

## INFLUENCIAS DE JOHN FLAXMAN Y GAVIN HAMILTON EN JOSÉ DE MADRAZO Y NUEVA LECTURA DE "LA MUERTE DE VIRIATO"

por

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

No es novedad la influencia de John Flaxman en José de Madrazo. Ya desde la llegada a España de su obra «La muerte de Viriato» (fig. 1), en 1818, una de las críticas que se le hizo fue la de haberse dejado guiar, excesivamente, en su composición por una de Flaxman<sup>1</sup>. Cosa cierta, pero sólo a medias, como a continuación veremos.

El hecho es que ésta es la única alusión al respecto de cuanto he visto escrito sobre el artista, y aunque casi todos los autores recojen esta cita, en ningún sitio se menciona o reproduce la obra de Flaxman que inspiró el cuadro de Madrazo; así como tampoco se han indagado otros posibles débitos del artista español respecto del inglés, que a nuestro juicio los hubo, como trataremos de demostrar.

Pero, centrándonos en «La muerte de Viriato» (fig. 1), que es la obra a la que tradicionalmente se le imputa el concreto influjo de una composición de Flaxman, vamos a intentar ver hasta dónde pudo llegar, realmente, esta influencia.

En efecto, examinadas las composiciones de John Flaxman, grabadas por Joaquín Pí y Margall, resulta que en el volumen dedicado a «La Ilíada»<sup>2</sup>, aparece la mencionada ilustración a la que tanto debía el cuadro de Madrazo. Se trata de la lámina 31, cuyo pie reza: «Tetis halla sobre el cuerpo de Patroclo a Aquiles al llevarle las armas forjadas por Vulcano» (fig. 2), episodio que corresponde al comienzo del canto XIX de «La Ilíada», cuando, ya muerto Patroclo por Héctor, y perdidas las armas que Aquiles le había dejado, su madre Tetis, que le había encargado

<sup>1</sup> M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 398.

<sup>2</sup> *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por D. Joaquín Pí y Margall. La Ilíada*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, lámina 31.



a Hefesto unas nuevas, acude al campamento aqueo para entregárselas a su hijo Aquiles, y lo halla «reclinado sobre el cadáver de Patroclo llorando ruidosamente y en torno suyo a muchos amigos que derramaban lágrimas»<sup>3</sup>.

La sencillez de la composición de Flaxman (fig. 2), aprendida en los vasos griegos, reduce a cinco figuras la que, según se desprende del texto citado, debía de ser escena un tanto tumultuosa: Tetis, con las armas, a la izquierda, a la cabecera del lecho sobre el que se hallan Patroclo y Aquiles, que centran la composición, teniendo, a los pies de aquél, en la parte derecha, a dos figuras llorosas, una masculina y otra femenina.

No hay duda, al comparar la obra de Madrazo con la ilustración de Flaxman, de que ésta estuvo presente a la hora de la concepción del grupo central de «La muerte de Viriato» (figs. 1 y 2); las posiciones de Patroclo y de Aquiles son prácticamente idénticas a las de Viriato y el soldado echado sobre su cadáver, y, además, Madrazo cierra la composición del cuadro, por la parte izquierda, con dos figuras de pie, a la cabecera del lecho, al igual que hace Flaxman en su ilustración con la figura de Tetis. Incluso el personaje lloroso que se inclina desde el fondo sobre el cadáver de Viriato, cogiéndole una mano, en el cuadro de Madrazo, parece inspirada en la figura masculina plorante que se halla apoyada a los pies del lecho de Patroclo en la ilustración de Flaxman.

Vemos pues, que aparentemente Madrazo aprovechó bien la ilustración del artista neoclásico británico para componer parte de su obra, sobre todo en el grupo central, clave de la escena, por lo que nada tiene de extraño las críticas que, al respecto, se le hicieron en su época. Pero, la sencillez de la ilustración de Flaxman contrasta con la mayor complejidad compositiva del cuadro de Madrazo —aun dentro de su equilibrado racionalismo neoclásico— como para hacernos ver que a Madrazo se le quedó corta la ilustración de Flaxman —tan parca en figuras— para la gran maquinación histórica que pretendía.

