historia europea dos criterios fundamentales para marginar: El de la “raza” y el de la “sangre maculada” En efecto, aquellos denominados “cristianos nuevos” eran los judíos o musulmanes conversos, pero no eran “puros” en tanto que raza y sangre, lo que sí eran los “cristianos viejos”. Max Hering Torres. *Limpieza de Sangre ¿Racismo en la edad moderna?* (Tiempos Modernos 9, 2003-04). El historiador Hering es autor de muchos estudios referentes a este tema, en el que destaca su libro *Race and Blood in the Iberian World* (LIT Verlag Münster, 2012).

¹⁶⁸ José Miguel Hijano. *Rechazo y expulsión: la comunidad morisca en Aragón*. Máster en Historia Moderna, Universidad de Cantabria. P.49. Respecto a este hecho histórico podemos nombrar dos obras destacables: *Los moriscos antes y después de la expulsión*, de Mikel de Espalza (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001). Y *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*, de Manuel Lomas Cortés. (Valencia: Universitat de València. Servei de publicacions, 2012.)

expulsión estableció que los moriscos debían abandonar a sus hijos para que quedaran en tutela de familias católicas.¹⁶⁹La primera mujer abraza, también, a otra mujer joven, desnuda, posiblemente su hija.

Especialmente los liberales se basaron en técnicas de la pintura orientalista para plasmar al musulmán. De esta manera, a juzgar por las imágenes, esto es, por los ropajes coloridos de los personajes, su fuente para mostrar plásticamente lo musulmán fue el orientalismo, género que se encargaba de establecer juicios y crear estereotipos visuales -aunque, por supuesto también escritos- respecto a Oriente, el mundo islámico y sus habitantes.¹⁷⁰ Esto significa que, si bien se intenta denunciar un hecho de la historia negra de España, se hace mediante un patrón de estereotipo frente a lo que no se conoce, lo musulmán, en lugar de realizar un esfuerzo investigativo por aquellos sujetos. Así, la representación pictórica de una mujer musulmana se hace enfatizando en su desnudez, es decir en su sexualidad corporal, en su personalidad erótica y exótica, en una palabra, en su irracionalidad. Se caía, por tanto, en contradicción. No fue realmente defender a los expulsados, lo importante era agudizar la crítica política hacia unos gobernantes que la historia liberal consideró decadentes para la nación.

En este sentido, no cabe duda de que hay una denuncia a un hecho puntual de la historia de los Austrias, pero, como dije, no hay una verdadera defensa de lo musulmán y su imagen resulta estereotipada y ligada al imaginario orientalista que Europa estaba consolidando sobre Oriente desde el siglo XVIII.¹⁷¹ La historiografía liberal condenó esta expulsión (como lo hizo con la judía), aludiendo al problema económico que significaría la misma.

¹⁶⁹ José Miguel Hijano. *Rechazo y expulsión: la comunidad morisca en Aragón*. Pp.49-55.

¹⁷⁰ La presencia del término orientalismo ha estado presente en diferentes épocas, pero no se hace en sentido estricto hasta el siglo XIX, cuando se fijaron sus características pictóricas. En el caso español, la pintura de esta tendencia estuvo centrada en Marruecos por su proximidad y por la Guerra de África del año 1860 . Expedición militar en la que estuvo el artista Marià Fortuny , el más importante de los orientalistas españoles , que hizo del orientalismo español un género autosuficiente, dejando de lado la influencia francesa. Si bien la pintura orientalista y la pintura de historia, no son del todo incompatibles, lo cierto es que el primer género no buscaba dar cuenta de un hecho histórico puntual sino más bien mostrar las formas y costumbres de vida del Medio Oriente. Andrea Ayuno Bueno. *Pintores orientalistas españoles*. (Universitat de Barcelona, 2013)

¹⁷¹ La pintura orientalista española no surge como una respuesta ante la británica y francesa que se cansaron de plasmar el imaginario oriental español centrado en lo andaluz. Los orientalistas españoles solo reforzaron aún más la imagen de los Victor Hugo y compañía.

II. Imaginando al musulmán

En efecto, los moriscos representaban una minoría, unos trescientos mil habitantes sobre los casi diez millones que contaban los territorios peninsulares, pero, en concreto, trabajaban gran parte de las tierras aragonesas y, a partir de su salida, la sociedad aragonesa y valenciana empobreció, llegando, incluso, a perder un 15% de fuerza productiva.¹⁷² Este era el principal argumento liberal contra la expulsión morisca y se construyó desde las regiones de Aragón y Valencia, como claro ejemplo de que el absolutismo monárquico, caracterizado por la intolerancia religiosa, había encabezado la decadencia nacional.¹⁷³ Pero no fue una denuncia social en defensa del grupo social -los moriscos- sino una denuncia por el mal que les hizo a los españoles, por el problema económico que le significó a la nación.

Para la denuncia de este hecho, uno de los textos en los que se basaron los liberales fue un fragmento de *El Quijote*, en uno de sus fragmentos, en el que habla el morisco Ricote

Fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería y en todas las partes de África donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan. No hemos conocido el bien hasta que le hemos perdido; y es el deseo tan grande que casi todos tenemos de volver a España, que los más de aquellos, y son muchos, que saben la lengua, como yo, se vuelven a ella y dejan allá sus mujeres y sus hijos desamparados: tanto es el amor que la tienen; y ahora conozco y experimento lo que suele decirse, que es dulce el amor de la patria¹⁷⁴

¹⁷² José Miguel Hijano. *Rechazo y expulsión: la comunidad morisca en Aragón*. (Máster en Historia Moderna, Universidad de Cantabria). P.90

¹⁷³ De los autores contemporáneos, quien dedicó un texto entero a la expulsión fue Florencio Janer en su obra *Condición social de los moriscos de España* (1875), en donde considera la expulsión como una tragedia y cree que se hubiera podido atraer a los moriscos empleando la convicción y la prudencia. Otros liberales como Muñoz y Gaviria (*Historia del alzamiento morisco*, 1861) y Fernández Guerra (*Reflexiones sobre la rebelión de los moriscos y censo de población*, 1840) no dudan en criticar el poder de Felipe III. Finalmente hay que nombrar también al ya mencionado Modesto Lafuente, que en su *Historia General de España* (1850.1867) explica los diferentes hitos en el enfrentamiento Islam-Cristianismo en la Monarquía Hispánica: los bautismos forzosos, la sublevación granadina del 1568, las intolerancias inquisitoriales, el fracaso evangelizador, la obstinación morisca, etc.

¹⁷⁴ Miguel de Cervantes. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. (Bogotá, Editorial Panamericana, 1998). Segunda Parte. Capítulo LIII.

Junto a este pasajero episodio de *El Quijote*, los liberales también recurrirían al mencionado William Prescott,¹⁷⁵ quien, en *Historia del reinado de Felipe II* (1857) habla del despotismo y la intolerancia fanática que vivió España, que se inició con los Reyes Católicos y se consolidó con Felipe II y Felipe III. Prescott señalaba que debido a la intolerancia y a la represión que los cristianos ejercieron sobre los moriscos y, también, sobre ellos mismos, ambas razas se degradaron. En consecuencia, según el norteamericano, por un lado, los moriscos volvieron al estado de no civilización, que era lo normal en los países islámicos, y, por otro, los cristianos adquirieron de los moriscos, antes de la expulsión, todos los vicios de los orientales.¹⁷⁶ Una visión, como sabemos, plagada de prejuicios pero que servía como argumento en contra de los monarcas Habsburgo.



Visión completa del cuadro

Retomando el cuadro de Puig Roda, en él podemos ver, también, una forma de legitimar la historia liberal de la convivencia entre pueblos y entre religiones, mediante una iconografía

¹⁷⁵ Prescott también fue utilizado por los conservadores ya que en sus obras *History of the Conquest of Mexico* (1843), y *Conquest of Peru* (1847) señalaba el carácter heroico de la empresa realizada por los españoles en las nuevas tierras. También, en *History of the Reign of Philip II* (1858) elogiaba el gobierno de Felipe II en términos de expansión imperial y continuidad del legado de los Reyes Católicos.

¹⁷⁶ José Miguel Hijano. *Rechazo y expulsión: la comunidad morisca en Aragón*. P.15

II. Imaginando al musulmán

melancólica y victimista. En efecto, la obra nos señala un acontecimiento trágico, representado a partir de imaginarios repetitivos: los musulmanes viven en condiciones precarias, a juzgar por sus condiciones materiales de existencia, incivilizadas, sus mujeres andan desnudas - expresión del sentimiento morboso de Occidente respecto a la mujer oriental- y se venden como esclavas, sus ropajes exóticos contrastan con las estéticas españolas, etc. La explicación de esto puede estar en que si bien Puig es un pintor con formación académica, formado en la Escuela de San Carlos de Valencia y en la de San Fernando de Madrid, no estuvo ligado a la pintura histórica, sino que era un pintor de género, costumbrista, paisajista y orientalista, que empleaba mayormente la acuarela. En este sentido, la influencia de Mariano Fortuny, del que hablaré más adelante, nos relaciona con las características orientalistas presentes en *La expulsión de los moriscos* sustentadas en los ropajes de los personajes representados y en sus formas tanto corporales como gestuales. En relación con esto, no sólo debemos fijarnos en las figuras femeninas, los hombres representados también exponen lamento, llanto, asombro y pasividad ante la tragedia y el despojo, o cargando en sus espaldas lo que se pueden llevar consigo. Igualmente, identificamos en la parte izquierda de la escena algunos personajes *españoles*, seguramente confiscando algunos bienes materiales; y en el sector derecho unos hombres a caballo, los encargados de supervisar el procedimiento de expulsión.

Este fue el único gran cuadro de historia de Puig Roda, que fue un encargo explícito de la Diputación de Valencia.¹⁷⁷ Recordemos que el Estado fue el más importante cliente de cuadros de historia en términos cuantitativos. Normalmente los cuadros eran encargados para llenar las paredes de las numerosas entidades estatales. En otras ocasiones, esperaban a que fueran expuestos para comprarlos. No es el caso de esta obra, ya que no hay información que nos indique que haya sido expuesta en una Nacional, sino que fue un encargo directamente de la Diputación al pintor.

¹⁷⁷ Ajuntament de Tirig. Museo Gabriel Puig Roda. tirig.es/es/page/museo-gabriel-puig-roda.

2.3. Temática civilizatoria: las ciencias y la convivencia pacífica.

En el capítulo I vimos cómo los liberales dentro del contexto del debate de la ciencia española, defendían, en líneas generales, el pasado musulmán en tanto que creador y promotor de ciencia en España, así como la existencia de una sociedad altamente civilizada en términos científicos y sociales. En este sentido, subrayaban que, tras su expulsión, al igual que con la judía, la ciencia se había estancado. Uno de los pocos cuadros de historia que nos presenta estos argumentos es el que pintó, en 1885, el barcelonés Dionis Baixeras titulado *Hasday Ibn Shaprut en la Corte de Abderramán III*. A propósito de esta temática podemos mencionar también el cuadro titulado *Don Pedro de Castilla consulta su horóscopo a un atoro sabio de Granada, llamado Ben-Agatín* de Federico González.¹⁷⁸ Sin embargo, podemos afirmar que los debates en torno a los avances o retrocesos de la ciencia española fueron ínfimamente plasmados en la pintura histórica. Como dije, este género pictórico se centró en anécdotas militares y políticas como ejes de la historia nacional.

¹⁷⁸ Exposición Nacional de 1864. Obtuvo Mención especial y fue comprado por el Estado 1865. Actualmente se encuentra en el Museo Provincial de Cádiz. La obra hace referencia al conocimiento en astronomía por parte de los musulmanes, otra de las disciplinas científicas – o pseudocientíficas- transmitidas durante Al-Ándalus, y que, además, algunos nobles cristianos como Don Pedro de Castilla creían en este conocimiento. A propósito de este tema se puede consultar el libro *La ciencia de los antiguos en Al-Ándalus* de Julio Samsó (Madrid: Editorial Mapfre, 1992).

II. Imaginando al musulmán



Ilustración 3. *Baixeras, Dionís. Hasday Ibn Shaprut en la Corte de Abderramán III o Abderramán III recibe al Monje Juan de Gorze. (1885).*

Retomando la obra de Baixeras, esta nos remite al siglo X, tiempos del Califato de Córdoba, la unidad política más importante de la península en aquellos tiempos, así como uno de los focos más fuertes y relevantes del imperio islámico.¹⁷⁹ Los protagonistas centrales de la obra son concretamente tres : el califa Abderramán III, Hasday Ibn Shaprut¹⁸⁰ , médico judío y embajador del califa, y el monje Juan de Gorze. La escena está

¹⁷⁹ Por imperio islámico entendemos la propagación del islam iniciada con su profeta Mahoma, y su expansión territorial y política encabezada por diferentes dinastías en las que destacan los omeyas y los abasíes. La cultura islámica alcanzó su apogeo en Oriente en los siglos IX y X, y en España en los siglos XI y XII, tiempo en el que se estableció el Califato de Córdoba proclamado por Abderramán III. El califato se destacó por sus triunfos de carácter científico, filosófico y matemático. Ocupaba casi la totalidad de lo que hoy son España y Portugal a excepción del norte, donde se encontraban los reinos de Castilla, León, Navarra, Aragón y el Condado de Barcelona. El imperio islámico llegó a abarcar desde la Península Ibérica hasta la India oriental.

J.M. Roberts. *Historia del Mundo. Los imperios árabes.* (Editorial Debate, España, 2010). Pp.323-333.

¹⁸⁰ Hasday fomentó el estudio de la lengua hebrea en Córdoba, capital del califato, emulando a las madrazas de Medina Azahara. Ibn Shaprut hizo acopio de varios libros y se rodeó de intelectuales que le permitieron desarrollar su proyecto cultural. En una sola generación, gracias a la política cultural patrocinada por el califa y aplicada por Hasday Ibn Shaprut, la comunidad cordobesa pasó a desvincularse de las importantes academias rabínicas de Babilonia, a configurar una cultura que caminaba pareja a la soberana y a confirmarse como la máxima autoridad en todos los aspectos de la vida judía medieval en todo el Mediterráneo. *Exposición La Historia Judía en Andalucía. (SX-XIII).*

ambientada en un contexto palaciego y cortesano, es decir, ante todo, se nos muestra el carácter civilizatorio del lugar y sus personajes. El espacio central de la obra muestra dos anécdotas puntuales. La primera de ellas hace referencia a que el mencionado califa tenía al judío Hasday Ibn Shaprut como su médico y embajador, concediéndole un estatus social elevado que le permitió configurar en unos años las bases de una sólida cultura judía dentro de Al-Ándalus que permanecerá durante siglos, hasta finales del siglo XV. De hecho fue el embajador más importante de la comunidad judía en tiempos del califato.

Fue precisamente gracias a una embajada procedente de Bizancio cuando Hasday ibn Shaprut tradujo al árabe la copia del tratado médico¹⁸¹ de Dioscórides directamente desde el griego.¹⁸² Conocido el acontecimiento que narra el autor, podemos volcarnos de nuevo en la imagen. Baixeras logra la ambientación de corte-árabe mediante el uso de la arquitectura islámica, fundamentalmente los arcos de herradura, la soberbia y sobriedad de la baldosería (esencial en el efecto de profundidad de la escena), la silletería islámica, y la presencia viva de los colores que nos transmiten lujo y riqueza. Respecto a la imaginación arquitectónica el autor se basó en el palacio Medina Azahara, residencia en ese entonces de los califas y que a través del tiempo conservó muchos de sus salones, puntualmente se trataría del Salón Rico.¹⁸³

Por tanto, el autor nos traslada a un escenario lujoso, próspero, jerarquizado, en el que brillan e interactúan las artes, la ciencia y la diplomacia. Así, identificamos en la multiplicidad de personajes, a los músicos de corte a la izquierda, entre los que destaca una mujer, junto a otra que está recostada de forma pasiva y sin presenciar lo que ocurre, probablemente un miembro importante de la corte, quizás esposa del califa, y la derecha los científicos y letrados¹⁸⁴, véase a un hombre leyendo de forma pasiva, como ajeno a la situación central. Así, el mundo musulmán de Baixeras es pasivo e intelectual, pero también diplomático y políticamente jerarquizado y fuerte. En definitiva, el autor nos

¹⁸¹ Los médicos persas que dominaban los estudios médicos árabes escribieron obras que fueron durante siglos los libros de textos canónicos de la formación occidental. J.M. Roberts. *Historia del Mundo*. P.329.

¹⁸² Catálogo de Exposición El Califato. La historia judía en Andalucía (SX-XIII). Exposición itinerante. lahistoriajudiadeandalucia.wordpress.com.

¹⁸³ Es muy probable que este sea el salón que quiso representar el autor puesto ya que era el lugar dentro del palacio en el que el califa recibía a sus visitantes.

¹⁸⁴ Durante el mandato de Abderramán III el centro del conocimiento de Europa y Oriente Medio pasó de Bagdad a Córdoba.

II. Imaginando al musulmán

muestra una sociedad que aportó al florecimiento del suelo español, que no era bárbara ni belicosa.

Además de narrarnos la relación del califa con su médico de confianza, la obra también hace referencia a la bienvenida del califa a la comitiva cristiana encabezada por el monje Juan de Gorze, razón de ser de la dualidad del título de la obra. Por tanto, la segunda idea que emana de esta obra es, precisamente, la convivencia de religiones, -no sólo en la península sino en el resto de Europa,-. Una idea enfatizada por los historiadores liberales, al considerarla un elemento esencial en la ideal Edad Media española, la época de mayor esplendor en la historia nacional. Así, islam, judaísmo y cristianismo están personificados en Abderramán, Hasday Ibn Shaprut y Juan de Gorze, respectivamente. El autor representa esta escena como una bienvenida pacífica por parte del califa, sentado sobre los cojines, a los cristianos. El cuadro alude a que en aquel momento, el siglo X, los conflictos entre religiones se solucionaban de forma *civilizada* y no mediante las armas. Este pacifismo, desde la óptica liberal, se vio diluido en el año 1492, al ser expulsados tanto judíos como musulmanes.

