

FRANCISCO PRADILLA Y LA PINTURA DE HISTORIA

POR

WIFREDO RINCÓN GARCÍA

Una carta, hasta ahora inédita, hallada junto a un dibujo preparatorio del lienzo «Alfonso V el Magnánimo» del Ayuntamiento de Zaragoza, nos hace reflexionar sobre la visión que Francisco Pradilla tuvo de la pintura de historia, faceta en la que alcanzó importantísimos éxitos que, indudablemente, marcaron su vida artística.

La pintura de historia como constante en el siglo XIX

Debemos entender la pintura de historia como una constante en la pintura española del siglo XIX, incluyéndose bajo este amplio título a muchos pintores con significados y objetivos distintos, aunque todos ellos acordes con el tema histórico.

Los orígenes de la pintura de historia podemos buscarlos en el siglo XVIII, y aún antes, cuando algunos pintores sintieron la necesidad de pintar lienzos —en muchas ocasiones de encargo— con escenas de nuestras pasadas grandezas, pudiéndose destacar aquí, a título de ejemplo, el «Episodio de la Batalla de San Quintín» de Lucas Jordán; «El Entierro del Señor de Orgaz» de Meléndez o la «Rendición de Sevilla» de Flipart, todos ellos en el Museo del Prado. La propia Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada en 1752, elige en la mayor parte de los concursos para pensionados en Roma, la realización de un cuadro sobre un tema histórico propuesto. En el de 1758 el tema giraba alrededor del repudio que el rey don Alfonso el Batallador de Aragón hizo de su esposa doña Urraca de Castilla. También, en 1790, Vicente López ganaba el premio de la Academia con su cuadro «Los Reyes Católicos recibiendo a los embajadores de Fez», conservado en el Museo de esta Institución. Pero todas estas pinturas, dieciochescas y académicas, aunque pudiéramos plantearlas como antecedentes de lo que luego sería la «pintura

de historia» en el siglo XIX, carecen de las características que el género histórico entrañaría después.

La pintura neoclásica de David llevará a poner de moda los temas de la historia antigua, considerando como pintor perfecto aquel que pudiera llevar a cabo la realización plástica de estos tan sublimes temas. En los primeros años del siglo XIX, el artista mira su mundo contemporáneo sin interés, pues nada de lo que acaece parece motivar su inspiración. Cuando se llevan a cabo lienzos como «El Dos de Mayo» o «Los Fusilamientos de la Moncloa», nunca se plantea la obra como «pintura de historia» propiamente dicha, sino que nos encontramos con obras que tienen la categoría de «testimonio histórico», pero lejanas también en sus características formales de las pinturas de historia.

El romanticismo, que ensalzará los valores tradicionales, colocará también el tema histórico en el cenit de la pintura, situando los temas de historia medieval—épicos y líricos— en las más altas cotas de la producción de nuestros pintores. Así, el nacionalismo y el historicismo, que como opina Arias Anglés, son dos pilares básicos del Romanticismo, serán también bases de la pintura de historia¹.

Como afirma también Arias², los artistas españoles vinculados a David, y entre ellos José Aparicio, José Madrazo y Juan Antonio Ribera, deben ser considerados como los pioneros de la pintura histórica decimonónica, centrandose así en el período romántico el nacimiento de este fenómeno artístico. Lenzos como «El hambre de Madrid de 1811» y el «Desembarco de Fernando VII con su comitiva en el Puerto de Santa María, en 1823», de Aparicio; «La muerte de Viriato», de Madrazo—con la nueva lectura propuesta asimismo por Arias—³, o el de «Wamba obligado a aceptar la corona de España», deben ser tenidos como los primeros resultados de esa nueva conciencia «histórica» que hará despertar en nuestros pintores las complejas vicisitudes por las que atraviesa la Patria. Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, son también otros ejemplos ilustrativos de la pujanza de la pintura de historia en la primera mitad del siglo.