¿Es, por tanto, el resto del cuadro del neoclásico español producto de su pura inventiva, cosecha de su propia imaginación? Pudiéramos pensarlo, a no ser porque, habiendo caído casualmente en mis manos una reproducción con el grabado de D. Cunego sobre el cuadro de «El dolor de Adrómaca», de Gavin Hamilton (fig. 3), puede ver y comprobar que esta composición era la otra fuente de inspiración del célebre cuadro de Madrazo; y lo más curioso es que, siendo idénticos los grupos centrales de ambas composiciones (figs. 2 y 3), el cuadro de Hamilton es anterior a la ilustración de Flaxman citada.

En efecto, el escocés Gavin Hamilton (1723-1798), que pasó en Roma la mayor parte de su vida, ejerciendo de pintor, arqueólogo y comerciante de obras de arte, realizó a partir de 1760 una serie de grandes cuadros

<sup>3</sup> Homero, *La Iliada*, Barcelona, etc., Ed. Bruguera, 1976, pág. 347.

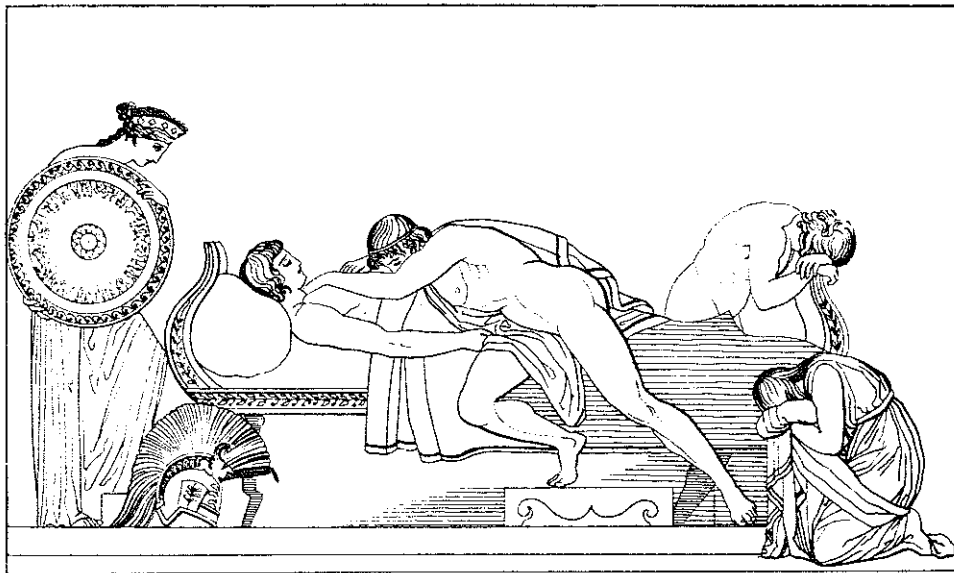
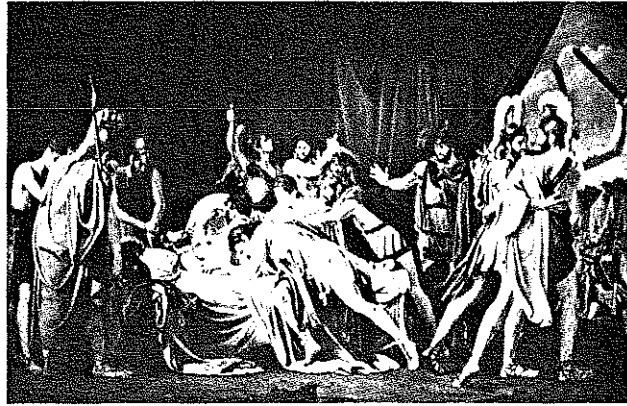


Fig. 1. J. DE MADRAZO: *La muerte de Viriato*. Madrid, Museo del Prado (Casón del Buen Retiro). — Fig. 2. FLAXMAN: *Tetis halla sobre el cuerpo de Patroclo a Aquiles al llevarle las armas forjadas por Vulcano*. — Fig. 3. G. HAMILTON: *El dolor de Andrómaca*. Grabado por Cunego

de tema homérico, siguiendo los dictados de los teóricos del Neoclasicismo y siendo uno de los primeros en poner en práctica, en dar forma, a dichas ideas<sup>4</sup>. El primero de ellos fue precisamente «El dolor de Andrómaca» (fig. 3), en que representa a Andrómaca llorando sobre el cadáver de Héctor, que llegó a suscitar la admiración de Winckelmann por sus formas «griegas», y cuya composición influyó en el cuadro de igual tema pintado por David en 1783<sup>5</sup>.