Esta obra fue uno de los encargos que la Universidad de Barcelona hizo al pintor. En efecto, junto con esta obra, entregada en 1885, Baixeras realizó otros cuadros referentes y evocadores a las ciencias de la España medieval para la universidad, como la referente al IV Concilio Toledano y la dedicada a Alfonso X El sabio, un año antes.¹⁸⁵ Advertimos la preocupación de la universidad por tener imágenes referentes a la historia de las ciencias en España, ya que ésta entidad debe ser promotora y guardiana de la ciencia. Además, el hecho de que se haya decidido representar una historia de Al-Ándalus es diciente respecto a lo que le debe culturalmente Europa a la civilización árabe que floreció en la Edad Media e hizo posible sentar las bases culturales y sociales para la creación de universidades.

¹⁸⁵ Boletín de la Real Academia de la Historia. TOMO CLXXXVI. NUMERO III. AÑO 1989. P.383.

En palabras de Jacques Le Goff, hay una evidente contribución árabe en el surgimiento de los intelectuales y las universidades medievales,

Agreguemos la contribución propiamente árabe. La aritmética con el álgebra de Al-Kharizmi; y luego en los primeros años del siglo XIII Leonardo de Pisa hace conocer los números llamados arábigos, que en realidad son hindúes, pero llegaron desde la India por vía árabe. La medicina con Rhazi y sobre todo con Ibn Sina cuya enciclopedia médica iba a ser el libro de cabecera de los médicos occidentales. Astrónomos, botánicos, agrónomos y más aún alquimistas que transmiten a los latinos la febril busca del elixir. Por fin, la filosofía construye vigorosas síntesis con Al Farabi y Avicena. Así se explica que viajen a Italia y a España tantos hombres sedientos de conocimientos (...).¹⁸⁶

Baixeras participó en numerosas exposiciones tanto nacionales como universales, celebradas en París mayormente. Sin embargo, este cuadro al ser un encargo puntual de la universidad, no fue expuesto en aquel contexto. Hoy se encuentra en el Paraninfo de la Universidad.¹⁸⁷

2.4. Conquista de Granada. La figura de Boabdil y el dolor de la expulsión de 1492.

Sin duda el personaje musulmán más representado en la pintura de historia fue Boabdil¹⁸⁸, último gobernante del Reino Nazarí de Granada. En efecto, numerosas pinturas narraron anécdotas en torno al último rey moro, tanto por aquellos que querían exaltar la unidad de la monarquía española como aquellos que hicieron énfasis en la expulsión y salida de Boabdil junto con su familia como ataque al absolutismo monárquico. Este último caso fue

¹⁸⁶ Jacques Le Goff. *Los intelectuales en la Edad Media*. (Barcelona : Gedisa Editorial., 2008 (1993). Pp.36-37.

¹⁸⁷ Boletín de la Real Academia de la Historia. TOMO CLXXXVI. NUMERO III. AÑO 1989. P.383

¹⁸⁸ Boabdil fue uno de los personajes musulmanes que más llamó la atención de historiadores y literatos españoles. En cuanto a literatura dedicada a esta figura podemos mencionar *Boabdil el chico, último rey moro de Granada* (1848) de Juan Luis del Cerro; *Granada, poema oriental* (1852) de José Zorrilla; y la tragedia *Boabdil* (1869) de José de Castro y Serrano; y la novela histórica *El suspiro del Moro* de Castelar, 1885. Respecto a la pintura, en varias exposiciones nacionales se presentaron cuadros referentes a la salida de Boabdil, algunas con el común denominador del título *El suspiro del Moro*. Es el caso de las obras de Joaquín Espalter de 1855, Benito Soriano de 1856 y Francisco Pradilla de 1888. En cada una de ellas la figura central es el rey.

II. Imaginando al musulmán

más representado por los liberales, como el pintor Manuel Gómez Moreno, de quien se sabe tenía padres *afrancesados* e ideas liberales, y es un claro ejemplo de la relación estrecha entre el Estado y la formación de sus artistas.¹⁸⁹



Ilustración 4. Salida de la familia de Boabdil de la Alhambra. (1880). Manuel Gómez Moreno.

Gómez nos traslada al momento de la salida de la familia de Boabdil de su palacio, la Alhambra. Concretamente los personajes se encuentran en la Sala de la Barca, junto a la puerta que comunica con el Patio de Comares, y que está semitapada por una gran cortina de color rojo.¹⁹⁰ Es un espacio lujoso, al igual que el de la obra de Baixeiras, plasmado a partir de la riqueza decorativa en las paredes, cortinajes y baldosas. De fondo, vemos a los

¹⁸⁹ En el caso de este autor, fue pensionado a Roma por la Diputación de Granada y posteriormente esta institución le encargaría varios cuadros entre los que se encuentra *Presentación de los cautivos al rey moro de Granada en el Patio de Mexuar* (1875), una de las versiones visuales más importantes sobre la anécdota que después pintó Fortuny en *El tribunal de la Alhambra*. La obra encargada por la diputación fue ubicada en el palacio de Bibataubín, en Granada. Posteriormente fue trasladada como colección permanente del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, lugar en el que se encuentra actualmente. María Santos Moreno. *Pintura del siglo XIX en Granada: Arte y Sociedad*. (Universidad de Granada, 1997). Pp.410-411.

¹⁹⁰ María Santos Moreno. *Pintura del siglo XIX en Granada: Arte y Sociedad* (Granada: Universidad de Granada, 1997). Pp. 410-413.

servidores portando el equipaje y esperando que la comitiva se ponga en marcha. La única columna visible no es del Patio de Comares sino del Mexuar y es fácil de identificar por las formas de su capitel, según señala María Santos, quien también subraya las libertades que se tomó Gómez Moreno en la representación del espacio. Sin duda, también es una obra muy rica en el dibujo, que resulta muy preciso en los objetos y espacio representados, sin exageración del color, como sí ocurría con Puig Roda. En cuanto al *engaño del ojo*, es decir, la perspectiva, la profundidad de la escena es dada por la solería de la sala, que combina losetas de barro cocido o lambrillas de cerámica.

Al fijarnos en la escena del primer plano, encontramos similitudes con la obra *Expulsión de los moriscos* de Puig Roda, al evidenciar la representación femenina de la mujer musulmana. En efecto, volvemos a estar ante una iconografía de la melancolía personificada en la gestualidad y las formas corporales de las mujeres. Esto es, el lamento conseguido a partir de la posición con las manos en la cara y la posición tumbada en el suelo, como ocurría con la figura central que representaba Puig Roda, todo ello como corporeidad del dolor y desconsuelo. Una pose que, también, es propia de las representaciones en este tipo de representaciones de la sensualidad que emana de la mujer musulmana. Aunque, por supuesto Gómez no iba a representar desnuda a un miembro de la corte granadina precisamente porque ambienta este lugar como un espacio civilizatorio, en contraposición al escenario plasmado por Puig Roda y los moriscos. Por otra parte, vemos a dos hombres despidiéndose con un abrazo, uno de los cuales o al menos así se cree, es Boabdil, al que el pintor presenta de espaldas para no mostrarnos directamente su gesto de tristeza,¹⁹¹ mientras que Moraima, la esposa del rey, trata de consolar al hijo de ambos.

En contraste con todos ellos, se presenta la figura central altiva y serena de la sultana Aixa, cubierta por un manto blanco, verdadera protagonista del cuadro y de la escena. En este sentido, el papel secundario que el autor otorga a Boabdil hace que la representación de Gómez resulte original respecto a otras escenas plásticas de la retirada del rey granadino. Ningún otro autor se había encargado de “conmemorar” este hecho mostrando el retiro de la familia real encabezado por la madre del rey. Justamente Aixa dirige la mirada hacia los tres cortesanos que hay a la derecha, los cuales denotan gesto triste, pero transmiten

¹⁹¹ María Santos Moreno. *Pintura del siglo XIX en Granada: Arte y Sociedad*. P.411.

II. Imaginando al musulmán

serenidad, todo lo opuesto a las mencionadas figuras femeninas. Ellos bajan la mirada y reverencian a la madre del rey. “El más joven baja la cabeza, el viejo no se inclina, es el héroe que ha luchado más por su honra que por su vida, y el otro es un guerrero que no cree merecer la culpabilidad de la derrota.”¹⁹² Este cuadro, por tanto, se puede relacionar con la legendaria frase que Aixa le dice a Boabdil, “llora como mujer lo que no supiste defender como hombre”¹⁹³

Podemos deducir que el autor busca o pretende transmitir, como todos los pintores de historia, una reproducción exacta de un hecho histórico. Sin embargo, hay un objetivo moralizante más allá de la producción plástica: presentar el dolor de una raza, vencida pero no humillada. De esta manera, en la obra no vemos el dramatismo desesperanzador que planteaba Puig con los moriscos. Gómez expone un dolor de forma menos victimista - aunque sigue estando presente de forma evidente- y más delicada, imaginado desde la élite musulmana granadina. Es una expulsión delicada y orgullosa, personificada en Aixa, mediante su pose corporal y su mirada. Una figura que nos muestra otro papel de la mujer musulmana, una mujer solemne y poderosa, no pasiva como las de Puig y Baixeiras.

3. La particularidad del pasado musulmán en el escenario orientalista: Pérez Villaamil y Mariano Fortuny.

La representación pictórica del musulmán, en relación con la formación de una iconografía nacional, no se centró únicamente en la pintura histórica academicista, sino que, en menor medida, también se plasmó a partir del orientalismo pictórico. En palabras de Edward Said, una de las acepciones de Orientalismo es un estilo Occidental que pretende dominar y tener autoridad sobre Oriente, siendo una relación de poder y de dominación; poder que le permite legitimar acciones colonialistas e imperialistas. Desde finales del siglo XVIII,

¹⁹² María Santos Moreno. *Pintura del siglo XIX en Granada*. Pp.411-412.

¹⁹³ Boabdil ha pasado a la historia como un hombre débil. En el siglo XVIII el padre Juan Velázquez de Echevarría publica un libro titulado *Los paseos de Granada*, en el que cuenta que Aixa reprendió a Boabdil por llorar al abandonar Granada, con la frase “llora como mujer lo que no supiste defender como hombre”. Al parecer la frase es solo producto de la imaginación de Velázquez, pero lo cierto es que se volvió muy popular en España. Juan José Álvarez Díaz. *Refranes españoles de batallas (S. XIV – S.XV)* (Paremia, N° 23: 2014) P.30.

tiempo en el que aumenta el descubrimiento e interés por Oriente, se puede definir orientalismo, según Said, como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas respecto a él, describirlo, enseñarlo y colonizarlo. Este discurso se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, así como en unas imágenes, a través de las que Occidente ha construido su imagen del Otro, que, en este caso, es el oriental.¹⁹⁴

El caso de España respecto a este orientalismo es único, ya que, sin ser tierra oriental, fue considerada a menudo, a pesar de ello y al igual que Venecia, como puerta de Oriente, pues guardaba los melancólicos recuerdos de una civilización oriental esplendorosa.¹⁹⁵ Ese gusto oriental por España se centró en lo andaluz, convertido por los románticos en símbolo de una pretendida síntesis cultural entre lo europeo y lo islámico. Unos conceptos que, sustentados también por una especial iconografía, van a constituir la imagen de lo español y de lo andaluz, en relación con el mundo musulmán.

Se instaura, por tanto, el mito de Al-Ándalus, como elemento esencial de la historia de España, como período que configura su esencia nacional.

En este contexto, surge la pintura española orientalista, que como ya dije, no fue una respuesta a la visión extranjera sino que resultó ser, más bien, una contribución a la misma idea oriental de España. Aunque, sin duda, se trata de una visión más moderada, no tan exótica y más pintoresca y costumbrista. Entre los autores orientalistas que, durante todo el siglo XIX, indagarán en el pasado andaluz destacan Jenaro Pérez Villaamil y Mariano Fortuny.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Said, Edward. *Orientalismo*. Introducción. (. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2004). Pp.21-22.

¹⁹⁵ Enrique Arias Anglés. *Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española*. (Archivo Español de Arte, Tomo 71, N° 281,1999)P.2.

¹⁹⁶ El arqueologismo historicista y nacional se vio reflejado en la publicación de una serie de obras de carácter científico y pintoresco a la vez, planteadas desde diferentes actitudes culturales y que tienen su más inmediato precedente en la *España Artística y Monumental, Recuerdos y Bellezas de España; España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza é Historia; El Museo Español de Antigüedades*. Fueron publicaciones en las que se pretendía dar diferentes respuestas al problema de la recuperación nacional a través de los planteamientos arqueológicos e historicistas, donde, si bien se comienza a valorar y reivindicar el arte oriental de Al-Ándalus, no se llega a proporcionarle una total identidad nacional, pero al menos , hay una indagación entre identidad nacional-pasado musulmán. Vimos, en contraparte, que los conservadores intentaron reemplazar esta visión por otra igualmente romántica pero focalizada en la medioevo católico. Enrique Arias Anglés *Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo*.Pp.4-15.

II. Imaginando al musulmán

Pérez Villaamil se dedicó, fundamentalmente, a la pintura paisajista. En sus obras como *Paisaje costero oriental Paisaje de África*, *Paisaje oriental con puente fortificado* o *Paisaje con personaje oriental*, elabora paisajes islámicos, centrándose en la arquitectura y utilizando una paleta de colores brillante.¹⁹⁷ Villaamil también se dedicó, aunque en menor medida al tema histórico, de carácter oriental. Se centró en el medioevo español, puntualmente en anécdotas palaciegas de la Alhambra. En este sentido, algunos autores orientalistas no abandonaron los asuntos históricos, pero los plasmaron enfocándose en aspectos diferentes. Estas pinturas, por tanto, convivieron con las “tradicionales” de pintura histórica, aunque abordando la anécdota histórica a partir de los cánones orientalistas: importancia del paisaje oriental, de los colores, y en fin, de la ambientación islámica. En definitiva una pintura que trataba temas de historia nacional pero situada dentro de iconografía orientalista.

Volviendo a los autores mencionados, tanto Pérez Villaamil como su sucesor, Mariano Fortuny, elaboraron numerosas representaciones en las que el musulmán es protagonista. Sin embargo, para efectos de mi investigación, nos centraremos en aquellas que relatan acontecimientos históricos. Comenzando por Pérez Villaamil, su obra de tema histórico es *El juramento de Alvar Fáñez de Minaya* (o *Alvar Fanez de Minaya después de la conquista de Cuenca*).¹⁹⁸

¹⁹⁷ Habitualmente el paisaje orientalista será el desierto, con poca presencia de personajes, y en fin, ausencia civilizatoria a ojos europeos. Muchos de ellos están compilados en la obra de Enrique Arias Anglés, *Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española*.

¹⁹⁸ El cuadro fue un encargo de Isabel II en 1848. También se le conoció con el título de Palacio Árabe. Enrique Arias Anglés. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Centro de Estudios Históricos, 1986). P.248.

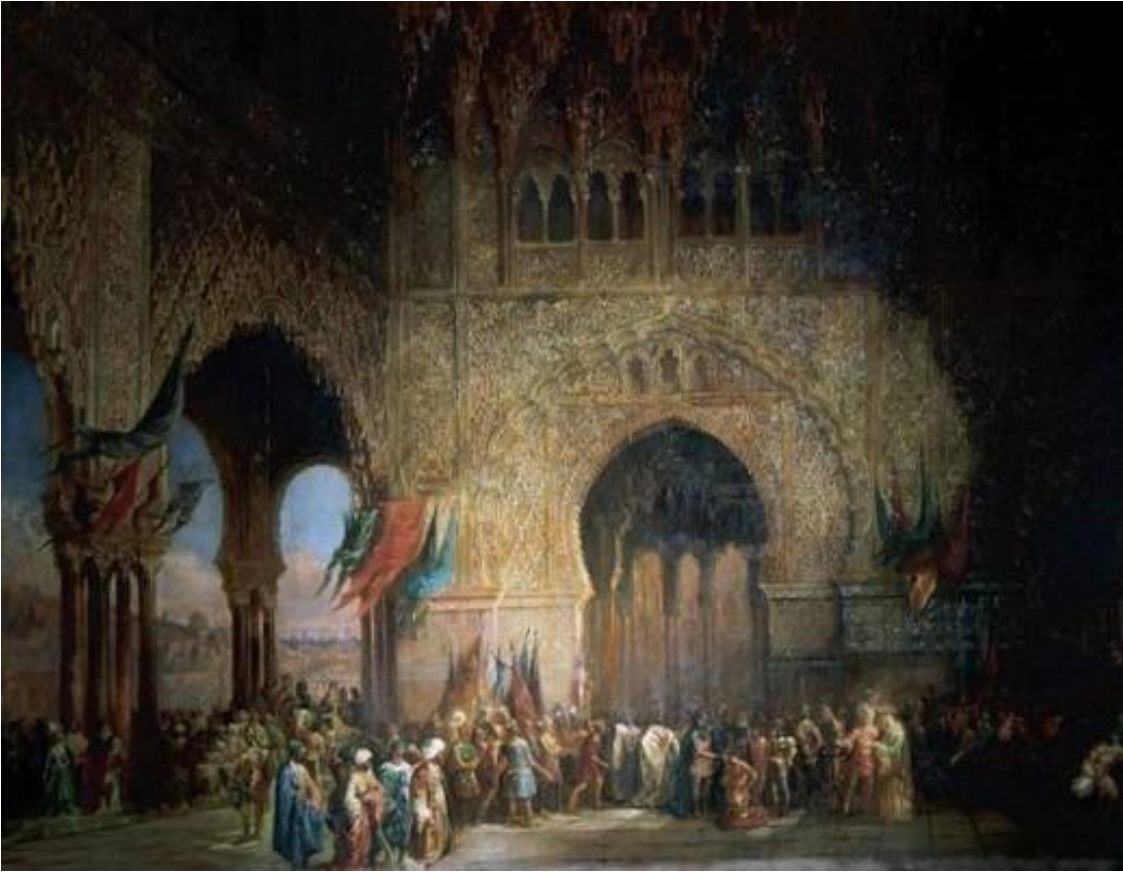


Ilustración 5. *El juramento de Alvar Fáñez de Minaya*. Pérez Villaamil (1847), 1,46 x 2,23.