Será en la segunda mitad del siglo XIX cuando la Pintura de Historia alcance sus más altas cotas, siendo potenciada por el importante aliciente que para los pintores supuso la creación de las Exposiciones Nacionales. Los temas de exaltación nacional prevalecerán y así, desde la Primera Exposición Nacional de 1856, alcanzará esta pintura un espectacular auge que culminará en las de 1864 y 1866 de una forma esplendorosa,

¹ Arias Anglés, Enrique, *Los orígenes del «fenómeno» de la Pintura de Historia del siglo XIX en España*, «Academia», de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1.º semestre de 1986. En prensa.

² Ibidem.

³ Arias Anglés, Enrique, *Influencias de John Flaxman y de Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de «La Muerte de Viriato»*, «Archivo Español de Arte», núm. 232, 1985, pp. 351-362.

comenzando a partir de 1871 un descenso que situará en 1876 su punto inferior. Hasta aquí, la primera generación de pintores de Historia, con Eduardo Cano, Luis de Madrazo, José Casado del Alisal, Antonio Gisbert, Eduardo Rosales, Dioscoro de la Puebla y otros.

Un nuevo cenit para la pintura de historia va a producirse con la Exposición Nacional de 1878 y en esta ocasión es una obra de Francisco Pradilla, su «Doña Juana la Loca», la que alcanza la Medalla de Honor, máximo galardón según estipulaba el Reglamento de las Exposiciones Nacionales ordenado por la reina doña Isabel II en 1854: «Art. 6.º: Se adjudicará además una medalla de honor, del valor de diez mil reales, o su equivalencia en metálico, al artista que se hubiera distinguido en la Exposición con una obra de mérito sobresaliente y superior a todas. Esta medalla se concederá por el Jurado, reuniéndose al efecto las tres secciones en una sola junta»⁴. Declarada desierta en anteriores exposiciones, se daba por primera vez a esta obra que Francisco Pradilla había pintado en Roma durante su pensionado. Con ella volvía a renacer la pintura de Historia en su «segunda generación».

Las Exposiciones de 1878, 1881, 1884, 1887 y 1890, particularmente, tendrán como primeras medallas en pintura temas de historia. Desde esta fecha otros asuntos motivaron a los pintores, pero manteniéndose siempre presentes las entrañables escenas de la historia, más lejana o reciente. Con los primeros años del nuevo siglo, y en las primeras exposiciones del siglo XX, debemos cerrar el capítulo de la Pintura de Historia Española.

Y en esta segunda generación de pintores de historia encontramos a artistas tan singulares como Manuel Domínguez, Alejandro Ferrant, Casto Plasencia, Ignacio Pinazo, Emilio Sala y otros muchos pintores, como Casanova y Estorach, Moreno Carbonero, Sorolla, Garnelo y Alda, Martínez Cubells o Villodas que en algún momento de su vida trataron esta temática tal vez motivados por el afán de conseguir algún galardón en las exposiciones.

Junto al interés despertado por el tema histórico en la segunda mitad del pasado siglo y los numerosos galardones que alcanzarán estos temas en las Exposiciones Nacionales, la creación de la Academia de Bellas Artes de Roma vendría a propiciar todavía más la dedicación—casi total—de muchos pintores hacia estas páginas gloriosas de nuestro pasado patrio.

El día 8 de agosto de 1873 aparecía en la «Gaceta de Madrid» el decreto de creación de la Escuela o Academia de Bellas Artes de Roma, con un preámbulo de Castelar, razonando la nueva fundación del Ministerio de Estado en la Ciudad Eterna. Se creaban dos plazas de pensionado

⁴ Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980, pág. 26.

de número para la Pintura de Historia —además de otras para paisaje, escultura, arquitectura, grabado y música—. También entre las de mérito destacaban las dos de pintura de Historia.

Así, potenciada por las Exposiciones Nacionales y por la Academia Española de Bellas Artes de Roma, la «nueva» pintura de Historia de la segunda mitad del siglo XIX se convertía, como opina Lafuente Ferrari, «en un género administrativo, producto de unas circunstancias históricas y estatales, que no tuvo más clientela posible que el propio Estado, dadas las enormes dimensiones normalmente requeridas por estos lienzos»⁵. Los lienzos debían ser grandes, aparatosamente grandes, coloristas y con numerosas figuras. El tema era muy importante, como publicaba en su *Manual del pintor de Historia* el profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando don Francisco de Mendoza: «debe meditarse mucho sobre la elección del asunto para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea; por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra»⁶.