Pues bien, la ilustración de Flaxman es posterior, tanto al cuadro de Hamilton como a los grabados de la serie de que formaba parte, realizados por Cunego, y que alcanzaron gran éxito internacional, difundiendo por Europa la visión de la Antigüedad creada por Hamilton<sup>6</sup>. En efecto, el cuadro de Hamilton sería de 1860 o poco posterior, estando ya grabado en 1764<sup>7</sup>, mientras que las ilustraciones de Flaxman a «La Ilíada» datan de 1793<sup>8</sup>, finalizando ya su estancia en Roma, donde permaneció desde 1787 a 1794, y donde sus dibujos a las obras de Homero fueron grabados por Piroli<sup>9</sup>.

Una vez establecido esto, no parece ofrecer dudas que Flaxman copió casi literalmente el grupo central del cuadro de Hamilton para su ilustración de «La Ilíada» (figs. 2 y 3), a no ser que ambos bebiesen en una misma fuente de la Antigüedad clásica. En efecto, el grupo de Héctor muerto y Andrómaca echada sobre él es prácticamente idéntico al de Aquiles reclinado sobre el cadáver de Patroclo (figs. 2 y 3), pudiendo añadirse que existen otras similitudes que bien pudo tomar Flaxman de Hamilton, aunque reinterpretablas; así, la figura femenina llorosa, que se halla sentada a la cabecera del lecho mortuario de Héctor (fig. 3), tiene su semejante en la que se halla a los pies del lecho de Patroclo (figura 2), mientras que la matrona que de pie, y apoyada en el hombro de una niña, cierra la composición a los pies del lecho de Héctor, en el cuadro de Hamilton (fig. 3), tiene su equivalente en la figura de Tetis, que de pie a la cabecera de la cama de Patroclo, cierra por ese lado la composición en la ilustración de Flaxman (fig. 2).

Así pues, todo parece indicar que Flaxman se inspirase en la composición de Hamilton para esa ilustración de «La Ilíada». Pero, ¿conoció Flaxman directamente el cuadro o por los grabados de Cunego que difundieron la serie de cuadros homéricos de Hamilton? Sea como fuere, parece que Flaxman se inspiró en Hamilton, y que José de Madrazo lo hizo

<sup>4</sup> Antoine Schnapper, *David témoin de son temps*, Lausanne, 1980, págs. 35 y 36; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...*, París, 1976, vol. 5, pág. 378.

<sup>5</sup> Antoine Schnapper, *Op. cit.*, nota 4, págs. 36 y 37.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 36.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 37 (pie de la ilustración, núm. 10).

<sup>8</sup> Thieme-Becker, *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler...*, Leipzig, 1916, vol. XII, página 82.

<sup>9</sup> E. Bénézit, *Op. cit.*, nota 4, vol. 4, pág. 396.



en ambos, complementándolos, para la realización de «La muerte de Viriato».

Ahora bien, una vez examinado el cuadro de Hamilton, no cabe duda de que «La muerte de Viriato» (fig. 1), debe más a éste que a la ilustración de Flaxman (fig. 2), que queda reducida al sentido en que coloca al grupo central de Viriato y el soldado reclinado sobre él (a no ser que el grabado de Cunego cambiase el sentido original del cuadro de Hamilton), y al hecho de que éste sea un varón, en vez de una mujer, como en el cuadro de Hamilton; a más del personaje lloroso que se inclina desde el fondo sobre el cadáver de Viriato cogiéndole una mano, que tiene su equivalente en la figura plorante masculina apoyada a los pies del lecho de Patroclo, en la ilustración de Flaxman, y que no se halla en el cuadro de Hamilton.