En esta obra, única del autor sobre historia española o de temática nacional, hay una evidente ambientación morisca - en tanto que fusiona cristianismo e islam, mostrándonos un mestizaje cultural-, en la que la imaginación del pintor nos representa un interior de un palacio árabe (desconocemos exactamente de cuál se trata, o en qué palacio se basó como modelo), en el que se mezclan los elementos arquitectónicos de estirpe marroquí con los de estilo nazarí¹⁹⁹, destacando, de la vista exterior que se nos muestra a través de un amplio pórtico (arco de herradura), un minarete de tipo mameluco egipcio, configurando un espacio poblado por multitud de personajes musulmanes y cristianos.²⁰⁰ Centrándonos en los personajes, los primeros, a la izquierda, son musulmanes, representados de forma

¹⁹⁹ Arte nazarí es el arte hispanomusulmán elaborado durante la dinastía nazarí, que se plasmó fundamentalmente en Granada, capital del Reino Nazarí de Granada. Por lo tanto, se extendió durante los siglos XIII, XIV Y XV. Bajo esta dinastía se construyó el palacio de la Alhambra y el Generalife, exponentes máximos del arte islámico en España. Es un arte que se caracteriza por el uso de la madera, el azulejo y el estuco como materiales decorativos, en armonía con la vegetación, el agua y la luz. *La arquitectura islámica en Al-Ándalus*. Junta de Andalucía. www.juntadeandalucia.es.

²⁰⁰ Enrique Arias Anglés. *Pérez Villamil y los inicios del orientalismo*. P.11.

II. Imaginando al musulmán

colorida, con colores vivos, en contraste con la presencia discreta de los cortesanos cristianos.²⁰¹ Como es evidente, el énfasis de Villamil se concentra en la ambientación de la escena, en el imponente paisaje arquitectónico, por lo que la anécdota del guerrero cristiano es secundaria. Incluso los personajes son realmente secundarios, diminutos ante la monumentalidad arquitectónica representada. En este sentido Villaamil va a contribuir a la construcción nacionalista a partir de la reivindicación arqueológica del mundo musulmán presente, inamovible, en España. Así, configura una España muy pintoresca y con una gran riqueza cultural marcada por la convivencia de religiones y costumbres.²⁰² Evidentemente hay un estudio para lograr esta imagen, un estudio arquitectónico y arqueológico del mundo islámico español. En concreto, la mayoría de las obras de Villaamil, a excepción de la preente, iban dirigidas al público burgués español interesado, así como el resto de europeos burgueses, en el mito oriental y en las fantasías que este emanaba.



Visión amplia del cuadro en la que se puede apreciar el minarete egipcio.

²⁰¹ Autores Varios. José Antonio González (Ed.) *El orientalismo desde el sur* (Anthropos Editrial. Rubí y Junta de Andalucía, 2006.) P. 220.

²⁰² Enrique Arias Anglés. *Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo*. P.12.

Mariano Fortuny, por su parte, fue uno de los sucesores artísticos del tema oriental en España, y sin duda, su obra influenció a numerosos autores. Fortuny plasmó considerablemente más que Villaamil temáticas de historia nacional, anécdotas referentes al mundo medieval situado en la Alhambra, en el último reducto musulmán de la península, el reino Nazarí de Granada. En consecuencia, su lugar predilecto de trabajo fue Granada²⁰³, a donde se trasladó en 1870. El ambiente granadino y la abundancia de testimonios del pasado musulmán generó en el pintor un interés por la historia medieval española, pretexto para crear una iconografía propia del pasado nazarí español.²⁰⁴ Realizó diversos cuadros de temática alhambrista (esto es, en torno al Palacio de la Alhambra), como *Almuerzo en la Alhambra* (1872), *La matanza de los Abencerrajes* (1871), *Tribunal de la Alhambra* (1871), *Patio de los Arrayanes* (1870) o *Patio de la Alhambra* (1871), así como *Puerta Granadina* (sin fechar) o *Músicos árabes ante un rey granadino* (ca. 1871-1872).²⁰⁵

De esta manera, Fortuny es considerado el gran *orientalista histórico*, esto es , el encargado en representar temas orientalistas basados en hechos históricos ocurridos en España. Centrémonos en el análisis de dos de ellas: *El Tribunal de la Alhambra* y en *La matanza de los Abencerrajes*.

²⁰³ Además de Granada, Marruecos fue el lugar en donde Fortuny , con excusa de la Guerra de África en la que España quería volver a glorias colonialistas, hizo el mayor número de cuadros orientalistas, centrándose en escenas costumbristas y de la vida cotidiana de los musulmanes en ese país.

²⁰⁴ María Santos Moreno. *Pintura del siglo XIX en Granada: Arte y Sociedad*. P.397.

²⁰⁵ María Encina Cortizo. *Alhambrismo operístico en La conquista di Granata (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica*. (Universidad de la Rioja. Revista Príncipe de Viana. Año nº 67, Nº 238, 2006). P.617.

II. Imaginando al musulmán

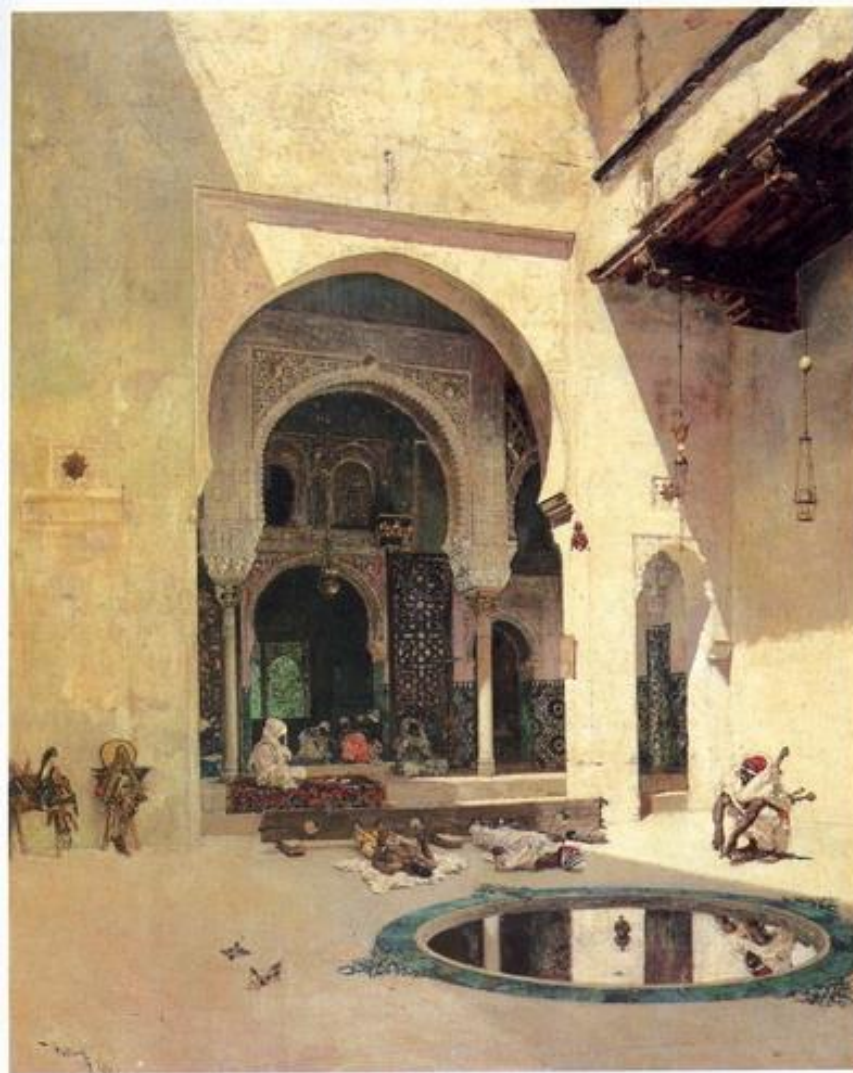


Ilustración 6. *El tribunal de la Alhambra*. Mariano Fortuny. 1871. 75 x 59.

La escena que Fortuny plasma en este cuadro se desarrolla en un patio típicamente musulmán, imaginado por él pero inspirado en los espacios de la Alhambra. Se trata de un recinto en medio del cual emana una fuente redonda, símbolo del agua purificadora, elemento muy valioso para las poblaciones del desierto, creadoras del arte islámico- con un gran arco abierto en el grueso muro que da paso a una sala cubierta, cuyo acceso se realiza a través de un arco más recargado en cuanto a la decoración. De nuevo, la arquitectura es el elemento más importante al momento de crear profundidad, de engañar al ojo por medio de perspectiva, y majestuosidad visual. Las paredes de la sala del fondo están decoradas por

azulejos²⁰⁶ que forman estrellas - la decoración del arte islámico carece de imágenes por tanto se enfoca en elementos naturales-,²⁰⁷ dando paso en último término a una ventana geminada que permite contemplar la vegetación de la zona.

En cuanto a lo anecdótico o episódico, los acusados del tribunal se sitúan en primer plano. Nuevamente la representación del musulmán se orienta hacia el desnudo, hacia la dejadez. Los personajes aparecen tumbados y con los pies sujetos por un amplio cepo de madera, custodiados por dos guardias. El autor, de esta forma, nos muestra los particulares métodos-extraños o perturbadores desde la visión occidental- de castigo presentes en el reino granadino. Al fondo, en el interior de la sala se encuentran los cadíes- encargados de administrar justicia de acuerdo con lo establecido por la Sharia, el principal texto de derecho islámico-, representados con ropajes blancos.²⁰⁸ Notamos también en cuanto a aspectos técnicos, los fuertes contrastes de luces y sombras, especialmente diferenciados entre el primer y el segundo plano. Si bien es minucioso en el dibujo a la hora de plasmar los detalles arquitectónicos y decorativos, también emplea una pincelada suelta, que, viendo especialmente el plano de fondo, nos evoca a técnicas impresionistas. En este sentido, las imágenes de este autor contrastan fuertemente con las de los autores antes mencionados como Gómez Moreno y Puig Roda, mucho más academicistas.

Fortuny, en esta obra, narra una historia del pasado musulmán sin victimismo ni reivindicación de elementos de nación liberal que veíamos con los academicistas. Se trata de una historia enfocada en el morbo, en lo despótico del gobierno musulmán, traducido en su particular forma de ejercer justicia y de expresar su poder. Por tanto, el orientalismo de Fortuny reivindica episodios del pasado de Al-Ándalus y de las anécdotas que giran en torno al espacio de la Alhambra desde un enfoque romántico: hay una preocupación por la ambientación exótica palaciega y por lo que ocurrió en la España musulmana, pero las

²⁰⁶ Fortuny, en cuanto a la decoración, se basó en bordados españoles e italianos de los siglos XV y XVI y en las lozas hispano-moriscas, cuyos reflejos metálicos tanto concordaban con la riqueza de colorido y la fuerza de luz que constituyen dos de las más preciadas cualidades de los cuadros al óleo y de las acuarelas del pintor catalán. Francisco Miguel y Badía. *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico-crítico*. (Barcelona: Torres y Seguí, 1887). P28-32.

²⁰⁷ Al contrario de las iglesias cristianas, los lugares de culto en el Islam no estaban decorados con figuras esculpidas ya que el Corán prohíbe la representación de la figura humana, de los animales y, especialmente, no permite identificar a la divinidad con ninguna forma viva. María Carla Prette y Alfonsino De Giorgis. *Atlas Ilustrado de la Historia del Arte. Arquitectura islámica*. (Susaeta Ediciones S.A., Madrid) P.101.

²⁰⁸ Francisco Miguel y Badía. *Fortuny. Su vida y obras*. P28-32.

II. Imaginando al musulmán

ideas moralizantes del autor resultan propias de un pensamiento orientalista-romántico, es decir, está pensando ese pasado desde el presente, desde su imagen del Oriente que vio y adquirió en Marruecos. En ese orden de ideas, en mi opinión, hace que ese pasado granadino no sea inerte, sino que parezca vivo y real en su contemporaneidad.



Ilustración 7. Mariano Fortuny. *La matanza de los Abencerrajes* (1870).

Por otra parte, en *La matanza de los Abencerrajes*, Fortuny nos acerca a los problemas internos de los últimos gobernantes del Reino Nazarí de Granada. En concreto, nos narra la rivalidad entre Zegríes y Abencerrajes y otras familias o clanes de guerreros cortesanos que habitaban en el Reino Nazarí, a partir de la cruel y traidora matanza de miembros de la familia Abencerrajes llevada a cabo por el ya conocido Boabdil. Un acontecimiento que parte de la leyenda y de los últimos hechos previos a la toma de Granada, que ilustran -

desde el bando cristiano- la pérdida de autoridad de Boabdil y la crisis interna de un reino corrompido y debilitado. La obra nos muestra la fuente de mármol del Patio de los Leones, en donde cayeron los treinta y seis caballeros Abencerrajes. Afirma Fortuny en referencia a su fuente que “en esto yo me atengo exclusivamente a los romances, a las tradiciones populares y a la novela de Chateaubriand”²⁰⁹

Esta obra es similar a *El tribunal de la Alhambra*, en el protagonismo arquitectónico - que junto a la fuente, de nuevo presente en el patio granadino, genera sensación de perspectiva al igual que los cuerpos indefinidos tirados en el suelo, y del arte plástico islámico evidenciado en la decoración de los arcos de herradura, presente en todo arte islámico. Por otro lado, es un cuadro en el que ya hay un predominio de la pincelada suelta y del color sobre las figuras dibujadas, que solían estar perfectamente definidas o detalladas en los trabajos de Baixeiras o Puig Roda. Fortuny ambienta este asesinato mediante el uso de una paleta de colores oscuros, logrando, de esta manera, trasladarnos a una escena sombría, confusa, cruel. Igualmente sobresale el color rojo de la sangre junto a la fuente y pareciese que los personajes tumbados, muertos, se fundieran con el color de la baldosa. Así, identificamos más siluetas que figuras.

Por tanto, Fortuny es un autor único que no encaja del todo en ninguna de las *dos Españas*. No hay en sus obras ese musulmán intelectual y/o víctima pasiva de la intolerancia, ni tampoco hay rasgos de exaltación del catolicismo como religión nacional por encima de las demás mediante la metáfora de la monarquía unida. Su interés por lo musulmán es de tipo personal y romántico y eso lo lleva a prescindir de la rigurosidad verídica, propia de los artistas estatales e historicistas. Nos plantea la inquietud que generó en el artista lo musulmán en general como esencia de la historia de España. Fue tal el éxito de este autor en el comercio del arte, que sin duda fomentó en el imaginario de la España musulmana, y sobre todo, mostró como el orientalismo no solo se encargó de producir una imagen del oriente contemporáneo sino también del oriente pretérito.

En ese sentido, los dos autores tratados representan un particularismo dentro de la representación histórica del musulmán en España durante el siglo XIX. No podemos

²⁰⁹ María Encina Cortizo. *Alhambrismo operístico en La conquista di Granata (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica*. P.623.

II. Imaginando al musulmán

afirmar, por tanto, que la pintura de historia fue el único escenario mediante el cual el *musulmán histórico*, el de Al-Ándalus, tuvo cabida visualmente en la pintura. En consecuencia, no existió, exclusivamente, desde el Estado una preocupación por construir iconográficamente el pasado islámico peninsular, sino también desde el deseo de unos pocos artistas por recuperar o traer a luz lo exótico, lo perturbador, lo desconocido, lo ajeno, lo propio o lo bello del legado musulmán.

Capítulo III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora.

Este capítulo tratará los propósitos por los cuales el musulmán es representado desde la óptica conservadora, tales como la afirmación de la unidad de la nación española mediante representaciones de temáticas en torno a las batallas de Reconquista, el fortalecimiento del carácter católico de la nación, y la reafirmación de personajes como los Reyes Católicos. También se dará cuenta de los pintores afines a este pensamiento y los comitentes de las obras y, finalmente, se reflexionará sobre el porqué esta visión caló con mayor intensidad en el imaginario nacional español.

1. Particularidades de la pintura conservadora.



Ilustración 8. *La conversión de Recaredo*. Muñoz Degraín. (1888).²¹⁰

²¹⁰ Esta emblemática pintura histórica representa el momento en que el rey visigodo Recaredo abjura del arrianismo, hasta entonces la religión oficial de su reino, en presencia de su esposa, la reina Bada y del arzobispo Leandro, a la izquierda, para convertirse al catolicismo. El monarca está colocado sobre una plataforma que parece de bronce dorado, en cuya base se lee una inscripción que hace referencia al lugar, la basílica de Santa Leocadia de Toledo, y la fecha de la ceremonia, el 8 de mayo del 589. Con este tema, los comitentes senatoriales quisieron subrayar la importancia simbólica que concedían a la unidad religiosa, impuesta por Recaredo, que en la historiografía del siglo XIX había sido interpretada como la primera manifestación de la unidad de España. Carlos Reyero. *El Arte en el Senado*. (Madrid: Ediciones del Senado,

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

La idea de España, en tanto que constructo histórico, se fundamenta desde la óptica conservadora en la monarquía y la religión católica, los dos grandes pilares que sostienen este discurso histórico nacional. Por lo tanto, la pintura se encargó de convertir a los reyes en símbolos nacionales en función de sus virtudes de conciliación, el poder y la catolicidad.²¹¹ En este sentido, la historia conservadora relacionó identidad española con la historia lineal del Estado, en tanto proyecto teleológico llevado a cabo por monarcas, militares y estadistas en general.²¹² Por lo tanto, las representaciones conservadoras de la historia nacional serán mayormente protagonizadas por la monarquía, entendida como antesala de la nación (que es el fin de la misma), de la mano de una concepción de la historia totalmente determinista y lineal.²¹³

Durante el período de Isabel II, la pintura de historia vivió sus mejores años en cuanto a promoción de temas y formación de artistas. La reina Isabel aspiró a convertir la monarquía en un sistema de gobierno estable, a partir de una *armoniosa sucesión* de Antiguo régimen a la Modernidad, mediante la creación, por ejemplo, del Congreso de los Diputados, en el que las fuerzas políticas parlamentarias tenían voz. En este sentido la reina intentó conciliar las posturas conservadoras y liberales. Un ejemplo de esto, manifestado en el arte, fue la elección de dos pintores estandarte de ambas posturas para llevar a cabo la decoración del hemicycleo del Congreso en 1863: José Casado del Alisal²¹⁴, por los conservadores, que pintó *El juramento de las Cortes de Cádiz en 1810* y Antonio Gisbert, por los liberales, que

1999).Pp. 290 – 292. Utilizo la obra como apertura del capítulo ya que es uno de los cuadros más importantes de corte conservador, pero no pretendo analizarlo.

²¹¹ Carlos Reyero. *El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España*. P.1201.