Importante en el contexto pictórico del siglo XIX, la pintura de historia cayó en un profundo desdén, que como opina Julián Gallego, «lleva ya tres cuartos de siglo de atacar, no cada cuadro por sus propios defectos o excesos, sino, como escribía Unamuno, a la 'horrenda y deshonrosa escuela que podríamos llamar histórica, o más bien escenográfica', condenada así en bloque y sin remisión, con ese tonillo dogmático y hasta inquisitorial que para los españoles es el pelo de la dehesa, que nunca acaban de perder»⁷.

Francisco Pradilla y la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Su vinculación a la pintura de historia

Francisco Pradilla nació en Villanueva de Gállego (Zaragoza), el día 24 de julio de 1848. Desde muy joven, y ya en la capital aragonesa, estudió con el pintor, escenógrafo y decorador Mariano Pescador quien hacía los decorados del Teatro Principal de la ciudad, siendo su primera obra importante la escenografía de «Gli Ugonotti». También estuvo vinculado a las clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, establecida en el antiguo convento de Santa Fe.

En 1866 se trasladó a Madrid, comenzando a trabajar con los escenógrafos Ferri y Busato, siendo encargado de moler los colores y preparar

⁵ Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, página 478.

⁶ Mendoza, Francisco de, *Manual del pintor de historia*, Madrid, 1870, pág. 31.

⁷ Gallego, Julián, *La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma*, «Catálogo de la Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)», Madrid, 1979, pág. 17.

las telas de los telones. Poco después comenzaba sus clases en la Escuela Superior de Pintura y Escultura, bajo la dirección del también aragonés el escultor Ponciano Ponzano. Igualmente acudía a la Sociedad de Acuarelistas, estudio fundado hacia 1870 por don Ramón Guerrero, al que acompañará en los veranos de 1871 a 1873 por tierras gallegas y asturianas, llevando a cabo primorosas obras que enviará para su publicación en la «Ilustración Española y Americana», obteniendo con un dibujo sobre la «Ribera de Vigo» un importante premio.

De estos sus primeros años de vida artística quedan sus apuntes de paisajes, sus acuarelas y sus dibujos en «La Ilustración».

Francisco Pradilla y Casto Plasencia, fundada ya la Academia de Roma, fueron los primeros pensionados de número por la pintura de historia. Ambos pintores fueron llamados por el Director de la Academia de Roma, José Casado del Alisal, para que tomasen parte en las oposiciones que para cubrir las dos primeras plazas de pensionado por este género pictórico comenzaron el 8 de octubre de 1873.

Hermenegildo Estevan, en sus *Memorias*, que se conservan inéditas⁸, recoge como había oído decir que Casado del Alisal esta primera oposición «la eligió, designó y preparó según sus deseos, afanoso de llevar a Roma, para inaugurar la Academia, lo mejor y más elegido de la juventud que empezaba a sentir el aplauso».

Ambos pintores debieron ejecutar en el segundo ejercicio el mismo tema: «El rapto de las Sabinas», siendo propuestos los dos artistas para ocupar las plazas, «sin hacer notar preferencia por no considerarlo necesario»⁹. Así, este tema propuesto al opositor Pradilla y su viaje como pensionado a Roma, van a determinar su dedicación hacia la pintura de historia.

Los tres años de pensionado (1874-1876) fueron para Pradilla de intenso trabajo y aprendizaje. El primer año vivió en Roma¹⁰ donde copió, junto con Luis Ferrant, «La Disputa del Sacramento», de Rafael, enviándolo como trabajo del primer año de pensionado, cumpliendo así lo dispuesto en el artículo 48 del Reglamento¹¹.

Los dos años siguientes viajó Pradilla, pues, como se especificaba en el ya mencionado reglamento, «en los siguientes (años), podrán viajar a su elección y fijar por intervalos su morada en diferentes capitales y ciudades de Europa, afamadas por sus Academias, Monumentos y Mu-

⁸ Los primeros pensionados de Pintura de la Academia de Bellas Artes de Roma. Reserva en el Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» del Centro de Estudios Históricos, de los fondos de don Enrique Marco Dorta. Sin autor ni fecha. Reserva número 12, pág. 27.