Y aquí pararían los débitos de Madrazo a la sencilla ilustración de Flaxman. El resto hay que buscarlo en el más complejo cuadro de Hamilton, verdadera y principal fuente de inspiración de «La muerte de Viriato». En efecto, ya Madrazo conociese directamente el cuadro de Hamilton o por medio del grabado de Cunego, el hecho es que le llamó la atención y tuvo presente su composición a la hora de realizar su cuadro, como puede comprobarse comparando ambos (figs. 1 y 3), haciendo la salvedad, ya dicha, de que Cunego pudo cambiar el sentido del cuadro al grabarlo. En los dos es común el gran cortinaje del fondo de la composición, con ligera abertura, a la derecha y al exterior en el cuadro de Madrazo y a la izquierda y a una estancia interior en el de Hamilton; la matrona que de pie, y apoyada en el hombro de una niña, cierra la composición por la parte izquierda en el cuadro de Hamilton, tiene su equivalente, en el cuadro de Madrazo, en el soldado con manto, casco y lanza sobre cuyo hombro se apoya afligido un joven, también cerrando aquí la composición por la parte izquierda; los soldados con lanzas de detrás del lecho de Héctor, así como el personaje femenino que extiende sus brazos hacia el cadáver, tienen su correspondiente en los soldados con lanza y espadas tras el lecho de Viriato, y en los tres soldados que, escalonadamente, extienden sus brazos, desde los pies de dicho lecho, hacia el cadáver del héroe hispano, repitiendo, con ligeras variantes, el gesto de la mujer del cuadro de Hamilton; en cuanto al grupo central del soldado reclinado sobre el cuerpo de Viriato, aparte conservar la orientación que tiene en la ilustración de Flaxman y ser también dos personajes masculinos como en ella, la realidad es que la postura del cuerpo de Viriato está más acorde con la del Héctor del cuadro de Hamilton que con la de Flaxman, donde la cabeza de Patroclo está más inclinada sobre el pecho, el brazo visible más recto y los pies ocultos por la ropa de la cama, al igual que sucede con la cabeza de Aquiles, menos reclinada sobre el cuerpo de Patroclo que la de Andrómaca sobre Héctor y la del soldado sobre Viriato en los cuadros de Hamilton y Madrazo.

Vemos, pues, que Madrazo compuso su cuadro teniendo presente tanto la obra de Flaxman como la de Hamilton, complementándolo con ambos, si bien, la más principal fuente de inspiración, como conjunto compositivo, estuvo en el cuadro de Hamilton.

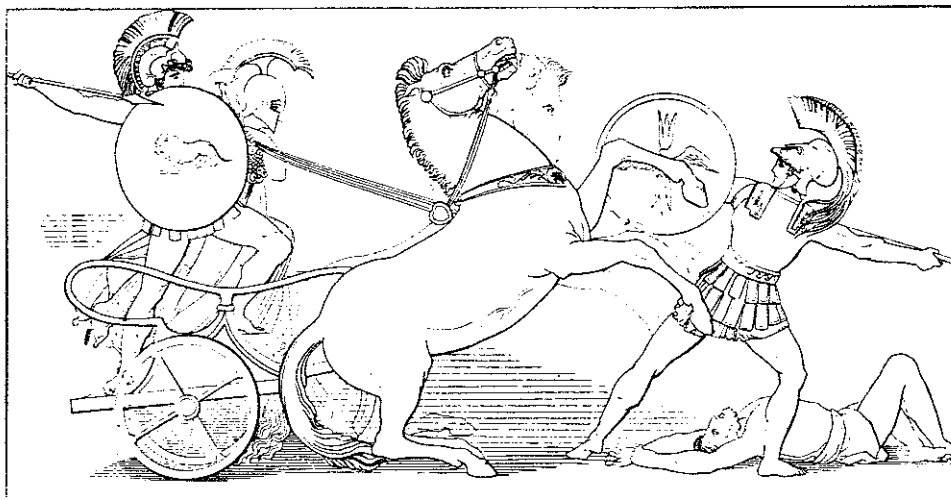
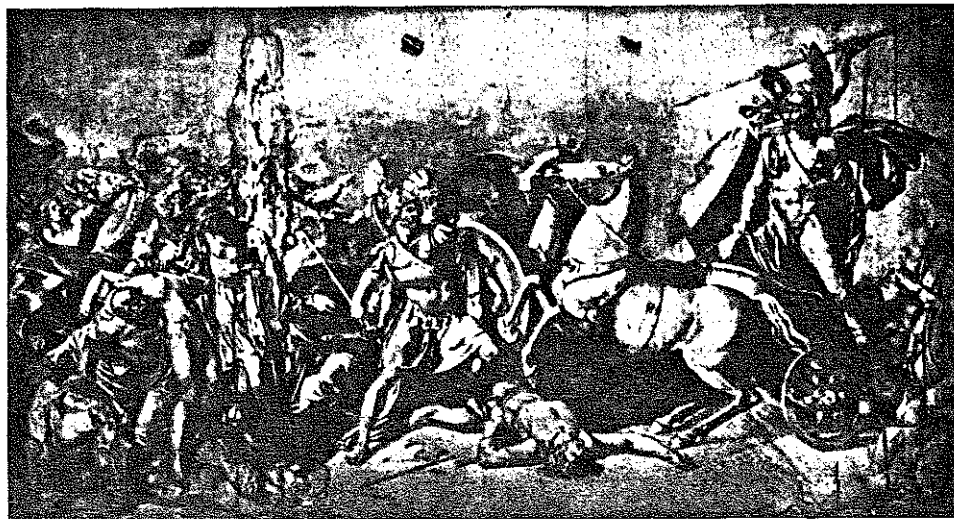