²¹² Carlos Reyero, *El reconocimiento de la nación en la historia* P.1202.

²¹³ Entre las pinturas conservadoras más significativas podemos mencionar tres: *Don Pelayo en Covadonga*, de Luis de Madrazo, primera medalla en 1856; *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga*, de Eduardo Cano de la Peña, consideración de primera medalla en 1867; y, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, de Eduardo Rosales, primera medalla en 1864, que hizo que su autor fuera acusado de “pintor isabelino”, hasta que el tiempo terminara por diluir los intereses políticos de tan excelente pintura. El reinado de Reyes Católicos –muy en particular buscando el protagonismo de Isabel de Castilla– constituyó el período preferido de los pintores de historia. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.1131.

²¹⁴ José Casado del Alisal fue uno de los grandes pintores de la academia, campo en el que se especializó en los retratos reales - como los de Isabel II y Alfonso XII- y en la pintura de historia. Sus trabajos son permanentes a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX.

abordó la *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*, presidida por su madre María de Molina.²¹⁵

En el capítulo anterior, vimos que la pintura liberal contaba con elementos de persuasión tales como la manifestación victimista de un grupo en específico ante la privación de libertad por parte de un culpable puntual, esto es, la ecuación entre moriscos y Austrias, mecanismo con el que logró transmitir los mensajes ideológicos subyacentes en las obras. (Véase El tema morisco). Frente a esto, la pintura conservadora apuesta por la *complacencia en la victoria*. Es decir, los autores de este pensamiento se enfocaron en exaltar los episodios victoriosos de la historia nacional y, promulgar la gloria imperial mediante hechos ante los que se debía mostrar complacencia o satisfacción, como, por ejemplo, las guerras de reconquista contra el Islam, el descubrimiento²¹⁶ y la conquista de América (este último en menor medida), la Batalla de Lepanto ante los turcos, o la victoria ante los franceses en la ya mencionada guerra de principios de siglo.²¹⁷ Entre el conjunto de obras que surgieron de estos temas, las más significativas fueron *La Rendición de Bailén*, referencia a la batalla más importante de la Guerra de Independencia y, *Los dos caudillos*, centrada en la batalla de Ceriñola, en la que el Gran Capitán se impuso al duque de Nemours. Ambos cuadros fueron pintados por el mencionado José Casado del Alisal, uno de los pintores conservadores más relevantes y más galardonado. En relación con esto, uno de los mecanismos utilizados fue lograr la humanización de los personajes históricos, tales como el Gran Capitán, mediante la exposición de sus afectos o sentimientos, esto para que el público encontrara identificación.²¹⁸ Habitualmente esto se logró a partir de la representación corporal y gestual de los personajes, situados en una anécdota histórica

²¹⁵ Carlos Reyero. *El reconocimiento de la nación en la historia*. P.1203.

²¹⁶ Uno de los personajes favoritos de la pintura conservadora es Cristóbal Colón. Fueron varios los cuadros pintados durante el reinado de Isabel II en los que aparece como protagonista el Almirante, siempre al servicio de la Corona española. Destacan dos: *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida*, de Eduardo Cano de la Peña, primera medalla en 1856, y el *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, de Dióscoro de la Puebla, primera medalla en 1862. Ambas imágenes funcionarían durante décadas como verdaderas representaciones de los sucesos a los que daban forma. Carlos Reyero. *El reconocimiento de la nación en la historia*. P.1202.

²¹⁷ No en vano una de las temáticas más importantes fue la Temática de Imperio, esto es, desde los Reyes Católicos hasta Felipe II, momento de mayor esplendor militar de la historia nacional. Jesús Viñuelas. *Tipología de la pintura de historia*.

²¹⁸ Carlos Reyero. *La construcción iconográfica del nacionalismo español*. P.119.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

idónea en la que el personaje experimenta gran variedad de sentimientos, o es portador de un valor que represente lo español : ira, tristeza, amor, honor, caballerosidad, etc.

Por otro lado, en el relato de la imagen histórica de España, los conservadores presentarán una mujer totalmente diferente a la de los liberales. Así, mientras que la mujer musulmana de los liberales tenía un atractivo físico o una personalidad melancólica, sus mujeres españolas solían ser pintadas como heroínas, como mujeres que realizan gestas impropias a su género, hazañas singulares en el contexto de lucha por la libertad, como, por ejemplo, Agustina de Aragón, heroína de la Guerra de Independencia.²¹⁹ En contraparte, los más conservadores imaginan a la mujer española como una figura subordinada al hombre como esposa, madre o hermana. Una imagen de subordinación que se rompe con la idealizada Isabel la católica, figura que fue representada como estandarte del catolicismo y bandera de la unión religiosa y territorial de España. Vimos en el primer capítulo que hubo todo un deseo de legitimar a Isabel hija de Fernando, en un tiempo de guerras civiles y luchas internas por el trono. Lo concreto es que, a juzgar por la historiografía y la pintura de este tipo, la reina católica fue la mujer más importante de la historia nacional y su esposo Fernando es el que está en posición subordinada respecto a ella.²²⁰

Finalmente, la temática religiosa será también uno de los elementos distintivos de la pintura conservadora. Fueron los conservadores los encargados de subrayar y engrandecer la irrefutable religión nacional, el catolicismo. En este escenario y con el propósito de imbricar lo católico y lo español, la temática pictórica religiosa asociará la historia de España con pasajes del Nuevo Testamento como el *Jesús en el Tiberiades* de Muñoz Degrain; con vidas de Santos, como *Entierro de San Lorenzo*, de Alejo Vera; con retratos de Santos y Evangelistas e, incluso, escenas de la Inquisición, pintadas por Eugenio Lucas, cuyo objetivo era mejorar la imagen del Santo Oficio como institución que pacificó y

Agustina de Aragón fue una de las mujeres más representadas en la iconografía española, empezando por el grabado titulado *¡Qué valor!* de Francisco Goya, la pintura de Juan Gálvez (1810), hasta el contemporáneo Augusto Ferrer Dalmau. (2013) También ha sido objetivo de monumentos históricos como los presentes en Zaragoza y Lleida, e incluso ha sido protagonista en el cine.

²²⁰ Carlos Reyero. *La construcción iconográfica del nacionalismo español*. Pp.119-120.

unificó a España, entendiéndolo desde una perspectiva religiosa.²²¹ La pacificó en tanto que evitó guerras de religión y la unificó bajo una misma creencia.

De esta manera, podemos concluir que la pintura conservadora tuvo como ejes temáticos la guerra, la política y la religión.

2. La representación conservadora del musulmán.

Cuando hablamos de la representación del musulmán desde la visión conservadora debemos tener en perspectiva, por supuesto, la historiografía conservadora cuyo fin era legitimar una historia de grandes personajes (habitualmente reyes o jefes militares) y de grandes hazañas llevadas a cabo por un pueblo con grandes habilidades para las armas con una poderosa e inquebrantable fe en su religión, la cual ha estado presente en los más memorables hechos de la historia. De esta manera al echar un vistazo por la historia de España, los acontecimientos en los que está presente el *musulmán conservador*²²² serán aquellos en los que sean claramente visualizados como *no españoles*, como los otros. Esto quiere decir que fueron representados como invasores, en episodios de la Reconquista, y como una potencial amenaza para la paz y prosperidad del imperio, como, por ejemplo en el caso de la batalla de Lepanto.

En este escenario, un aspecto fundamental de la representación pictórica conservadora del musulmán es la aparición explícita de elementos de alteridad, desde la apuesta y el objetivo por diferenciar los unos de los otros. Así, mientras en el caso liberal la representación del otro se hacía desde un aislamiento escénico y compositivo, sin un contraste visual entre *ellos/nosotros*, los conservadores mostraban una dualidad en la que el mensaje universal y racional del cristianismo, que supo guiar a la nación a su grandeza histórica, era rechazado por un ser inferior y limitado. Una dialéctica demeritante presente en diferentes obras, como lo veremos a continuación.

²²¹ Jesús Viñuales Gonzalez. *La pintura de historia en España. Tipología y clasificación*. P.251

²²² Utilizo este término para referirme al patrón de musulmán representado en la pintura conservadora.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

2.1. La intervención divina. Santiago Matamoros.



Ilustración 9. *Santiago en la Batalla de Clavijo*. José Casado del Alisal. (1885).

La pintura conservadora se encargó de potenciar el argumento de España como nación indiscutiblemente católica. Son numerosos los episodios nacionales que se leyeron a través de una mirada religiosa, de hecho algunos historiadores conservadores hacían más una historia de la iglesia española que de la nación. En este sentido, el contexto pictórico

fomentó la reproducción de leyendas religiosas relacionadas con la historia; quizás el ejemplo más representativo sea el que pintó José Casado del Alisal.

Su obra *Santiago en la Batalla de Clavijo* fue un encargo para la iglesia de San Francisco el Grande²²³, en Madrid y fue expuesta en 1889. Antes de centrarnos en la pintura mencionada, conviene que repasemos la visión conservadora de la Reconquista.

Para los conservadores, siempre siendo conscientes de esta abstracción y abriendo dudas y matices, la Reconquista fue una cruzada, una guerra santa contra el Islam, cuya finalidad era recuperar para la Cristiandad tanto las tierras invadidas como las personas que habían quedado bajo el yugo musulmán. En relación con esto, la unidad nacional de España, basada en el espíritu hispano-visigodo, nunca desapareció durante la ocupación musulmana, prueba de ello fue el episodio de Covadonga²²⁴ y la fundación del reino de Asturias, lo que marcó el inicio de un proceso con sentido histórico.²²⁵

Volviendo a la imagen referida, la obra nos ubica en un episodio mítico²²⁶, la batalla entre cristianos y musulmanes que tuvo lugar en Clavijo, al noreste de España. De fondo, observamos un paisaje que ve salir al cielo como símbolo de esperanza, también identificamos el famoso castillo de Clavijo. Aunque la importancia al fondo de la escena es menor en comparación con la importancia que da a la ubicación en distintos planos de los protagonistas. Esta batalla, se supone fue librada por la negativa de Ramiro I, a satisfacer el tributo de las cien doncellas a Abderrahmán III²²⁷. El relato cuenta que los cristianos fueron arrollados por los árabes hasta Clavijo, cerca de Albelda (hoy La Rioja) donde el rey

²²³ La obra permanece hasta la actualidad en San Francisco el Grande. Carlos G. Navarro. *Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande. (1880-1889)*. (Boletín del Museo del Prado. Tomo XXI. Número 39, 2003).

²²⁴ Me refiero a la batalla de Covadonga (Asturias) ocurrida en el año 722, conocida en la historiografía como el punto de partida de la Reconquista y que tuvo lugar inmediatamente después de que don Pelayo, rey de Asturias, hubiese tomado el camino de la sublevación contra los invasores musulmanes impidiendo que Al-Ándalus conquistara más territorio peninsular. Julia Montenegro y Arcadio del Castillo. *En torno a la conflictiva fecha de la Batalla de Covadonga*. Anales de la Universidad de Alicante. (Historia medieval, N°8, 1990-1991) Pp.7-18.

²²⁵ Ana Martos Rubio. *Breve historia de Al-Ándalus* (Madrid: Editorial Nowtilus S.L, 2013) P.200.

²²⁶ Al parecer esta batalla nunca tuvo lugar, ni sus causas ni su accionar ni las consecuencias. Ana Martos Rubio. *Breve historia de Al-Ándalus*. P.199.

²²⁷ El tributo o impuesto consistía en la entrega anual de cincuenta hidalgas y cincuenta plebeyas, hacia el Emirato de Córdoba, con la promesa de que los musulmanes no intentarían conquistar el reducto cristiano en Asturias. A propósito de este y otros temas culturales de Al – Ándalus se puede consultar el libro de José Luis Martínez Sanz *Al-Andalus: los árabes en España: Vida y costumbres en la antigüedad*, (Madrid: Edimat, 2007).

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

asturiano, rendido por tan larga jornada, soñó que el apóstol Santiago le ordenaba combatir de nuevo, asegurándole la victoria, pues él acudiría a socorrerle.

Conocida entre la hueste cristiana la visión tenida por el monarca, renació la esperanza en todos, y los soldados, invocando al apóstol que creyeron en efecto ver a su frente, se lanzaron sobre los musulmanes, que sufrieron una inolvidable derrota. Esta es a grandes rasgos la versión mitificada del acontecimiento.

Así pues, en el cuadro, el foco central es Santiago Apóstol el Mayor, patrono de España. Éste aparece representado como caballero, montado en un caballo blanco con espada y pendón y espantando a los moros²²⁸. Frente a esto, Casado del Alisal nos muestra a un musulmán abatido, caído y aplastado ante la inevitable derrota supraterrrenal propiciada por los seguidores de la fe de Santiago. Los sarracenos²²⁹ aparecen abatidos en el suelo, huyendo desesperadamente ante el poder de la religión verdadera, o luchando inútilmente (ocupando una tercera parte del cuadro), mientras los soldados españoles celebran la llegada del enviado de Dios. Por tanto, el *musulmán conservador* aparece moralmente debilitado frente a su opositor, el cristiano, que es plasmado con todo el furor de estar luchando por la causa verdadera. En la parte derecha del cuadro el musulmán ofrece resistencia, el autor hace visible sus armas y su estado de combate. Esto es necesario para que la exaltación de lo español, adquiriera más relevancia y sentido, quiero decir, es

²²⁸ Ana Martos Rubio. *Breve historia de Al-Ándalus*. P.207. La representación del Apóstol Santiago el Mayor ha sido desde la Edad Media una de las más abundantes de la iconografía cristiana. La amplia extensión de su culto por toda la geografía europea y, desde el siglo XVI, americana, dio lugar a lo largo de los siglos a que su imagen adoptase diferentes actitudes según las necesidades devocionales y políticas de cada momento mutando las facetas de apóstol, caballero y peregrino. Para el caso de España, se lo asocio como aquel enviado de Jesús cuya función era la evangelización de la Hispania y por ello, en algunas de las representaciones, porta un báculo. A partir del siglo XIV, se extiende la imagen de Santiago Matamoros, identificando claramente a los soldados musulmanes bajo el caballo. Pero no solo El Matamoros está presente en la Reconquista sino también desde el reinado de Carlos V, la iconografía de Santiago se incorporó a los programas de exaltación bélica y triunfal de la monarquía hispánica en el momento de máximo poder del imperio. Para ese momento ya fue establecida su figura como Patrón de España.

Museo Das Peregrinación e de Santiago. Xunta de Galicia. Exposición: Iconografía de Santiago. Catálogo Sala VII: La imagen de Santiago en la historia. P1-10. museoperegrinacions.xunta.gal

²²⁹ El término *sarraceno*, al igual que *árabe*, se utilizó a lo largo de la Edad Media y se extendió considerablemente en tiempos modernos para designar a los musulmanes, esto debido a que los términos musulmán e islam no estaban extendidos en el vocabulario europeo de la época. Los autores europeos que, desde el siglo XV, escribían sobre musulmanes, árabes, turcos u orientales, se referenciaban con los textos básicos medievales (siglos VII – XIII). De hecho es un término utilizado preislámico y presente en la *Biblia* asociándose al paganismo.

John V. Tolan, *Sarracenos. El islam en la imaginación medieval europea*. (Valencia : Publicacions de la Universitat de Valencia, 2007). Pp. 21-22-24.

importante remarcar la peligrosidad o fuerza del rival vencido para incrementar el mérito propio. La parte izquierda, y de primer plano de la obra, en contrapartida, nos escenifica la huida y la desesperación de los musulmanes. Compositivamente, esta zona del cuadro adquiere más protagonismo, ya que significa la argumentación central: la victoria contundente sobre los invasores.

Por otro lado, aparece algo que no habíamos visto en las representaciones anteriores -las liberales- y que sí será significativo en algunos cuadros conservadores referidos a la Reconquista, esto es, la alusión a la negritud y su relación con el mundo musulmán. Si bien solo está presente un personaje de piel negra en la obra, podemos deducir que el autor quería referirse a la esclavización africana en tiempos de Al-Ándalus. En efecto, los musulmanes solían usar esclavos africanos, reclutados en las zonas de Nubia y Etiopía como guerreros para sus batallas.²³⁰ En este sentido, es necesario subrayar como, desde tiempos medievales, en la representación de los musulmanes, el color de la piel es un elemento dicente, siendo un factor esencial en los modos de alteridad. En efecto, los soldados sarracenos no graduados, de menor rango e importancia, son habitualmente representados con piel negra.²³¹ Mientras que en el lado cristiano, difícilmente, encontramos un personaje de tez negra luchando por la cristiandad.

Otro aspecto importante en la representación de lo moro por Alisal fue la vestimenta. Los soldados musulmanes visten con turbante o yelmo y túnicas que, como vemos al menos en los hombres del costado derecho, cubren su armadura. Resulta un vestuario bastante común y estereotipado, propio del desconocimiento, o del desinterés, a la hora de plasmar a los otros. Sin embargo, también podemos apreciar una tendencia hacia el desnudo -o el semidesnudo- de los cuerpos, por ejemplo, el del esclavo negro, que sobresale con su túnica roja, y el del personaje que está tumbado en el suelo ante el caballo blanco, montado por Santiago. Da la sensación que sus ropajes son muy ligeros y que, en este caso, esa ausencia de armadura representa su derrota, por un lado, y su exotismo y diferenciación, por otro.

²³⁰ Marlene Albert Lorca y José Antonio González. *Moros y cristianos: representaciones del otro en las fiestas del mediterráneo occidental.* (Granada, Presses Universitaires du Mirail).P170.

²³¹ Marelene Lorca y José González. *Moros y cristianos.* P.170.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

En definitiva, la presencia del musulmán en la representación, más allá de ser actores indiscutibles en la anécdota narrada, tiene como función testificar la gesta del héroe cristiano, español. Estas representaciones del otro no son nuevas en el siglo XIX, puesto que ya había una tradición pretérita en las fiestas patronales de la Edad Media, que se manifestaban en la danza, el teatro y la pintura.²³² Sin embargo, no encontré una referencia pertinente que asociara una continuidad entre las manifestaciones medievales y la pintura decimonónica. Influenciados o no, concedores o no de las antiguas tradiciones de representación, lo cierto es que los pintores conservadores de historia entendían claramente la relación con el musulmán histórico como un vínculo entre vencedor-vencido; amigo-enemigo; cristiano-moro; español-invasor. Por tanto, fue necesario en estas pinturas plasmar esta dualidad visual como eje esencial de la representación, con el objetivo de dejar claro el mensaje identitario. En contrapartida, esta necesidad, como vimos, no la tenían los liberales.