⁹ Pardo Canalís, Enrique, *Francisco Pradilla*, «Cuadernos de Arte Aragonés», núm. 3, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1952, pág. IV.

¹⁰ Bru Romo, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes de Roma*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1971, pág. 262.

¹¹ Ibidem.

seos, poniéndolo en conocimiento del Director de la Academia». Así, en 1875 estuvo Pradilla en París para visitar la Exposición, escribiendo a Casado del Alisal: «Dicen que ésta no ha sido muy fuerte este año; no conozco otra y no tengo punto de comparación. Sólo sé que asusta y acobarda la vista el producto de tanto ingenio y esfuerzo reunidos, sobre todo para el que poco necesita para desanimarse»¹².

Durante aquel año visitó varias ciudades de Italia y particularmente Venecia, donde pasaba los días en «continua febril excitación recorriendo iglesias y descubriendo muchas obras de Veronés, Tiziano y Tintoretto. No sospechábamos el poder y la fecundidad de estos magníficos genios. No acertábamos a separarnos del plafond de Veronés de "La Apoteosis de Venecia" del Gran Consejo. Lo mismo nos sucedería delante de la juvenil gracia de "El rapto de Europa". No sabe uno a qué atender en tan corto tiempo» (tres meses y medio)¹³.

En este segundo año enviaba —siempre cumpliendo con el reglamento¹⁴— el cuadro «La Salvación del naufrago», que figuró en la exposición celebrada en la Embajada de España, obteniendo un clamoroso éxito. Ya en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, alcanzaba también aquí el éxito, aunque en opinión de Estevan, se trataba de un cuadro «académico, afectado, aunque con cualidades de color peculiares, soberbiamente pintado el fondo del mar y cielo y el escollo en que se salvaba el naufrago»¹⁵.

Su consagración como «pintor de historia» la va a suponer el envío de su obra «Doña Juana la Loca», pintado por Pradilla para completar así sus obligaciones de pensionado.

El proyecto de Pradilla para la obra de pensionado por su tercer año y para el envío a la Exposición Nacional de 1878 era otro muy distinto. Unido a un grupo de arquitectos excursionistas —pues al parecer los pensionados de la Academia, tanto pintores como escultores no salían de iglesias y museos, lugares donde encontraban las fuentes de su inspiración— recorrió los más importantes lugares de la vieja Roma Imperial. Entonces lleva a cabo algunas de sus más interesantes obras, con sus arquitecturas y sus paisajes; esos paisajes romanos que tanto inspiraron al artista. Y en estas excursiones se gestó el tema que se proponía llevar a cabo, tomando como marco la arquitectura de la grandiosa escena del circo romano, «en la cual hace alarde de su arte en los desnudos e inicia el movimiento de avance en la composición y sentimiento del asunto, a la vez que rompe decididamente con lo recetario y academicista»¹⁶.

¹² Vid. nota 8, pág. 45.

¹³ Ibidem. Cartas de las «Memorias» de Estevan.

¹⁴ Vid. nota 10, pág. 262.

¹⁵ Vid. nota 8, pág. 46.

¹⁶ Gascón de Gotor, Anselmo, *Tres pintores aragoneses*, Zaragoza, 1948, pág. 5.

Pero el proyecto se trunca por la indicación del propio Director de la Academia, Casado del Alisal, que ve en el estudio del artista un boceto preparado por éste sobre un tema histórico español: «Doña Juana la Loca». Nuevamente y por el mismo Casado del Alisal, se ve Pradilla abocado hacia la pintura de historia, siendo muy distinta su primera intención.