Fig. 4. J. DE MADRAZO: *La disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo*. Madrid, Museo del Prado (Casón del Buen Retiro). — Fig. 5. FLAXMAN: *Protegido por Minerva hiere Diomedes al dios Marte*

Pero, además de «La muerte de Viriato», otra composición de Madrazo acusa, a mi entender, el influjo de Flaxman; me refiero a «La disputa de griegos y troyanos por el cadáver de Patroclo», pintado en 1812 para la Galería del Palacio del Quirinal, cuyo gran dibujo preparatorio

nos es conocido por conservarse en el Museo del Prado (Casón del Buen Retiro) (fig. 4). La parte derecha de éste, parece se halla inspirada en la ilustración de Flaxman para el canto V de «La Ilíada», que representa el momento en que traban combate el dios Ares y Diomedes, teniendo éste como auriga y protectora a la diosa Atenea, y a consecuencia de lo cual resultó herido el dios de la guerra (fig. 5). Aparte la inversión del sentido de la composición del grupo, la semejanza es tan grande que no puede pasársela por alto. Por supuesto que varían algunas actitudes, pero la inspiración es clara. Los dos guerreros sobre el carro, uno de ellos levantando la lanza y protegiéndose con el escudo; la actitud en media corbata de los caballos de la biga, correspondiéndose incluso la posición de las patas; el personaje muerto bajo sus cascos; y el guerrero que, escudo y lanza en mano, se interpone entre los corceles. La única diferencia estriba en que Madrazo añade otro guerrero más detrás de éste, aunque tan semioculto que no estorba para nada la semejanza de las composiciones, y en que procura dar mayor relieve escultórico a su dibujo, colocando las figuras más frontalmente, e incluso en escorzo.

Pero, volviendo a «La muerte de Viriato» (fig. 1) de Madrazo, diré que hay un importante detalle que siempre me ha llamado la atención, y es el hecho de que los guerreros lusitanos estén vestidos de griegos, cosa que resulta chocante. Porque de griegos se trata, que llevan yelmos de tipo corintio de los siglos IV-V antes de Cristo, y no de romanos, como parecería más lógico en gentes que lucharon contra éstos, si no se tenía una idea muy clara de sus aditamentos guerreros a la hora de disfrazarlos.

Resulta extraño que un hombre culto como Madrazo, y formado, además, con David, pudiera caer en semejante anacronismo, cuando ya se sabía claramente qué cosa era griega y qué romana.

Quizá la clave esté en el propio David, con quien estudió Madrazo, quien a la hora de emprender su cuadro de «El rapto de las Sabinas», pretendía remontarse a la «verdadera» Antigüedad, entendiéndolo por tal al mundo de los griegos, más que al de los romanos, como se desprende de sus propias palabras, recogidas por Delécluze: «He emprendido una cosa totalmente nueva; quiero conducir el arte a los principios por los que se guiaban los griegos. Cuando hice los *Horacios* y el *Brutus*, yo estaba todavía bajo la influencia romana. Pero, señores, sin los griegos, los romanos no hubieran sido más que bárbaros en materia de arte. Es pues necesario remontarse a las fuentes, y esto es lo que intento en estos momentos»<sup>10</sup>. Y no hay duda de que «Las Sabinas» es un cuadro de temática romana, tratado como si de personajes griegos se tratara, al menos en gran parte de ellos. Intencionado fue, pues, este tratamiento en David, cuyo primer dibujo preparatorio, que se conserva en el Lou-

<sup>10</sup> Antoine Schnapper, *Op. cit.*, nota 4, pág. 186.

vre<sup>11</sup>, nos muestra a los personajes claramente con uniformes militares romanos.