Lo concreto es que la representación de Alisal nos muestra y subraya la religión cristiana como pilar, como piedra angular de la nación española, cuyo patrón y protector es Santiago El Mayor. Este apóstol fue, también, el patrón del Arma de Caballería, cuyo himno contiene una de las frases más conocidas en la España moderna y que se dice era utilizado por los tercios imperiales del siglo XVI: ¡Santiago! ¡Y cierra España!²³³

La obra de Casado del Alisal fue encargada para decorar una de las capillas de la Iglesia San Francisco el Grande,²³⁴ y su imagen, además, fue divulgada por medio de grabados comentados diferentes revistas ilustradas²³⁵, por su ya aludido sentido católico-nacional,

²³² Este tema es tratado en el libro de Marlene Albert Lorca y José Antonio González, *Moros y cristianos: las representaciones del otro en las fiestas del mediterráneo occidental*. P.171.

²³³ La frase, presente en obras de autores como Pedro Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes, invoca por un lado al Apóstol y por otro tiene como objetivo motivar a las tropas, siendo un grito de guerra para la posición de embestir al rival. Jesús Ortiz de Urbina. *Fraseología española en relación con el mundo del saber y con los nombres propio de lugar. Problemática de su traducción*. Respecto al himno de la caballería, éste fue presentado en 1957 en el marco de la XII Promoción de la Academia de Caballería. La letra estuvo a cargo del comandante Francisco Javier Giráldez y la música a cargo del capitán Ángel de la Cruz Madriga. Se puede consultar en la página del Ministerio de Defensa de España www.Ejercito.mde.es

²³⁴ A esta capilla se le conoce con el nombre del autor ya que las imágenes son de su autoría. Así, encargados por la Iglesia añadió pinturas referentes la Consagración de la Orden por el Pontífice en Roma y la Orden en la batalla de Tentudia, ambos asuntos de un sentido y profundo carácter histórico, mucho más que religioso. Carlos G. Navarro. *Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande. (1880-1889)*. Pp.75-76.

²³⁵ Véase La visión vencedora. Pp.111-116.

que exalta el carácter patriótico de la narración, aunque la existencia de ésta sea científicamente cuestionada como ya dije, incluso por el propio pintor.²³⁶

2.2. El camino hacia la unidad: Las Navas de Tolosa.

Sin duda el episodio de reconquista más representado, junto con la conquista de Granada, fue la decisiva batalla de las Navas de Tolosa de 1212. La reivindicación y el recuerdo de esta batalla fueron esenciales en la búsqueda genealógica de la unidad nacional, unidad marcada por la valentía militar y por el espíritu católico. Navas de Tolosa resultó ideal en este sentido ya que se trató de un encuentro bélico organizado por el rey Alfonso VIII de Castilla, el arzobispo de Toledo Rodrigo Ximénez y el Papa Inocencio III contra los Almohades musulmanes que dominaban Al-Ándalus desde mediados del Siglo XII. A ellos, se sumaron los reyes Sancho VII, el Fuerte, de Navarra, Pedro II de Aragón y Alfonso II de Portugal, lo que significaba un importante sentido de unidad cristiana en la península, sumado al espíritu de cruzada de la época.²³⁷

Podemos comparar tres obras al respecto de esta temática: *Batalla de las Navas de Tolosa* (1864) de Francisco de Paula van Halen; *Vencedores de las Navas* (1890) de José Mongrell Torrent, y *El Triunfo de Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa* (1892) de Marcelino Santa María.

La más famosa fue la que realizó Francisco de Paula Van Halen en 1864, titulada *Navas de Tolosa* y que obtuvo mención ordinaria en la Exposición Nacional del mismo año.

Van Halen fue uno de los artistas más activos en la realización de la pintura de historia. Inicio tempranamente sus estudios en la Real Academia de San Fernando, siendo uno de los preferidos por el Estado, ya que pintó asuntos históricos de exaltación de la realeza, lo que

²³⁶ Carlos G. Navarro. *Los bocetos para la decoración de San Francisco El Grande*. P.76. Por supuesto que, leyéndolo científicamente, la presencia milagrosa de un Apóstol genera escepticismo a cualquiera.

²³⁷ Vale recordar que la península ibérica, hacia el siglo XII, estaba compuesta por los reinos cristianos de Portugal, León, Castilla, Navarra y Aragón (que en 1164 se fundió con el Condado de Barcelona), cada uno de ellos independientes en cuanto a sus instituciones y leyes, pero fueron rojando alianzas en la península y el resto de Europa. El islam solo había dejado un puñado de comunidades cristianas que formaron diminutos reinos a lo largo de toda la zona norte peninsular, pero que rápidamente empezaron a adquirir territorio, especialmente Castilla. La experiencia de esos siglos forjó una España compuesta, incómodamente, por múltiples culturas pero con un deseo común de expansión. El islam, por tanto, era el enemigo focalizado por el conjunto de reinos cristianos. William S. Maltby. *Auge y Caída del Imperio español*. P.19.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

le abrió las puertas de la corte y también las de la Academia, siendo nombrado en 1851 pintor honorario de cámara y académico supernumerario.²³⁸



Ilustración 10. *Batalla de las Navas de Tolosa*. Francisco de Paula van Halen. (1864).

Su obra de las Navas fue adquirida por el Estado en 1879 y fue ubicada en el Palacio del Senado, lugar al que pertenece en la actualidad.²³⁹

Se trata de una obra de grandes dimensiones (200 x 282 cm), tal como lo pautaba la Academia, que nos sitúa en contexto bélico, tratándose de una pintura de batalla por la simultaneidad de acciones y personajes que convergen en una misma escena. De esta manera, el autor hace énfasis en la ambientación de la narración bélica mediante la representación del paisaje -para mostrar de forma panorámica el campo de batalla- y el acto de la guerra. Entre la multitud de soldados, sobresalen en el costado izquierdo la figura tanto de Alfonso VIII de Castilla -vestido de blanco con una cruz roja en su armadura-

²³⁸ Museo del Prado. Enciclopedia. Francisco de Paula Van Halen .museodelprado.es

²³⁹ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. El corpus decimonónico. P.140.

como del Arzobispo de Toledo, al lado del monarca.²⁴⁰ El enfoque en estos personajes castellanos no es gratuito, como dijo Ortega y Gasset “España fue una espada cuyo puño estaba en Castilla y la punta en todas partes”.²⁴¹ La construcción iconográfica del nacionalismo español, en efecto, se centró en las historias de la Corona de Castilla, sus reyes, militares y su expansionismo territorial, asociando los triunfos de ésta con los triunfos de España.

Frente a esto, el musulmán de las Navas de Tolosa es belicoso, poderoso y dueño de un gran imperio con un gran ejército. Es conocido por los historiadores que en esta batalla el ejército del califa Muhammad An-Nasir era muy superior en cantidad al cristiano, lo que por supuesto, a posteriori, exaltó el triunfo español y pasó a la historia como una hazaña. Sin embargo, al mostrar el carácter guerrero del musulmán, su representación resulta bastante pobre en términos de conocimiento frente a ese *otro*, quiero decir, la multiplicidad de personajes presentes en el cuadro -muchos de ellos a espaldas del espectador- en acción de lucha hace que no se describa con detalle al enemigo. Más allá de esto, si nos fijamos bien, podemos encontrar elementos de alteridad. Así, mientras los guerreros españoles son plasmados con armaduras medievales - especialmente el rey de forma imponente y sereno ante el caos-, los musulmanes solo visten ropajes “típicos” que nos evocan a los mamelucos que pintó Goya en la *La lucha de los mamelucos*.²⁴² Es decir, los musulmanes aparecen con ropajes ligeros y turbantes en la cabeza y algunos de los que podemos identificar, en estados de derrota, caídos y vencidos. En este aspecto, la obra tiene similitud con la obra de Casado del Alisal. Otro aspecto propio de la identificación de lo musulmán plasmado por el autor es la presencia del camello, como animal de guerra de los almohades, en oposición a los imponentes caballos cubiertos con armaduras y telas de los cristianos. Uno de ellos se encuentra en primer plano, tumbado en el piso y contrasta fuertemente con el caballo negro del rey castellano, vestido de rojo con el escudo de Castilla.

²⁴⁰ José María Muruzábal. *La batalla de las Navas de Tolosa en el arte*. (Pregón Siglo XXI, nº 42 mayo 2012). P.5

²⁴¹ José Ortega y Gasset. *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamiento históricos*. Alianza Editorial. Madrid 2014.

²⁴² La obra, terminada en 1814, representa el momento del levantamiento contra los franceses el 2 de mayo, quienes contaban con el apoyo de guerreros egipcios. El cuadro se puede visualizar en la página web del Museo del Prado en su colección virtual. Museodelprado.es/coleccion/

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

En definitiva, el mensaje que busca transmitir la imagen es que aquel suceso histórico fue una batalla de grandes dimensiones, con dos grandes ejércitos enfrentados, y que por el heroísmo de los españoles, por su voluntad de unidad, se consiguió una de las victorias más importantes en la recuperación del territorio peninsular.

La segunda de las obras sobre las Navas de Tolosa, *El Triunfo de Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*, se expuso en la Exposición Internacional de Madrid y la Exposición de Chicago (1892), donde ganó una medalla única.²⁴³ Santa María fue otro autor de Estado, pensionado por la Diputación de Burgos, lo que le permitió estudiar en Roma en la década de los 90, lugar en el que realizó sus obras más famosas.



Ilustración 11. Marceliano Santa María. *El Triunfo de Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*. (1892).

²⁴³ La obra fue, posteriormente, comprada por el Estado en 1901 y se encuentra actualmente en el Museo Marcelino Santa María, en Burgos. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.134.

El cuadro presenta al rey Sancho VII el Fuerte,²⁴⁴ de Navarra, sobre caballo blanco y pendón con la Cruz, lo que nos recuerda iconográficamente al Santiago de Casado del Alisal, saltando por encima de la línea o cadena de esclavos negros con cadenas que protegía la tienda del líder almohade, creando y evocando un efecto circense. Santa María nos muestra una lucha religiosa en términos maniqueos, lo bueno contra lo malvado, lo malvado puntualmente focalizado, en los esclavos de los musulmanes representados como negros subsaharianos sin ropa y luchando de forma precaria y sin simbolizar mucha resistencia ante la grandeza del ejército cristiano encabezado por Sancho.

Las Navas de Tolosa de Santa María no parece aquella batalla en la que el ejército musulmán era fuerte y superior numéricamente. La obra se enfoca en dos elementos figurativos- ambos destinados a producir alteridad- ubicados en primer plano: el individuo cristiano montado a caballo y el conjunto de soldados africanos ubicados a la vanguardia de la defensa musulmana. El autor nos puede estar planteando que la presencia musulmana es invisible e innecesaria, o que asocia directamente la negritud de estos soldados con lo musulmán en tanto que sujetos diferentes: lo importante es que son enemigos, que no son cristianos. Por tanto, Santa María interpreta esta contienda como una verdadera cruzada, una lucha entre religiones que no pueden convivir en el mismo territorio. No en vano el título de la obra es *El triunfo de la Santa Cruz*.

Otro mensaje importante de la obra es la prominencia que tiene el individuo como forjador de las grandes hazañas, esto es, como creador de la historia, de sus episodios memorables. Así ocurre con Sancho, un hombre valiente y honorable que lidera la victoria, mientras que sus acompañantes se disuelven en los colores, al fondo de la escena. El individuo, en este caso, representa el espíritu de la nación.

Finalmente, la última de las tres obras se titula *Vencedores de las Navas*, de José Mongrell, expuesta en la Nacional de 1890.²⁴⁵ Mongrell fue un autor académico formado, en este

²⁴⁴ A diferencia de José María Muruzábal, Tomás Pérez Vejo apunta que el protagonista no es Sancho sino el castellano Álvar Núñez de Lara. De todas formas, quién sea, pasa a un segundo plano. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.968.

²⁴⁵ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.115.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

caso, en la academia San Carlos de Valencia, donde fue discípulo de Joaquín Sorolla.²⁴⁶ Su participación en diversos concursos y exposiciones en Madrid y Barcelona, le supuso cierto renombre entre los círculos artísticos. Obtuvo una plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, donde residió el resto de su vida.²⁴⁷ A diferencia de los otros dos cuadros anteriores, que nos mostraban un momento de la batalla, el cuadro de Mongrell nos presenta la escena final del triunfo cristiano, remarcando la unidad entre los reinos cristianos, unidad que culminaría, a posteriori, con la creación definitiva e inquebrantable de la nación española, desde la óptica conservadora, razón por la cual el autor no representa a los musulmanes en su obra. El autor, por tanto, plasma la victoria ante los musulmanes como un momento de júbilo y gloria, logrado a partir de las poses de los personajes -las manos levantadas en señal de triunfo y agradecimiento- y el paisaje, marcado por las tonalidades claras propias del atardecer, y, sobre todo, por la ausencia explícita del contrario, el enemigo, el invasor, ya se fue de tierra ajena, ya recuperamos nuestros territorios. En este sentido, los silencios que nos plantean las imágenes como las de Mongrell, pueden ser más dicentes que cualquiera. Invisibilizar la figura y el protagonismo histórico del musulmán en la iconografía nacional nos transmite el mensaje de que ese sujeto, de naturaleza invasor, fue finalmente vencido y no hace parte del espíritu nacional.

²⁴⁶ Joaquín Sorolla fue uno de los exponentes más importantes de la pintura moderna española, puntualmente del impresionismo. Museo del Prado. Joaquín Sorolla. Museodelprado.es/actualidad/exposicion/joaquin-sorolla.

²⁴⁷ José María Muruzábal. *La batalla de las Navas de Tolosa en el arte*.



Ilustración 12. *Vencedores de las Navas*. José Mongrell Torrent. (1890). Óleo sobre lienzo de 148 x 250cm

Tras el análisis de las tres obras, podemos afirmar que la representación del musulmán en esta dinámica decimonónica, se reduce al esquema reto-combate-triunfo, una secuencia que se contextualiza en la búsqueda de la génesis nacional,²⁴⁸ que es, en ese sentido, una génesis militar, bélica y de grandes hombres de Estado y de la Iglesia. Las pinturas nos están hablando de una lucha civilizatoria, no sólo entre Cristiandad e Islam, sino, y más importante, entre españoles y no españoles, entre los primeros que poseen la legitimidad sobre las tierras peninsulares y los invasores. Para conseguir difundir este mensaje, la imagen pretendió vislumbrar de forma explícita los rasgos de identidad que caracterizaban a aquellos españoles del pasado y que, como propósito, sea recordado por el público del presente como sentimientos de adhesión y orgullo.

2.3. La unidad definitiva: Los Reyes Católicos.

La historiografía conservadora interpretó el pasado nacional de tal forma que la época más grandiosa de la historia de España inició en 1492, con dos hechos puntuales: el descubrimiento de América y la conquista y rendición del último reducto musulmán en la

²⁴⁸ Marlene Lorca y José González. *Moros y cristianos*. P.25.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

península, el Reino Nazarí de Granada.²⁴⁹ Este último acontecimiento significó la unidad definitiva de los reinos cristianos, la decisiva reconquista cristiana del territorio península que había iniciado siglos atrás con don Pelayo en Covadonga. El sentimiento de la unidad se asoció, por tanto, a algo que se perdió pero que, finalmente, se recuperó y que representó el punto de partida del momento de mayor esplendor del espíritu nacional, según la mitología (historia) romántica: el mandato de los Reyes Católicos, quienes marcaron el inicio de la hegemonía de España y lo español en Europa y América. Unos emblemáticos reyes que simbolizaban tres de los pilares más importantes que articularon el nacionalismo español conservador: la unidad territorial, el cristianismo y la expansión imperial.²⁵⁰

En la pintura de historia, la importancia otorgada a este período de gobierno de los Reyes Católicos, de 1474 a 1504, año de la muerte de Isabel- queda claramente manifestado en que fue el más pintado, según las estadísticas que nos muestra Pérez Vejo.²⁵¹ Respecto a la iconografía de los reyes, hubo un mayor énfasis en la figura de Isabel, a pesar de que su reinado fue interpretado con la frase “tanto monta Isabel como Fernando”.²⁵² Esta predilección, indudablemente, se debió tanto al papel primordial de Castilla en la escena historiográfica, como a la búsqueda de legitimidad, carisma y aprobación que necesitó Isabel, hija de Fernando VII, para gobernar España en un tiempo convulso políticamente. En consecuencia, no es de extrañar que durante el período isabelino - aproximadamente de 1852 a 1868-, los Reyes Católicos hayan sido más veces representados que en ningún otro tiempo.²⁵³

²⁴⁹ El descubrimiento de América junto con la guerra de Granada fueron los grandes episodios que identificaron a los Reyes Católicos, suponiendo entre ambos más del 50% de los cuadros sobre este período. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P. 618.

²⁵⁰ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. Pp. 618-619.

²⁵¹ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.620.

²⁵² Esta divisa, según estudios recientes, era únicamente titulada *Tanto Monta*, un emblema aragonés referente exclusivamente a Fernando el Católico, como expresiva abreviación de la sentencia “tanto da cortar como desatar”, que a su vez, hacía alusión a un pasaje del autor griego Quinto Curcio sobre Alejandro Magno, “quien fue capaz de desatar los nudos para ser dueño de toda Asia”. De esta manera, Fernando pretendía ser emulador de Alejandro, tomando territorios desconocidos y lejanos (América). Esta investigación completa se puede consultar en el texto de Juan Gil, *Alejandro, el nudo gordiano y Fernando el Católico*. (Habis Nº 16, 1985). Pp. 229-242.

²⁵³ Respecto a Isabel podemos mencionar algunos de los cuadros más importantes que representaron su figura y que intentaron hacer un paralelismo entre ambas Isabel. Así tenemos, *Doña Isabel la Católica visitando en Loja a los enfermos*, de Valldeperas, 1860. Y *Visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, de José Roldán, 1862.