El tema, tan importante —como ya hemos visto— para la pintura del género, lo encontró Pradilla en la *Historia de España*, de Lafuente, publicada pocos años antes¹⁷. Lafuente sigue la Crónica de Pedro Mártir de Anglería¹⁸, al referirse al traslado del cadáver del rey don Felipe desde la Cartuja burgalesa de Miraflores hasta Granada: «Andábase solamente de noche, porque una muger honesta, decía ella, después de haber perdido a su marido, que es su sol, debe huir de la luz del día». En los pueblos en que descansaban de día se le hacían funerales, pero no permitía la reina que entrara en el templo mujer alguna. La pasión de los celos, origen de su trastorno mental, la mortificaba hasta en la tumba del que los había motivado en vida. Refiérese que en una de estas jornadas, caminando de Torquemada a Hornillos, mandó la reina colocar el féretro en un convento que creyó ser de frailes; más como luego supiese que era de monjas, se mostró horrorizada y al punto ordenó que le sacaran de allí y le llevaran al campo. Allí hizo permanecer toda la comitiva a la intemperie, sufriendo el riguroso frío de la estación y apagando el viento las luces. «Componían la comitiva multitud de prelados, eclesiásticos, nobles y caballeros: la reina llevaba un largo velo en forma de manto que la cubría de la cabeza a los pies, sobrepuesto además por la cabeza y los hombros un grueso paño negro: seguía una larga procesión de gente a pie y de a caballo con hachas encendidas» (fines de diciembre de 1506).

Expuesto el lienzo en Roma, junto con los envíos de los otros pensionados, llamó poderosamente la atención y presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, alcanzaba la Medalla de Honor, que se concedía por primera vez desde el comienzo de estos certámenes en 1856. Este magnífico lienzo, de cinco metros de ancho por casi tres y medio de alto, obtenía el clamoroso éxito que catorce años antes alcanzara Eduardo Rosales con su «Testamento de Isabel la Católica».

Presentado a la Exposición Universal de París del mismo año, dentro de la sección española, obtenía también la Medalla de Honor y posteriormente la Cruz de la Legión de Honor. En 1882 concurría también a la Exposición Universal de Viena y lograba la codiciada Medalla de Honor. El lienzo, que tantos galardones alcanzara, fue adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno.

¹⁷ Lafuente, Modesto, *Historia de España*, tomo X, Madrid, segunda edición, 1869, parte II, libro IV, págs. 312-314.

¹⁸ Epístola 339.

Su relación con Zaragoza era prácticamente inexistente. En sus viajes hacia Roma o hacia Madrid, se detenía por algunas horas en la ciudad en la que viviera sus años de juventud y donde vivían algunos de sus familiares, incluso sus hermanos. La prensa local publicaba en sus gacetillas los triunfos del que consideraban «gloria zaragozana», pero los encargos oficiales no le llegaban. Cuando el casino principal decide pintar un techo de su palacio de la calle del Coso, llaman a Ferrant. Pradilla lamenta esta situación.

En 1878 —tal vez para cumplir así con lo que casi debía considerarse una obligación hacia el laureado pintor—, el ayuntamiento de Zaragoza le encargó la realización de dos lienzos, que, con características de retrato, no dejan de ser dos cuadros de historia. Se trata de los reyes Alfonso I el Batallador y don Alfonso (o Alonso) V el Magnánimo. Y este encargo, como conocemos por cartas del pintor, se debió a la mediación del concejal don Agustín Peiró, amigo personal del artista.

En carta a Anselmo Gascón de Gotor, pintor zaragozano y también amigo de Pradilla, le escribe éste: «Dirá Vd. que el Ayuntamiento me encargó pintar dos figuras históricas a tres mil pesetas una. ¡Es la única sonrisa aragonesa que recibí y aún ésta, torcida! Lo debo a aquel magnífico ejemplar de aragonés que se llamó Agustín Peiró, periodista y acuarelista a sus horas. Él lo propuso espontáneamente; él lo gestionó, pues era entonces concejal, y él me escribió cuando hice entrega de mi contenido: "No veía la hora de dejar mi cargo, donde no volvería ni atado por la Guardia Civil, pero no quise salir del Municipio sin dejar solucionado el pago que recibirá usted, porque si no, no cobra usted"»¹⁹.