Pues bien, Madrazo, que fue discípulo muy cercano de David, recibió incluso una lección personal al respecto en el estudio de su maestro y de su propia boca. Según nos refiere el pintor español, estando estudiando un día en compañía de David, pusieron maestro y discípulo a charlar sobre arte: «Estaba justamente el discípulo haciendo varios estudios del expresado cuadro de los Horacios, cuando entusiasmado en su contemplación le preguntó de qué procedía la diferencia tan notable de estilo que advertía entre aquella obra y la última que acababa de pintar de las Sabinas, y su contestación fue la siguiente: "Usted ha visto las obras de Mengs que pintó en España; pues bien, yo vi las que ejecutó en Roma y aún conocí a él personalmente. Mengs pudo haber hecho la reforma que yo estoy haciendo si hubiese tenido mi firmeza de carácter. Él amó y estudió mucho el antiguo como yo, pero su imitación debe ser más pronunciada para acabar de una vez con la mala manera, porque ni Mengs con sus obras, ni yo con la que Vd. tiene a la vista («Los Horacios»), lo hemos podido conseguir hasta ahora completamente." En efecto, Mr. David no se engañó, porque su cuadro de las Sabinas desterró totalmente la manera que aún había quedado, para lo que le ayudó mucho la época en que le presentó al público»<sup>12</sup>. Es decir, que, como aclara el mismo Madrazo, a pesar de que «El juramento de los Horacios» era obra, a su entender, exenta de todo mal gusto y llena de bellezas y energía, y parecía lógico que David se hubiese mantenido en ese camino, sin embargo, «quería aún más, porque se le había figurado que con dicha obra tan aplaudida por su sobresaliente mérito no había bastante para desterrar completamente el mal gusto del amaneramiento»<sup>13</sup>.

O sea, que el David con el que estudia Madrazo, pasado ya los furores revolucionarios de helada moralidad romano-republicana, es muy otro del de «Los Horacios» y «Bruto»; es el que busca en lo griego la auténtica fuente del retorno a la Antigüedad. Es el David de «Las Sabinas», y así se lo vino a decir personalmente a Madrazo, como hemos visto. Por tanto, quizá esta sea la clave que explique el porqué de disfrazar de griegos de «La Ilíada» a los guerreros lusitanos; y parecería aún más razonable pensarlo si el cuadro hubiese sido realizado en fecha muy próxima a la estancia de Madrazo en París con David. Y decimos esto porque no se conoce su fecha exacta de realización, indicándose normalmente que fue pintado en Roma, no mucho antes de 1818, fecha en que se trajo el cuadro a Madrid<sup>14</sup>. Pero resulta que Carderera, en un artículo

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 188, ilustración 111.

<sup>12</sup> Enrique Pardo Canalís, *Un manuscrito de José de Madrazo sobre la Academia de San Fernando*, «Revista de Ideas Estéticas», núm. 86, 1964, pág. 178.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Bernardino de Pantorba, *Lo: Madrazos*, Barcelona, 1947, pág. 10; sin embargo, A. de





dedicado a la biografía de Madrazo, aparecido en 1835 en la revista «El Artista», dice que «Solo le hizo ver en su estudio, no pudiendo exponerlo al público en el palacio de España, porque habiéndose a la sazón apoderado los franceses de Roma, y retumbando hasta allí el grito lastimero de la oprimida España, no era prudente presentar a los ojos del déspota vencedor el héroe que había combatido por la independencia, viéndose por estas consideraciones precisado a arrollar su obra»<sup>15</sup>. Texto que, aun repetido por algún autor, no ha sido puesto en relación con la posible indicación de la fecha aproximada de la realización del lienzo, añadiendo que lo fue «no mucho antes de 1818»<sup>16</sup>. Sin embargo, los franceses invadieron Roma en 1808, el mismo año que estalló la revuelta contra ellos en España, por lo que parece lógico pensarse que lo concluyese en torno a esta trágica fecha. Lo que nos viene a confirmar Antonio Ferrer del Río, en la necrología que de Madrazo hizo, con motivo de su muerte en 1859, en «La América»: «Ardiendo en la noble alma del señor Madrazo con igual intensidad el amor a su patria y a su arte concibió la idea sublime de consagrar su talento a la representación de los sucesos gloriosos de nuestra historia. Cuatro asuntos le ocurrieron para comenzar esta gran tarea; la muerte de Viriato, sus exequias, la capitulación de los romanos con Megara y la destrucción de Numancia; ya había concluido el primero y tenía trazado los otros al tiempo en que los franceses ocuparon a Roma y en que tuvo lugar el heroico levantamiento de España»<sup>17</sup>. Vemos, pues, claramente que Madrazo había concluido su «Muerte de Viriato» en 1808; de aquí que, como decía Carderera, no se atreviese a exponerlo al público y se viera obligado a enrollarlo. Lo que nos viene a remontar su fecha de realización casi una década a lo anteriormente supuesto y, por tanto, nos lo deja muy próximo a la estancia parisina de Madrazo con su maestro David. Porque, entre 1803 y 1806, pasó nuestro pintor dos años y medio en la capital francesa, marchando en torno a ese último año a Roma<sup>18</sup>. Luego, «La muerte de Viriato», realizada en esta capital, debió de pintarla, a tenor de lo expuesto, entre 1806 y 1808, año este último en que sabemos la concluyó, teniendo, por tanto, muy recientes las lecciones de su maestro David respecto a las auténticas fuentes del retorno a la Antigüedad. Lo que explicaría el por qué disfrazó de griegos a los guerreros lusitanos en su controvertido cuadro.