El elegido por el Estado para representar uno de los dos grandes acontecimientos referidos a Isabel y a Fernando fue Francisco Pradilla, a quien se le encargó pintar el episodio de la Rendición de Granada. Pradilla fue, quizás, el mayor ícono de la pintura conservadora por la cantidad, calidad y éxito de sus obras, que fueron seleccionadas para varias Exposiciones²⁵⁴, siendo ampliamente galardonadas.²⁵⁵ *La Rendición de Granada* es seguramente su obra más famosa y la mejor que posee el Senado, cuyo presidente el Marqués de Barzanallana²⁵⁶, fue el comitente en 1882. Además, el rey Alfonso XII le otorgó el premio de la Gran cruz de la Orden de Isabel la Católica.²⁵⁷



Ilustración 13. *La Rendición de Granada*. Francisco Pradilla. (1882). 330x 550cm

²⁵⁴ La rendición de Granada fue expuesta en las Exposiciones Universales de Múnich (1883) y París (1889). Wilfredo Rincón García. *Francisco Pradilla y la pintura de historia*. Archivo Español de Arte. Tomo 59, N° 235, 1986. Pp. 291-303.

²⁵⁵ Entre sus obras más importantes están, *Doña Juana La Loca* (1877); *El suspiro del moro* (1879-92); *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla* (1910); *La reina doña Juana la Loca, reclusa en Tordesillas con su hija, la infanta doña Catalina* (1906). Wilfredo Rincón. *Francisco Pradilla y la pintura de historia*. Pp. 291-292.

²⁵⁶ Tras finalizar el cuadro, Pradilla, desde Roma, le envió una carta al presidente manifestándole detalle a detalle el contenido del cuadro, cada uno de los personajes y los propósitos de cada ejecución. Dicha carta se puede consultar en la página web del Senado. Wilfredo Rincón. *Francisco Pradilla y la pintura de historia*. Pp.301-303.

²⁵⁷ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.127.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

En cuanto a un análisis iconográfico de la obra, la escena nos ubica en Granada²⁵⁸, al sur de España. Sabemos que se trata de esta ciudad, por el título, pero también por el paisaje de fondo: la presencia del complejo palaciego de la Alhambra (residencia de la realeza nazarí) y de Sierra Nevada, un macizo montañoso que recorre Andalucía. Además, también la presencia de la ciudad, en la que predomina el color blanco de su arquitectura. En primer plano se encuentra la escena principal y más importante. Pradilla representa el momento en que el rey granadino Boabdil hace entrega de las llaves de la ciudad a los Reyes Católicos, Isabel de Castilla (la gran heroína del pueblo español y, como hemos dicho, la más representada) y Fernando de Aragón (sinónimo de valor, victoria bélica y honor español) el 2 de enero de 1492. En la zona derecha, se sitúan los Reyes junto con una amplia delegación en la que se identifican al conde de Tendilla, el Gran Capitán (Gonzalo Fernández de Córdoba), la infanta Isabel y el príncipe Juan. Al fondo, está el numeroso ejército español (castellano-aragonés mayoritariamente), mientras que en la izquierda se sitúa el rey moro acompañado de un grupo de fieles cortesanos.²⁵⁹

En cuanto a los aspectos técnicos,²⁶⁰ se trata de una obra de realismo, tanto en el color como en el dibujo o la estructura compositiva. La composición se estructura a través de una diagonal de derecha a izquierda, quedando el espacio central libre para poder contemplar al ejército. La perspectiva, por su parte, está conseguida, fundamentalmente, gracias a las marcas de las ruedas de los carruajes. La cantidad de personajes identificables, nos habla de la gran complejidad que Pradilla dotó a su narración visual, huyendo de lo fácil. La figura más sobresaliente es la de Isabel. Para resaltar su figura erguida, el autor colocó detrás un ciprés, demostrando su virtuosismo a la hora de reproducir todos y cada uno de los detalles

²⁵⁸ Pradilla empezó a pintar el cuadro en esta ciudad, con el propósito de conseguir los datos más precisos sobre el paisaje, la arquitectura e, incluso, el ambiente atmosférico que necesitaba la escena, aspecto esencial dentro del realismo pictórico. De hecho Pradilla, antes que pintor de historia, fue un paisajista, sin embargo la gran proyección del género histórico en aquel tiempo le impidió el adecuado enfoque en el género del paisaje y de las costumbres (costumbrismo).

Wilfredo Rincón García. *Francisco Pradilla y la pintura de historia*. Pp. 291-303.

²⁵⁹ Wilfredo Rincón García. *Los reyes católicos en la pintura historicista española*. (Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, Nº 701, 2004). Pp. 129-161.

²⁶⁰ Para profundizar en aspectos técnicos se puede consultar la obra de Carlos Reyero, *Pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1989).

Wilfredo Rincón García. *Francisco Pradilla y la pintura de historia*.

de las indumentarias y accesorios, especialmente el manto de la reina, la corona o el cetro: el símbolo católico.²⁶¹

Pradilla presentó a los musulmanes a la izquierda y a los cristianos a la derecha. Apreciamos que hay una primacía del lado derecho, del lado cristiano, que es un foco más visible para quien observa el cuadro. Esto se debe, tanto a la localización y tamaño de los personajes expuestos, como al uso, por parte del autor, de una paleta de colores vivos, agregando dotaciones y riquezas simbólicas a la comitiva cristiana (cetro, ropajes de las coronas de Castilla y León, bandera de la ciudad de Granada). Hay, por tanto, un énfasis en la majestuosidad de los Reyes y de quienes los acompañan. Es, por otro lado, muy perceptible la alteridad marcada por los colores, el caballo negro que monta Boabdil en comparación con el blanco corcel de Isabel -simbolizando la pureza-, así como los ropajes rojo vivo de Fernando, en oposición a la sobriedad del negro en el rey moro que significa el luto por la pérdida definitiva de su poder peninsular, y en fin, de un gran imperio que supo sobrevivir durante siglos. En cuanto a los ropajes de quienes acompañan a Boabdil (los “caballeros de su casa, como los llama Pradilla²⁶²), no varían mucho en cuanto a las representaciones que ya hemos visto en las pinturas de historia, aunque puntualmente hay un esfuerzo de Pradilla por detallar más la vestimenta, especialmente el traje del hombre que aparece justo detrás del rey moro. No sobra destacar el aspecto voluminoso de los personajes. Así, la comitiva cristiana va montada a caballo lo que la hace más imponente, grande y esbelto ante el espectador, a diferencia de la comitiva musulmana que en su mayoría va a pie. Pradilla escribió en su carta que “según el ceremonial, vienen a pie detrás del Rey Chico (apodo de Boabdil), he querido manifestar los diversos sentimientos de que se encontrarían poseídos en semejante trance, más o menos contenidos en la ceremonia, según el propio carácter”.²⁶³

Continuando con la representación del musulmán, éste se presenta como el sujeto que acepta formalmente su derrota y decide entregar las llaves de la ciudad que le perteneció

²⁶¹ Wilfredo Rincón García. *Francisco Pradilla y la pintura de historia*.

²⁶² Tomado, de forma literal, de la carta que Pradilla envía al presidente del Senado explicando, describiendo y justificando cada detalle de la obra, desde los personajes representados hasta aspectos técnicos de la obra. La carta es citada en su totalidad por Wilfredo García Rincón en *Los reyes católicos en la pintura historicista española*. Pp.159-160.

²⁶³ Wilfredo García Rincón. *Los reyes católicos en la pintura historicista española*. P.160.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

por varios siglos, sin oponer resistencia y rindiéndose, inclinándose, de manera honorable ante la justicia de los Reyes cristianos. Más allá de esto, no hay lamento, ni melancolía, ni nostalgia, ni llanto, como veíamos en Gómez Moreno²⁶⁴. El cuadro nos muestra un acontecimiento simbólico, se venció, finalmente y tras un largo proceso, al musulmán y no hay porqué lamentarse por los vencidos, sino vanagloriarse con la victoria que hizo grande a la nación, hay que complacerse ante el triunfo propio sobre los otros. Pradilla focaliza muy claramente al enemigo, a la ciudad que se recuperó y a la fortaleza (La Alhambra, símbolo del poder islámico) que se arrebató a los musulmanes.

La Rendición de Granada responde a una recreación, a una revisión de la historia, para reforzar la imagen de un país que acababa de sufrir una lucha civil y pretendía resurgir y desarrollarse económica, administrativa y socialmente gracias a la monarquía constitucional borbónica.²⁶⁵ Ese refuerzo ideológico de la nación es lo que se plasma en las artes, siendo el musulmán y el proceso de Reconquista una temática esencial para la exaltación del mito fundacional español, de la unidad de la patria, de la nación; un mito y una historia que era necesario reconocer. En este sentido, recordemos que la España del siglo XIX vio lentamente perder sus territorios transatlánticos y su protagonismo en la escena europea disminuyó considerablemente, los años de gloria habían pasado. Por esta razón, existió una necesidad de refugiarse en el pasado para olvidar la realidad presente, para vanagloriarse por lo que se supo ser y por lo que se hizo, en una palabra, hacer presente el pasado, hacer presente a los ausentes, a los *grandes muertos*²⁶⁶ de España. De esta manera, la imagen del pasado se presenta con un valor actual, siendo el disfraz de las intenciones contemporáneas, es decir, nacionalistas. Así, las imágenes pudieron ser insertadas como elementos de socialización, de lo contrario hubieran carecido de sentido alguno.

La obra resultó extraordinariamente famosa y exitosa y según Carlos Reyero, las crónicas periodísticas hablan de masas que acudían a contemplar el lienzo, de la mano tanto de aspectos artísticos, esto es, en su compleja y clara composición escenográfica y su

²⁶⁴ Véase Capítulo II. La Figura de Boabdil y el dolor de la expulsión. Pp. 70-73.

²⁶⁵ Recordemos que la tercera, y última, Guerra Carlista finalizó hacia 1876. Finalmente, el país dio un respiro de paz a un conflicto civil que abarcó más de la mitad del siglo, y consiguió cierta estabilidad política con los mandatos de los borbones Alfonso XII y Alfonso XIII.

²⁶⁶ Alusión a lo que Louis Marin define como representación: revivir al muerto, hacer presente lo ausente. Los grandes ausentes de España son los grandes reyes, militares y hombres de Estado. Louis Marin. *Representación, poder, imagen..* (Prismas, Revista de historia intelectual, N° 13, 2009).Pp. 135.153.

minuciosidad descriptiva, como, también, de su forma política y de la constante utilización para los más diversos fines. En definitiva, el cuadro trasciende ampliamente los valores estrictamente pictóricos, convirtiéndose en una de las obras capitales de la pintura española de todos los tiempos.²⁶⁷ En este sentido, la obra, al obtener tanta popularidad, cumple con su propósito esencial en tanto que herramienta de nacionalización, esto es, ser el testimonio visual de *lo que realmente sucedió*. Emanada de esta obra una enorme pretensión en la construcción de una verdad, una verdad histórica fundamentada en testimonios escritos y visuales. Para todos aquellos que no sabían lo que ocurrió en 1492, en Granada, el cuadro de Pradilla da la respuesta, y no porque sea la imagen inocente y fiel de lo que sucedió en la historia, sino porque es la respuesta solicitada en su tiempo, al menos para los conservadores. Quiero decir, la representación de Boabdil, su corte y su fortaleza, en este caso, resultó necesaria para completar la narración visual de un proceso histórico central dentro de la historia lineal del pasado. Una linealidad con tres momentos. Así, el proceso inició con don Pelayo en Covadonga, impidiendo que el Islam tomara todo el territorio peninsular. El nudo de la historia, la extraordinaria acción conjunta de los españoles por recuperar lo propio, traducida en la hazaña de las Navas de Tolosa. Finalmente, el desenlace y final feliz de la narración se materializó por un lado, con la unión de las coronas de Castilla y Aragón -Los Reyes Católicos- y, por otro, con la recuperación, la reconquista definitiva, por vías militares, de Granada, es decir, de España.

2.4. El caso turco en Lepanto.

La pintura conservadora no solo se encargó de plasmar hechos históricos en los que los musulmanes de Al-Ándalus estuvieran involucrados, sino que también, en menor medida, dentro de la representación pictórica del musulmán se incluyeron los turcos. El escenario histórico-plástico de la representación fue La batalla de Lepanto de 1571.

²⁶⁷ Carlos Reyero. *El arte en el senado*. P.296.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

El ascenso del Imperio Turco Otomano durante los siglos XIV y XV era un nuevo foco de atención dentro del conflicto civilizatorio entre Islam y Cristiandad. En efecto, el Estado otomano mostraba un carácter peligrosamente expansionista, amenazando el patrimonio territorial de Carlos V.²⁶⁸ Los turcos llegaron a conquistar gran parte de Hungría e incluso, en 1532, las tropas del emperador tuvieron que intervenir cuando los musulmanes tomaban Viena, capital de las tierras hereditarias de los Habsburgo. El problema turco continuó con Felipe II, monarca que encabezó una alianza denominada Liga Santa, conformada por Venecia, el Papado, los estados italianos y la Orden de Malta, cuyo propósito implicaba una ofensiva contra el Imperio Otomano y sus aliados, Argel, Túnez y Trípoli, a lo largo de varios años para disminuir su poder hegemónico y controlar su eminente amenaza en territorio europeo.²⁶⁹

La batalla se llevó a cabo en el golfo de Lepanto. Enfrentó a la flota de la Liga Santa contra la armada turca. Este combate de gran trascendencia militar fue el mayor enfrentamiento naval en el Mediterráneo desde que, dieciséis siglos antes en las aguas próximas de Actium Octavio derrotara a Marco Antonio. La victoria de la flota cristiana fue magnificada por las tres potencias vencedoras, Roma, Venecia y España. En efecto, la guerra fue vista como una verdadera cruzada, una lucha de la cristiandad contra el islam, en un discurso transmitido y amplificado desde El Papado.²⁷⁰ Además, la batalla de Lepanto destruyó el mito de la invencibilidad turca en el mar, y los saqueos de las costas cristianas por parte de los musulmanes no volverían a tener la misma peligrosidad e importancia después de 1571.

En el escenario propiamente español, la historiografía conservadora se encargó de exaltar este hecho como prueba del poderío imperial de los primeros Austrias, y del fuerte sentimiento católico que se vivió en esos tiempos, en los que se señaló a los turcos otomanos como la más fuerte amenaza del mundo islámico. Aunque los musulmanes ya no representaban un peligro en términos de lucha religiosa local, éste se enfocaba más en el protestantismo exterior, la militancia católica fue especialmente intensa en la rama española de esta dinastía austríaca. Desde Carlos V, aunque iniciada como vimos por los Reyes

²⁶⁸ William S. Maltby. *Auge y caída del Imperio español*. Pp.66-67.

²⁶⁹ Víctor Mínguez. *Iconografía de Lepanto*. P.259.

²⁷⁰ Víctor Mínguez. *Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica*. P.257.

Católicos, los monarcas españoles Habsburgo hicieron de la defensa de la Fe cristiana un eje esencial de su práctica política y de su deseo de una monarquía universal, esto es, un imperio global basado en la expansión territorial y la defensa de la Cristiandad, puntualmente del catolicismo.²⁷¹ En este panorama una de las amenazas para esta monarquía era el Imperio Turco Otomano, el imperio islámico más poderoso en esos tiempos, una amenaza geopolítica de la hegemonía marítima y europea. Por tanto, la nueva gran misión de la nación española era defender la cristiandad en términos continentales, en términos civilizatorios. Detener la entrada del islam a Europa. Por esta razón era un tema que no podía quedarse afuera de la gran exposición visual de la historia de España.



Ilustración 14. *La Batalla de Lepanto*. Juan Luna. (1887). 350 x 550cm

²⁷¹ Víctor Mínguez. *Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica*. (Obradoiro de Historia Moderna, N.º 20, Universitat Jaume I, 2011).Pp.251-280. P.254.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

La pintura más importante referida a Lepanto, especialmente por su comitente, fue la realizada por Juan Luna en 1887.²⁷² Luna fue un pintor filipino nacido en Badoc, pero que hizo sus estudios en Filipinas, Madrid, Roma y París.²⁷³ A lo largo de su carrera fue muy galardonado en las Exposiciones Nacionales, adquiriendo mucho reconocimiento en el medio académico, tanto así que obtuvo varias comisiones por parte del gobierno español para crear otras pinturas. Una de las pinturas comisionadas fue *La Batalla de Lepanto*. En efecto, el Senado, a través de la influencia del Rey Alfonso XII, fue la institución encargada de la comisión de la obra para decorar el Salón de Conferencias del Palacio del Senado, acompañando a *La Rendición de Granada* de Pradilla y a *La Conversión de Recaredo* de Muñoz Degrain. Con esta obra, Luna, recibió medalla de oro en la Exhibición de Bellas Artes de 1888 en Barcelona.²⁷⁴

En su obra, Luna decidió abordar y trasladarnos a este acontecimiento en el momento en que la galera real, a la izquierda, y encabezando la armada cristiana, embiste con su proa un galeón turco, haciéndolo naufragar con todos sus ocupantes.²⁷⁵ En la galera real, el autor nos muestra algunos personajes reconocibles. Uno de ellos es don Juan de Austria, hijo de Carlos V y representante del rey, quien porta un yelmo emplumado, la bengala de general y la espada, y que se encuentra en el sector superior del barco, liderando la ofensiva. Detrás de él se encuentran los generales de Roma y Venecia, Colonna y Veniero, menos detallados pictóricamente, lo que nos habla del énfasis en lo español y que fue España la que mandaba a las demás integrantes de la Liga Santa. En la parte delantera de la galera vemos a los heraldos, vestidos con colores vivos, haciendo sonar las trompetas. Otro personaje que podemos identificar es a Miguel de Cervantes, el más famoso soldado cristiano de la contienda, quien aparece pintado entre el fuerte oleaje, en un pequeño bote en primer plano.²⁷⁶ Cervantes observa, en ese mismo bote, un feroz combate entre un cristiano y un turco.

²⁷² La batalla de Lepanto solo estuvo presente en las exposiciones nacionales en tres ocasiones. Además de la obra de Luna, Antonio Brugada hizo en 1856 *Episodio Naval de Lepanto*, y Justo Ruiz pintó *Lepanto* en 1895. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.678.

²⁷³ Museo del Prado. Enciclopedia. Juan Luna y Novicio; museodelprado.es.

²⁷⁴ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.920.

²⁷⁵ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.921.

²⁷⁶ Carlos Reyero *El Arte en el Senado*. Pp. 274 – 276.

En palabras de los investigadores, la principal fuente escrita en la que Luna se basó para la representación de la batalla fue la *Historia de España* de Lafuente, aquel autor híbrido entre liberales y conservadores, que era probablemente el texto más conocido a propósito de historia nacional. En ese libro, Lafuente, expresa su visión de Lepanto de la siguiente forma y que fue la que intentó plasmar el pintor,

Hízose general el combate y revolviéronse entre sí las galeras enemigas. Blanqueaba el mar con la espuma que formaban el hervor de las olas, el humo que brotaba de los cañones y arcabuces oscureció el horizonte, haciendo noche en medio del día, y con las chispas que en su choque despedían las espadas y los escudos, parecían relámpagos que salían de entre negras nubes. Cruzábanse el mar los leños, cayendo envueltos turcos y cristianos, abrazados como hermanos con el odio de enemigos. Al lado de una nave que engullían las olas, devoraba otras el voraz incendio... todo era estrago y muerte; la sangre llegó a enrojecer el mar (...).²⁷⁷

A diferencia de las representaciones plásticas pretéritas del acontecimiento, en las que se hacía explícita la lucha del bien contra el mal, de la cristiandad contra el islam, Luna se alejó de esos convencionalismos. Luna dejó de lado la descripción naturalista de los detalles y de los personajes (aunque se reconozca a don Juan de Austria y a Cervantes como una inevitable concesión a las tradiciones), en pro de los aspectos sensoriales y de evocación.²⁷⁸ Es decir, el autor se centra en el caos del combate,²⁷⁹ por lo tanto, apreciamos una composición confusa y turbulenta, un desconcierto general producido por el enfrentamiento entre ambas flotas. En este sentido, es una obra con influencia del romanticismo pictórico y, como es percibirle, se aleja de los parámetros académicos de orden compositivo, como el desarrollo lineal y claro de la historia, siendo una obra cuya escena se presenta fragmentada y que nos recuerda, en cierta forma, a obras de Turner o Friedrich.

Si bien no está tan determinada la dinámica bien-mal, español-musulmán, como en las pinturas analizadas previamente, sí que encontramos la superioridad armamentística de unos sobre otros, la imposición de la grandeza de la flota cristiana sobre la destruida flota

²⁷⁷ Carlos Reyero. *El Arte en el Senado*. P.275.

²⁷⁸ Tratamiento pictórico no entendido en su época, lo que le costó que nunca haya llegado el cuadro a ser colgado en el Salón de Conferencias para el que había sido encargado. Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P.921.

²⁷⁹ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia e identidad nacional*. P. 921.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

turca; la serenidad y firmeza de don Juan de Austria frente al desconcierto de los otomanos y su inminente derrota. Esta obra es pobre en cuanto a representación del otro, el caos y el movimiento impiden apreciar en detalle a los *otros*, cuya representación se enfoca en la destrucción de su flota y en la desesperación de sus soldados por no hundirse en el mar. Su presencia es apenas necesaria ya que el mensaje a transmitir es la superioridad de una flota sobre la otra, la del imperio más fuerte de Europa contra una, aunque peligrosa amenaza, insuficiente. Algo destacable es el uso del *tarbush*, una especie de gorra roja portada por uno de los personajes y que era común entre los soldados turcos.

Tras repasar y analizar estas imágenes, podemos hacer una corta reflexión final respecto al seguimiento visual hecho al musulmán en este período histórico. Su representación estuvo atada y encadenada a una historia teleológica, es decir, a un sentido finalista de la misma. El musulmán, entendido como sujeto de construcción pictórica, adquirió importancia en tanto que antagonista de la predestinación histórica de un territorio reinventado como nación, España. En efecto, en la iconografía abordada a lo largo del texto, se parte de la existencia natural de una comunidad imaginada nacional que sufre, que tiene que pasar por varias adversidades para conseguir moldearse como sujeto histórico consciente de su territorio limitado y del que posee soberanía en el mundo: la mayor parte de la Península Ibérica. Por tanto, se parte de una españolidad histórica, sin importar el tiempo, de un deseo intrínseco de los habitantes de dicha comunidad para ser solidarios y defender su territorio frente a los invasores. La comunidad española logra diferenciarse perfectamente con la aparición de la monarquía hispánica, esto es, un rey gobernando a todos los reinos peninsulares, sin incluir al reino de Portugal, que merece una investigación aparte. Todo ello fue posible gracias al período de Reconquista contra los musulmanes, que simboliza la restauración de un territorio legítimo, lo que, a su vez, supone asumir ser herederos de los visigodos, por ende, herederos de su religión.

En este orden de ideas, el *musulmán conservador* fue pieza clave en la representación y en el seguimiento de la huella histórica del espíritu español. Así, su representación pictórica se estableció dentro de una dialéctica cuya función era engrandecer la España cristiana y sus grandes héroes. En primer lugar, la argumentación de España como ente natural así querido

por Dios, es decir, una justificación divina o metafísica para ser legítimos poseedores de la península, ejemplo de ello fue la intervención de Santiago, el *espanta moros*, el que por mandato divino hacía que los musulmanes huyeran ante su cruda realidad. En segundo lugar, el sentimiento solidario de los miembros de la comunidad, con el reino de Castilla a la cabeza, para cumplir su destino histórico e iniciar la recuperación de su territorio por vías militares iniciado en las Navas de Tolosa y culminado con la Conquista de Granada. El episodio de Lepanto demostró que en el siglo XVI, la amenaza musulmana se había encontrado, esta vez, con una España fuerte militarmente y consolidada como nación católica con aspiraciones universales. En definitiva, lo ocurrido en el siglo VIII no se iba a repetir.

3. La visión vencedora.

La identificación conservadora de la nación española, esto es, como una gran nación imperial, con grandes aspiraciones en el ámbito global y encabezada por grandes hombres, se estableció y consolidó definitivamente desde adentro. La imagen exterior de la España exótica y oriental fue cediendo paso al imaginario que se construyó desde el país ibérico. Así, las hazañas de Colón, de los Reyes Católicos o de los Austrias calaron de forma muy fuerte en el imaginario, de tal manera que hoy en día identificamos²⁸⁰ patrones similares de identidad en torno al nacionalismo español, que como sabemos no es *El Nacionalismo español*²⁸¹, sino solo una faceta del mismo, que en un largo proceso, logró pervivir y reproducirse más que otras.

²⁸⁰Es una identificación que, en nuestros días, ha adquirido muchos cuestionamientos. En efecto, este imaginario vendedor en el siglo XIX, ha perdido credibilidad en la actualidad. Se podría decir que con el auge de los particularismos en España y los orgullos regionales o autonómicos como el andalusí, la visión liberal está impregnando el panorama presente. Es una discusión a la que se ha enfrentado la sociedad española tras la dictadura de Francisco Franco, incluyendo la imagen sobre el musulmán, un tema que está lejos de cerrarse. A manera de ejemplo, la celebración anual de la fecha de la Rendición de Granada es constantemente criticada por varios sectores políticos de la sociedad, aludiendo a que se trató de un hecho de intolerancia religiosa.

²⁸¹ En tanto que universal incuestionable.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

En concreto, estoy diciendo que la visión de España y del musulmán planteada en este capítulo fue la vencedora durante la segunda mitad del siglo XIX, respecto a la expuesta en el capítulo II, leyéndolo desde la premisa de que existió una competencia de representaciones nacionalistas. Esta afirmación no es un absoluto universal, pero se puede sustentar a partir de algunos parámetros- que justifican que la visión conservadora fue triunfante en tanto que fenómeno de identidad nacional- como, en primer lugar, las estadísticas de las temáticas reproducidas en la pintura histórica, en segundo lugar, los lugares y las formas de reproducción de las obras y, finalmente, los espectadores o el público al que fueron dirigidas dichas imágenes.

En primer lugar, tenemos las estadísticas. Según Pérez Vejo, la pintura de historia ocupaba más del 87% del total en las Exposiciones Nacionales, y dentro de ellos el período medieval (incluyendo a los Reyes Católicos) llegó a abarcar más del 40% del temario entre 1856 y 1892; otro 30% del temario entre visigodos y temas del imperio (desde Carlos V).²⁸² Es importante tener en cuenta que el período medieval en su mayoría se refiere a temas bélicos o anécdotas relacionadas con reyes y militares. Por otro lado, dentro de las temáticas que aluden a temas de la Independencia de la nación,²⁸³ la Reconquista representó el 32% (8% de Navas de Tolosa, siendo el episodio más representado de la Edad Media)²⁸⁴ del temario total, solo superada por la Guerra de Independencia. En relación a esto, el porcentaje de cuadros de historia que tuvieron como referencia principal, explícita, el carácter cristiano de la nación, entre 1855 a 1895 fue del 33% sobre el total. Dentro de ese porcentaje, 58 cuadros fueron reproducidos en grabados.²⁸⁵ Además, 15% pertenecieron a episodios de la Reconquista.²⁸⁶ Hay que sumar, también, que las obras cuya temática fue la unidad nacional representaron entre 1855 y 1867 el 10% del total.²⁸⁷ Mientras que el porcentaje de pinturas de corte liberal es reducido (14 % del total en su período más exitoso entre 1868 y 1874.²⁸⁸) y se concentran en alusiones a la tradición históricamente democrática de España, desde las cortes medievales hasta la Constitución de Cádiz, y a argumentaciones antiabsolutistas,

²⁸² Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. Pp.309-311. El resto lo ocupaba el tema de historia antigua.

²⁸³ Véase Capítulo II. Reflejos y temáticas de la pintura de historia. Pp52-55.

²⁸⁴ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. P.968.

²⁸⁵ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. P.986.

²⁸⁶ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. P.1011.

²⁸⁷ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. P.1084.

²⁸⁸ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. P.1020. Fue durante el Sexenio Liberal.

campo en el que incluimos los pocos cuadros de temática referida a la tolerancia religiosa y a la expulsión de minorías.

Todas las obras de corte conservador analizadas en este capítulo fueron presentadas en los pabellones de las exposiciones nacionales o internacionales, a diferencia de las obras liberales del capítulo II, cuyos destinos fueron espacios públicos, pero no con afluencia masiva de público o con reproducción importante en medios escritos y gráficos de la época.

Por otro lado, en cuanto a las formas de reproducción de las obras, la presencia de obras que presentaban la *complacencia ante la victoria* fue variada en medios de comunicación escrita y, como ya sabemos, artística. Pero no solo en el ámbito pictórico, también la expansión del imaginario fue posible gracias a revistas, óperas, libros de historia, obras literarias, teatrales, etc. *La rendición de Granada*, por ejemplo fue reproducida en grabado por *La Ilustración Artística*, *Blanco y negro* y *Gran Vía*²⁸⁹; además fue reproducida y vendida en láminas sueltas. La revista *Arte y Letras* puso a la venta, en 1882, láminas fotográficas del cuadro, cuyo precio por unidad fue alto, algo que nos indica también qué tipo de comprador adquiriría estas láminas²⁹⁰. Por ello resultó ser el emblema definitivo del hecho más importante en lo que respecta a la unidad nacional, y la misma existencia de la entidad llamada España. Por su parte, la reproducción de Santiago Matamoros en *La Batalla de Clavijo* fue difundida en grabado por *La ilustración Ibérica* en 1889; por *Gran Vía* en 1893 y por *Ilustración Española y Americana* en 1894.²⁹¹ No tenemos información respecto a la difusión masiva de las obras liberales. Cuadros como los de Roda o Baixeras no contaron con la misma suerte debida tanto a sus comitentes como a sus lugares de exposición (una diputación y una universidad).

A modo de ejemplo, una de las medidas de difusión estatales más importantes respecto a la ampliación del público espectador de pintura de historia, fue la campaña llevada a cabo en 1871 por varios periódicos, entre ellos, *El Debate*, *El Diario Español* y *La Discusión*, para que los números ilustrados dedicados por *La Ilustración Española* y *La Ilustración*

²⁸⁹ *La ilustración Americana* de 1886, suplemento N° 21; *Blanco y negro* de 1892, tomo II , página I ;*Gran vía* de octubre de 1895.

²⁹⁰ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. P. 663.

²⁹¹ Tomás Pérez Vejo. *Pintura de historia*. P.85. Pérez Vejo también realiza un listado de las obras más reproducidas en el siglo XIX siendo casi en su totalidad cuadros referentes a la España cristiana o imperial.

III. El imaginario musulmán desde la visión vencedora

Americana a la Exposición Nacional de ese año se remitiesen “gratuitamente a cuantas bibliotecas, ateneos, casinos, círculos, tertulias y cafés lo deseen (...) para que no haya población (...) así en España, como en Portugal, en América como en el extranjero, donde dejen de conocerse las producciones de nuestros (...) pintores.”²⁹² Imagen vencedora de los hechos pretéritos que también se difundió mediante objetos de uso cotidiano como etiquetas, cajas de productos de consumo, billetes de banco, etc., llevando a los lugares más remotos e insospechados una cierta imagen de España, pero con mucha menos cabida que en los grandes centros.

Finalmente, no se puede ignorar, además, el nacimiento que tuvo a mediados del siglo XIX el sujeto público. Esto es, si hablamos del poder de la pintura de historia dentro del imaginario nacional, debemos suponer y pensar qué tanta cabida tuvieron estas imágenes dentro del “ciudadano común”, en definitiva, qué tipo de espectador era el que apreciaba la pintura nacionalista, que como vimos, en su mayoría era de corte conservador.

Para entender el significado de este nuevo espectador, hay que comenzar por enfrentarse al triunfo del mercado como elemento regulador de la producción artística, aunque para el caso español, no existió un mercado de arte sino un simulacro de mercado, mediatizado y monopolizado por las instituciones públicas, es decir, por el Estado. Lo concreto es que el Estado fue quien convocó al público, no el mercado en sí, en su funcionamiento. De esta manera, hubo un público que asistió a las exposiciones nacionales, que daba su opinión y discutía sobre las obras expuestas, tanto desde un punto de vista estético como ideológico y político, y que, seguía las polémicas sobre la concesión o no de las medallas y sobre la compra o no por el Estado. Un público que, además, estaba al tanto de esa actualidad pictórica por las numerosas revistas que circulaban en su tiempo.²⁹³ En este sentido, podemos imaginar que se trató de un público bastante popular y heterogéneo.²⁹⁴ Esto es lo que hizo que la pintura de historia se diferenciará de sus antecesoras, destinadas a lugares

²⁹² Tomás Pérez Vejo. *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015).P.47.

²⁹³ En estos tiempos apareció la figura del crítico de arte, como intermediario entre el artista y el público. Así, muchas veces la opinión del espectador se basaba exclusivamente en lo que dijese el crítico de la obra. La totalidad de revistas y periódicos, tanto los de ámbito local como nacional, dedicaban durante varias semanas lo mejor de sus páginas a una crítica de los cuadros expuestos.

²⁹⁴ Tomás Pérez Vejo. *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. (Galaxia Gutenberg; Barcelona, 2015).Pp.44-45

reales y cortesanos. Gracias a las exposiciones nacionales, y a la reproducción constante de las obras más icónicas o las que el Estado consideraba dignas de ser difundidas, la gente del común imaginaba su nación, sus historias, sus protagonistas y sus antagonistas.

Un contemporáneo escribía, “no son ya las clases aristocráticas y acomodadas las únicas que frecuentan las exposiciones, sino el pueblo mismo, al cual (...) se le ve invadir en tropel y llenar las espaciosas salas.”²⁹⁵

De hecho para facilitar el acceso de las clases no aristocráticas se habilitaron días de pase gratuito; se prolongaba también en ocasiones los horarios de apertura, aspecto que también generó todo un problema de clases. Teniendo en cuenta que, especialmente la aristocracia estaba acostumbrada a que el gran arte académico fuera de acceso limitado. Por tanto, este público cuantitativamente importante y novedoso para el arte de la Academia, consumió mayoritariamente-argumentado por las estadísticas- imágenes de la España bélica, imperial y católica, en menor medida de la España liberal, plural, y, en mucha menor instancia, de la España musulmana y de las tres religiones, etc.

Más allá de esto, si hablamos a nivel realmente nacional, nos damos cuenta que las exposiciones nacionales fueron más bien exposiciones de Madrid y Barcelona, aunque el desarrollo del ferrocarril añadió otras ciudades como Bilbao.²⁹⁶El discurso nacionalizador se enfocaba en la clase popular, media del país, pero solo accedió a esta de forma centralizada; esto nos da a entender el porqué del desarrollo parcializado del nacionalismo español, no solo castellano sino también madrileño, ya que no todos los territorios del país accedían a las manifestaciones nacionalistas producidas desde el centro a partir de revistas ilustradas, periódicos y exposiciones. El centro de la nacionalización cultural no supo expandir ese proyecto nacionalista en zonas marginadas como el suroeste del país, lo que implica que la afirmación sobre la existencia del *nacionalismo español*, al menos durante el siglo XIX, fuese aun cruda en lo que respecta a toda la península. Lo concreto es que el sujeto público de este tiempo se familiarizó más con la visión conservadora del pasado que con la liberal, que no tuvo la misma cabida en las grandes exposiciones de la segunda mitad del siglo.

²⁹⁵ Tomás Pérez Vejo. *España imaginada*. P.45.

²⁹⁶ Tomás Pérez Vejo. *España imaginada*. P.45.

Conclusiones.

Esta investigación surgió a partir del cuestionamiento por el significado, el propósito y, en menor medida, la repercusión que tuvo la representación pictórica del musulmán en relación a el proceso de nacionalización que experimentó España durante gran parte del siglo XIX. Tras un tiempo de indagación y estudio de fuentes, las conclusiones de este estudio están destinadas a reflexionar y problematizar cuestiones acerca de la existencia de la nación española y el poder del arte, puntualmente de la representación del musulmán como herramienta nacionalista. La primera conclusión que puedo establecer, y que al mismo tiempo es un amplio tema de debate ayer y hoy, es que la nación no es un ente natural, ni un sistema social y político necesario en las relaciones sociales, sin importar la región o el contexto histórico. Es en realidad es una empresa social, un edificio a construir, es por ello que la nacionalización es un proyecto llevado a cabo por una parte de la sociedad, la nueva clase decimonónica burguesa, movilizada por sus intereses.