Beruete y Moret, *Historia de la pintura española en el siglo XIX*, Madrid, 1926, pág. 62, nos indica implícitamente que el cuadro fue terminado con anterioridad a 1808 o por esta fecha.

<sup>15</sup> V. C., *Literatura. Galería de ingenios contemporáneos. Don José de Madrazo*, «El Artista», tomo II, 1835-36, pág. 307.

<sup>16</sup> Bernardino de Pantorba, *Op. cit.*, nota 14, pág. 10.

<sup>17</sup> Enrique Pardo Canalís, *José de Madrazo*, «Revista de Ideas Estéticas», núm. 130, 1975, págs. 184 y 185.

<sup>18</sup> Bernardino de Pantorba, *Op. cit.*, nota 14, pág. 9.

Pues bien, esta explicación del hecho, podría aún complementarse con otra que no afecta para nada a lo dicho sobre el deseo de Madrazo de buscar las fuentes de la Antigüedad en la Grecia clásica a la hora de realizar su cuadro, y que parece desprenderse de la misma contradicción que encierra la época que nos expresa su título y la que realmente nos representa lo expresado. Si no se nos dijera que lo que está allí pintado es «La muerte de Viriato», cualquier intento de lectura temática nos llevaría a pensar en la muerte de algún prohombre de la Antigüedad griega. Esto, unido a que una de sus fuentes de inspiración fue la ilustración de Flaxman a «La Ilíada», que representa a Aquiles llorando sobre el cadáver de Patroclo, puede hacer suponer que Madrazo pensase, en principio, en una temática semejante para su cuadro y que, luego, las circunstancias históricas de la invasión napoleónica a España, le sugirieran la idea de cambiar el tema homérico por el patriótico de Viriato, no teniendo más que mudar el título y pintar, en la penumbra del lateral izquierdo del cuadro, un estandarte romano con el consabido «S.P.Q.R.», que daría la clave temporal y temática a tan ambigua escena, como trofeo tomado al enemigo por los supuestos lusitanos.

Es una suposición y como tal la damos, pero resulta tentadora, dada la ambigüedad del cuadro y los momentos históricos en que debió de ser realizado o concluido.

Pudiera objetarse que, tanto Carderera como Antonio Ferrer del Río, dicen en sus textos que «Habíase propuesto no pintar más que cuadros de su patria»<sup>19</sup> y «Ardiendo en la noble alma del Sr. Madrazo con igual intensidad el amor a su patria y a su arte concibió la idea sublime de consagrar su talento a la representación de los sucesos gloriosos de nuestra historia»<sup>20</sup>, añadiéndonos ambos que se le habían ocurrido cuatro asuntos para comenzar la tarea: la citada «Muerte de Viriato», las exequias de este héroe, «Megara obligando a capitular a los romanos» y «La destrucción de Numancia», de las que bosquejó esta última y realizó los croquis de «Megara» y «Las exequias de Viriato», que no pudo llevar a cabo por la ocupación francesa de Roma y el coetáneo levantamiento de España<sup>21</sup>; pero ambos autores coinciden en que «La muerte de Viriato» estaba ya concluida al producirse estos hechos<sup>22</sup>, lo que parece significativo.

En efecto, aparte que los textos de Carderera y Ferrer del Río parecen tener una misma fuente de información, quizá en el propio José de Madrazo o en sus familiares, llama de inmediato nuestra atención esa repentina llamarada de acendrado patriotismo, explicable sólo en rela-

<sup>19</sup> V. C., *Op. cit.*, nota 15, pág. 308.