Pero la civilización occidental, estableció esta forma de organización como de excelencia, como una obligación, de hecho, fue establecida como una meta en la carrera del progreso. Al comprender este carácter obligatorio podemos deducir el porqué de sus fracasos, se trató, en muchos casos, de una tarea improvisada y forzada. Algunas sociedades lo lograron, otras lo intentaron: había que lograrlo, o, al menos, aparentarlo como fuese. El último caso, a juzgar por mi proceso de investigación, fue el de España, viejo ente político que nunca se sintió cómodo en la búsqueda de homogeneizar sus costumbres, sus lenguas, sus fronteras y su pasado, ya que su configuración política unitaria había significado una suma de poderes independientes, de culturas, de lenguajes y de pasados. La historiografía decimonónica fundamentó lo anterior, demostrando que no hubo un método para conseguir un consenso sobre la idea de España como nación. Así, diferentes pensamientos políticos establecieron sus versiones, cada parte, conservadores y liberales, pensaron y crearon su comunidad imaginada, estableciendo un panorama contrario a lo que pretende la doctrina de la nación y el nacionalismo, esto es, desunión y heterogeneidad. Pero, en efecto, hubo una voluntad de hacer de España una nación, especialmente mediante manifestaciones culturales -literatura, historiografía, artes-, porque en lo que respecta a la esfera política aún

el sistema monárquico hacía que los fantasmas del Antiguo Régimen aparecieran, en contra de la nación de y para los ciudadanos. A estas alturas, sobraría decir que la teoría no se correspondió con la práctica.

Una de las irrefutables pruebas de que España buscó convertirse en una verdadera nación fue la construcción iconográfica de su historia, la revisión, y sobre todo, selección visual de los acontecimientos más relevantes del pasado acoplados y mutados para encajar en la etapa álgida de los nacionalismos. La consulta respecto a la incidencia de la pintura en el proyecto nacionalizador inició con unos planteamientos generales que pensaba desarrollar a lo largo del texto: la representación pictórica del musulmán en conexión con la formación del imaginario nacional se podía analizar, relacionar y estructurar a través del pensamiento político e historiográfico decimonónico. Así, el propósito fue verificar si este tipo de temática se podía leer desde la óptica de los pensamientos políticos de las *dos Españas*, es decir, conservadora y liberal. En efecto, aunque sin ser una verdad absoluta o establecida *a priori*, encontré que en la pintura española de la época hubo un *musulmán liberal* y un *musulmán conservador*, ambos fueron sujetos construidos como pretextos para argumentar ideales del presente, argumentos nacionalistas. Resultó una herramienta fructífera para ambos sectores, ya que permitió ensamblar las narraciones del pasado en un todo argumentativo: escritura e imagen, favoreciendo la expansión ideológica de cada una de las partes.

Por lo tanto, para entender la característica de cada uno de ellos fue necesario revisar las versiones de la historia de España dada por unos y por otros, las versiones que formaron las *dos Españas*, contrastando así pintura e historia. De esta forma, existió un perfecto engranaje entre arte y nación, entre historicismo y pintura. Entendí, por otro lado, que no había un único patrón a la hora de plasmar en un lienzo al musulmán (o a los musulmanes, o al mundo islámico), sino diversos métodos de ejecución pictórica sujetos a intereses políticos, individuales e incluso comerciales. Es por ello que este tipo de cuadros no pertenecen exclusivamente a un género, sino que se acoplaron, según su propósito, a la pintura de historia, género de la Academia, es decir, estatal y con clara proyección nacionalista; y al orientalismo, género mercantil cuyos comitentes eran burgueses que

adquirían los cuadros con propósitos particulares asociados con ideales románticos respecto al mundo islámico o al pasado de una misteriosa civilización en España.

Lo llamativo de analizar este conjunto de imágenes fue definir no sólo las visiones de la historia de España sino de los patrones establecidos a españoles y no españoles. La construcción del musulmán es muy dicente al respecto, especialmente porque nos traduce el desconcierto presente en la época ante la pregunta, ¿qué es ser español? Lo propio y lo ajeno en este caso pareció simplificarse a una cuestión religiosa e ideológica. Esta pobreza argumentativa se plasmó en la pintura: desconocimiento de cómo representar *lo nuestro* y de cómo demeritar o diferenciar *lo impropio*.

La herramienta que significó representar al musulmán fue provechosa en tanto que transmisora de ideas nacionalistas, mas no en cuanto valiosa fuente del pasado español, puntualmente, del pasado musulmán en España. Los conservadores tenían claro que ser español era ser católico, un rasgo no muy original en Europa; los liberales, por su parte, no lo complejizaron más, ya que buscaban argumentar su visión política liberal, por lo tanto no hubo un verdadero esfuerzo por exaltar la figura del musulmán en tanto que sujeto identitario nacional, sino que solo se utilizaron métodos para atacar a sus contrarios políticos, para fundamentar su idea de la España liberal. En consecuencia, no hubo un cuestionamiento profundo por el aspecto cultural de la identidad nacional española y qué tanto de ella es una herencia de aquellos musulmanes que habitaron tanto tiempo el territorio peninsular. Quizás Mariano Fortuny haya sido una excepción, porque se interesó por el legado cultural de los musulmanes, esto es, su arquitectura y su arte, pero al fin y al cabo, captaba ese pasado como un pasado estático, enfocándose en historias exóticas o llamativas de sujetos diferentes, de los *otros*, que habitaron Granada. En este orden de ideas, y a juzgar por las imágenes, los españoles del siglo XIX marcaron una clara frontera respecto a los musulmanes, diferenciándose de aquellos de una u otra forma, y así lo dejaron explícito en las pinturas. Así, tanto conservadores como liberales entendieron al sujeto musulmán como *otro*, diferente y lejano. *Otro* que, aunque se podía llegar a exaltar como sujeto pretérito civilizado, esencial en el desarrollo del pasado científico español, su única función, en tanto que herramienta de representación, adquiriría sentido en el presente,

inmerso en una lucha ideológica ajena y pertinente para definir y explicar la idea de España como nación inmutable en el tiempo.

En relación con lo anterior, las imágenes analizadas, por supuesto, no representan la realidad en sí, no fueron inocentes imágenes portadoras de la Verdad sobre la historia de España, tan solo son una interpretación de una realidad puntual, marcada por la *bipolaridad* política y social que experimentaba el país ibérico en el siglo XIX. Por supuesto, esa es la función del arte, no es más que un engaño y el artista el encargado de llevar a cabo la mentira, bien sea para suavizar la verdad, para nublarla o, claro, para construirla. Quiero decir, la imagen del musulmán que fue transmitida en los cuadros presentados, fue una imagen del siglo XIX, extraída de la mentalidad de los hombres de su tiempo, no del musulmán histórico de Al-Ándalus o de los moriscos del siglo XVII.

Por eso, las imágenes fueron precisas para responder a la pregunta sobre cómo entendieron o, cómo querían entender, los españoles de la época su pasado, los protagonistas y antagonistas del mismo. Igualmente, ellas nos hacen entender esa lucha constante de imaginarios, la inacabable disputa por calar en las conciencias de las personas para conseguir el objetivo deseado. En el siglo XIX, el arte fue más que nunca la plataforma de combate, hoy podríamos hablar de la televisión o el internet. La pintura de historia se convirtió en una máquina de comunicación de masas contribuyendo a la nacionalización de la conciencia española.

Bibliografía.

Fuentes primarias.

Baixeras, Dionis. *Hasday Ibn Shaprut en la Corte de Abderramán III o Abderramán III recibe al monje Juan de Gorze* (1885).

Balaca y Canseco, Ricardo. *Episodio de la batalla de las Navas de Tolosa* (1865).

Casado del Alisal, José. *Santiago en la Batalla de Clavijo* (1885).

Cutanda, Vicente Nicolau. *Expulsión de los moriscos en las playas de Valencia*. (1864).

De Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. (Bogotá, Editorial Panamericana, 1998).

De Espronceda, José. *Al Dos de Mayo. Obras Poéticas I* (Madrid: Espasa-Calpe, 1999).

De Faber, Cecilia. *La familia de Alvareda*. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com

De Paula van Halen, Francisco. *Batalla de las Navas de Tolosa* (1864).

Domingo Marqués, Francisco. *Los moriscos valencianos demandando protección al beato Juan de Rivera*. (1864).

Fortuny, Mariano. *El tribunal de la Alhambra* (1871).

Fortuny, Mariano. *La matanza de los Abencerrajes* (1870).

Gisbert, Antonio. *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295*. (1863).

González, Federico. *Don Pedro de Castilla consulta su horóscopo a un atoro sabio de Granada, llamado Ben-Agatín*. (1864).

Irving, Washington. *Crónica de la Conquista de Granada* (1829). (Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 2008).

Lafuente, Modesto. *Historia General de España. Desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. (1850). (Google Books. Create Space Independent Publishing Platform, 2014).

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882). Tomo VIII. (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003).

Muñoz Degrain, Antonio. *La conversión de Recaredo* (1888).

Pérez Galdós, Benito. *Episodios Nacionales. Quinta Serie*. (Madrid: Galaxia Gutenberg. Madrid, 2008).

Pérez Villaamil, Jenaro. *El juramento de Álvaro Fáñez de Minaya*. (1847).

Pradilla, Francisco. *La rendición de Granada* (1882).

Prescott, William. *Historia del reinado de los reyes católicos D. Fernando y Da. Isabel*. Editorial Gaspar y Roig, 1866. (Digitalización hecha por Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 2009).

Puig Roda, Gabriel. *Expulsión de los moriscos* (1892).

Santa María, Marcelino. *El triunfo de la Santa Cruz*. (1892).

Zorrilla, José. *Obras*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com

Fuentes secundarias.

Álvarez Díaz, Juan José. *Refranes españoles de batallas (S. XIV – S.XV)* (Paremia, N° 23: 2014).

Álvarez Junco, José. *La invención de la Guerra de Independencia*. (Studia Histórica. Historia contemporánea. Volumen 12 ,1994).

Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. (Madrid: Taurus Historia, 2001).

Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa*. Segunda Parte. *La nacionalización de la cultura*. (Madrid: Taurus Historia, 2001).

Álvarez Rodríguez, María. *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: revista electrónica de historia, Nº. 1, 2010). Pp. 525-539

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (México: Fondo de cultura económica, 1993).

Annino, Antonio y Xavier-Francois. *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2003).

Arias Anglés, Enrique. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Centro de Estudios Históricos, 1986).

Arias Anglés, Enrique. *Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española*. (Archivo Español de Arte, Tomo 71, Nº 281, 1999).

Baxandall, Michael. *Modelos de intención*. (Madrid: Hermann Blue, 1989).

De Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. (Bogotá, Editorial Panamericana, 1998).

De la Fuente, Gregorio. Boyd, Carolyn. Baker, Edward. *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*. En *Historia de España* (Josep Fontana y Ramón Villares directores) Volumen 12. (Barcelona: Editorial Crítica/ Marcial Pons, 2013).

Encina Cortizo, María. *Alhambrismo operístico en La conquista di Granata (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica*. (Universidad de la Rioja. Revista Príncipe de Viena, Nº 238, 2006).

Fernández García, Eusebio. *La polémica de la ciencia española (1876-1877) ¿Un debate ideológico acerca de las dos Españas?* (Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija de Estudios sobre la Universidad. CIAN, Nº. 8, 2005). Pp. 71-96.

Fontana, Josep. *La Época del Liberalismo*. En *Historia de España*, Volumen 6. (Editorial Crítica: Marcial Pons, 2013).

Freixa, Mireia. *El siglo XIX a reflexión y debate*. Capítulo II. *Nuevas miradas, nuevos temas sobre la historia del arte del siglo XIX en España*. (Málaga: Teresa Sauret Editores, 2013).

Fuentes, Juan Francisco. *Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX*. (Cercles, Revista d'Història Cultural, N°5. 2002). Pp8-25.

Fusi, Juan Pablo. Autores Varios. *La nación española: pasado y presente*. Capítulo I. Juan Pablo Fusi. *España, la evolución de la identidad nacional*. (Fundación para el análisis y los estudios sociales, 2000). www.faes.org

Francisco Miguel y Badía. *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico-crítico*. (Barcelona: Torres y Seguí, 1887).

Gil, Juan. *Alejandro, el nudo gordiano y Fernando el Católico*. (Habis N° 16, 1985). Pp. 229-242.

González, José Antonio. Autores Varios. José Antonio González (Ed.) *El orientalismo desde el sur* (Anthropos Editrial. Rubí y Junta de Andalucía, 2006).

Hering Torres, Max. *Limpieza de Sangre ¿Racismo en la edad moderna?* (Tiempos Modernos 9 ,2003-04).

Hijano, José Miguel. *Rechazo y expulsión: la comunidad morisca en Aragón*. (Tesis Máster en Historia Moderna, Universidad de Cantabria, 2015).

J.M. Roberts. *Historia del Mundo. II, Los imperios árabes*. (Madrid: Editorial Debate, 2010).

Jaksic, Iván. *Ven conmigo a la España lejana: los intelectuales norteamericanos ante el mundo hispano, 1820-1880*. (Santiago de Chile, Fondo de Cultura económica, 2007).

Jover, Juan Manuel. *Características del nacionalismo español, 1854-1874*. (En Zona Abierta N°31. 1984).

Laín, Pedro. *A qué llamamos España*. (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014).

Laín, Pedro. *España como problema. Desde la polémica de la ciencia española hasta la generación del 98*. (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005).

Lázaro Torres, Rosa. *Poder carlista y respuesta popular*. (Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca).Pp109-130.

Le Goff, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. (Barcelona: Gedisa Editorial, Barcelona, 2008).

León, Ramón. Ibarz, Virgilio. *José Joaquín de Mora (1783-1864): un introductor de la escuela escocesa del sentido común en el Perú, Bolivia y España*. Revista de historia de la psicología 2009, vol. 30, núm. 2-3 (junio-septiembre). Pp. 145-152.

Lloréns, Vicente. *Romanticismo español* (Madrid: Castalia, 1979).

Lorca, Marlene Albert Lorca y González, José Antonio González (Eds). *Moros y cristianos: representaciones del otro en las fiestas del mediterráneo occidental* (Granada : Diputación de Granada; Press Universitaires du Mirail, 2003).

Maestre Rosa, Julio. *Javier de Burgos*. (En Revista de estudios políticas, N°181). Pp.133-156.

Maltby, William. *Auge y caída del imperio español*. (Madrid: Marcial Pons Historia, 2011).

Marin, Louis. *Representación, poder, imagen*. (En Prismas, Revista de historia intelectual, N° 13, 2009).Pp 135.153.

Martínez Sanz, José Luis. *Al-Ándalus: los árabes en España: Vida y costumbres en la antigüedad*. (Madrid: Edimat, 2007).

Martos Rubio, Ana. *Breve historia de Al-Ándalus* (Madrid: Editorial Nowtilus S.L, 2013)

Mínguez, Víctor. *Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica*. *Obradoiro de Historia Moderna*, N.º 20, 251-280, 2011, Universitat Jaume I.

Montenegro, Julia y Del Castillo, Arcadio. *En torno a la conflictiva fecha de la Batalla de Covadonga*. *Anales de la Universidad de Alicante*. (Historia medieval, N.º8, 1990-1991).Pp7-18.

Muruzábal, José María. *La batalla de las Navas de Tolosa en el arte*”, en *Pregón Siglo XXI*, n.º 42 (mayo 2012).

Navarro, Carlos G. *Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande. (1880-1889)*. (*Boletín del Museo del Prado*. Tomo XXI. Número 39, 2003).

Navas Ruiz, Ricardo. *El Romanticismo español*. (Madrid: Cátedra, 2004).

Ortega y Gasset, José. *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*. (Madrid: Alianza Editorial, 2014).

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza (Madrid, Alianza Editorial, 2011).

Ortiz de Urbina, Jesús. *Fraseología española en relación con el mundo del saber y con los nombres propio de lugar. Problemática de su traducción*. (*Paremia*, N.º13, 2004).

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. (Madrid: Alianza Editorial, 2001).

Pérez Vejo, Tomás. *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. (Barcelona Galaxia Gutenberg, 2015).

Pérez Vejo, Tomás. *La pintura de historia y la invención de las naciones* (*Locus: Revista de historia*, N.º5). Pp. 139-159.

Pérez Vejo, Tomás. *Pintura de Historia e identidad nacional en España*. (Universidad Complutense de Madrid. Tesis de Doctorado), www.biblioteca.ucm.es/tesis

Pfaff, William. *La ira de las naciones. La civilización y las furias del nacionalismo*. (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1994).

Portús, Javier. *El concepto de pintura española: historia de un problema*. (Madrid: Verbum, 2012).

Prette, María Carla. De Giorgis, Alfosno. *Atlas Ilustrado de la Historia del Arte*. (Madrid: Susaeta Ediciones S.A).

Reyero, Carlos. *El Arte en el Senado*. (Madrid: Ediciones del Senado, Madrid, 1999).

Reyero, Carlos. *El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXV 740 noviembre-diciembre (2009).

Reyero, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1890)*. (Madrid: Itziar Arranz Libros, 1987).

Reyero, Carlos. *La construcción iconográfica del nacionalismo español en el siglo XIX*. En Autores Varios. *La nación española: pasado y presente*. (Fundación para el análisis y los estudios sociales). www.faes.org.

Reyero, Carlos. *Pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. (Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1989).

Rincón García, Wilfredo. *Francisco Pradilla y la pintura de historia*. (Archivo español de arte. Tomo 59, N° 235, 1986). Pp 291-303.

Rincón García, Wilfredo. *Los reyes católicos en la pintura historicista española*. (Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, N° 701, 2004). Pp. 129-161.

Ruiz Torres, Pedro. Saz Campos, Ismael. Archilés, Fernán (coord.). *Estudios sobre nación y nacionalismo en la España contemporánea*. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011).

Said, Edward. *Orientalismo*. (Barcelona: Editorial Debolsillo, 2004).

Santos Moreno, María. *Pintura del siglo XIX en Granada: Arte y Sociedad* (Granada: Universidad de Granada, 1997).

Serrano García, Rafael. *España, 1868-1874: nuevos enfoques sobre el sexenio*. (España: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002).

Siguán, Miguel. *Menéndez Pelayo y Jaime Balmes*. (El Centenario de Balmes, Vich, 1949, nº 15). Pp. 249-253.

Tolan V, John. *Sarracenos. El islam en la imaginación medieval europea*. (Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2007).

Viñuales González, Jesús. *La pintura de historia en España. Tipología y clasificación*. (En Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte, nº 1, 1998).