<sup>20</sup> Enrique Pardo Canalís, *Op. cit.*, nota 17, págs. 184 y 185.

<sup>21</sup> V. C., *Op. cit.*, nota 15, págs. 307 y 308; Enrique Pardo Canalís, *Op. cit.*, nota 17, página 185.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 307; *ibidem*, pág. 185.

ción con los dramáticos momentos que, en torno a 1808, vivía España, y que parecen confirmárnoslo los temas que elige para sus composiciones, todos ellos en relación con la lucha que el pueblo hispano mantuvo con Roma por su independencia, claramente alusivos a la situación española del momento. Es todo un programa en relación con la sublevación de Viriato, su continuador Megara y el terrible epílogo de Numancia.

Es claro, pues, que los proyectos patrióticos de Madrazo debieron de surgir en torno a 1808, de aquí que no los llegara a realizar, por estar Roma en poder de los invasores de España; y cuando éstos dejaron la Ciudad Eterna, al hundirse el imperio napoleónico, perdieron quizá dichos temas interés por estar ya libre España y ocuparle al pintor otros trabajos y problemas más acuciantes, como el de sostener una familia<sup>23</sup>.

El hecho es que de aquel proyecto de programa nacionalista sólo realizó «La muerte de Viriato», y ya queda claro que se proyectó y pintó con anterioridad a 1808, año en que, al parecer, lo concluyó.

Estas circunstancias son las que, a mi entender, hacen sospechoso al cuadro, a más de la ambigüedad semántica ya apuntada. La composición recuerda demasiado la muerte de Patroclo, con la agravante de que ni siquiera el pintor intentase cambiar los griegos por romanos o lusitanos más o menos romanizados, si es que tenía idea de cómo representarlos. Sólo la clave del estandarte que, como trofeo tomado a los romanos, aparece semioculto en un lateral, nos puede llevar a interpretar el tema.

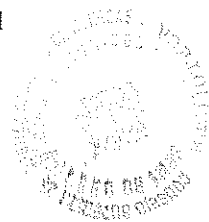
¿No pensaría Madrazo, como hemos dicho, pintar una escena de «La Ilíada», en relación con la muerte de Patroclo, y cambiarla a última hora en un Viriato, ante los trágicos sucesos que vivía en ese momento España, pensándolo como el primero de la serie patriótica, alusiva a la independencia, que no llegó a realizar?

No lo sabemos, pero alguna base para sospecharlo hay y no hemos querido ceder a la tentación de expresar esta sospecha, esta suposición.

De hecho, de haber sido así, el tema elegido no fue el momento en que Tetis llega al campamento aqueo con las armas de Hefesto y encuentra a Aquiles reclinado sobre el cadáver de Patroclo, como lo expresó Flaxman, sino alguno de los dos momentos anteriores del canto XVIII de «La Ilíada», en que Aquiles recibe el cadáver de Patroclo, y que dice: «El Pélida, poniendo sus manos homicidas sobre el pecho del amigo, dio comienzo a las sentidas lamentaciones, mezcladas con frecuentes sollozos», o el inmediato posterior en que, una vez ungido y adecentado el cadáver de Patroclo y puesto sobre el lecho, «Los mirmidones pasaron la noche alrededor de Aquileo, el de los pies ligeros, dando gemidos y llorando a Patroclo»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 308; *ibidem*, pág. 187.

<sup>24</sup> Homero, *Op. cit.*, nota 3, págs. 339 y 340.



De no ser así, lo que sí parece probable es que «La muerte de Viriato» estuviese inspirada en uno de estos textos de «La Ilíada», o en el mismo de que se sirvió Flaxman, que da principio al canto XIX<sup>25</sup>, y que ya hemos reproducido.

Sea como fuere, lo que es verdaderamente significativo, para la pintura española de historia posterior del siglo XIX, es que se introduzca un tema de la historia nacional ya en la etapa neoclásica, expresándonos claramente que la diferente realidad española, con respecto a la francesa, obliga a un discípulo de David a disidir, en parte, de las doctrinas del maestro, por lo que respecta a la temática, para adecuar al contexto hispano un neoclasicismo que, en su pureza davidiana, era inviable en nuestra patria en aquellos momentos<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 347.

<sup>26</sup> Enrique Arias Anglés, *Los orígenes del «fenómeno» de la pintura de historia del siglo XIX en España*, «Academia» (próxima aparición).