Concluidos los dos lienzos, escribía Pradilla a su zaragozano amigo para notificárselo:

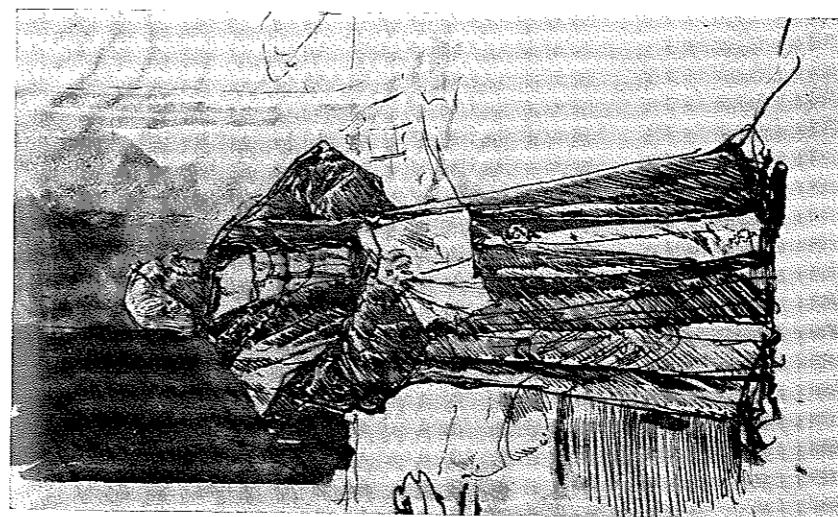
«Roma, 27 marzo 1879. Amigo Peiró. Llegó Pallarés y somos cuatro aragoneses en Roma, cosa jamás vista, muchas gracias por la obra de Blancas cuyas *Cosas de Aragón* son muy interesantes; le soy deudor de su importe.

Su croquis mismo tiene salero y a cuenta le envió ese mamarrachito de las primeras tentativas de D. Alonso V, que después no quedó así.

Ayer di por concluidos los dos retratos, no serán más por más que trabajo. Estoy descontento de ellos sobre todo como ejecución, pero ¿cómo ha de ser posible ejecutar con frescura cuando no se tiene delante el natural y se trabaja con remiendos?, es el defecto de la pintura histórica, hay que crear verdad que es lo más difícil y desagradecido.

Supongo a D. Alonso V en una cámara y delante de una galería de Castell-nuovo en Nápoles, donde se encontraba a la edad en que lo represento. Está de perfil por consiguiente, y en pie. Tiene un sitial detrás

¹⁹ Vid. nota 16, pág. 9.



Figs. 1 y 2. F. PRADILLA: Alfonso V. Dibujo preparatorio, Ibiza, colección Tur, y lienzo. Zaragoza. Ayuntamiento

y en el alfeizar de la ventana útiles de escribir; en lontananza se apunta el volcán.

El Batallador, que a mí me ha hecho batallar con las dificultades de su traje que necesariamente les abultaba, está también en pie y sobre una colina, algo se indica en el fondo que podría ser Zaragoza ... el busto del rey se destaca por oscuro en un cielo luminoso, cuyo contraste y relación de tonos pude atrapar desde mi azotea que tiene una magnífica vista con Roma entera a los pies... buenos aguaceros atrapé también que me ponían como una sopa.

A Pallarés le gustaron. Mucho me alegraría que a V. V. también le gustase. El campo por desgracia era limitado y pocas condiciones de composición podían desarrollarse.

He procurado darles algún vigor, temiendo que se pierdan con la luz tibia de la sala y lo que más temo es lo que necesariamente han de perder con el cambio de luz porque mi estudio la recibe cenital.

Una vez secos los remitiré arrollados como medio más seguro. Emplearán al menos mes y medio en llegar a Zaragoza y avisare a V. la salida de acá.

Enseguida emprendo con un sinfín de bocetos de composiciones chicas y grandes que traigo entre manos o mejor entre cabeza.

Pallarés me dijo que no tenía el retrato de Don Alonso V de que V. me habló.

A ver si tengo tiempo y le haré a V. y remitiré dos croquis de los retratos a pluma o a la acuarela.

Deseándole mucha salud le embia un abrazo suyo

F. Pradilla (Rubricado)

SC Via dell'Angelo Custode 41

Sr. Don Agustín Peiró. Independencia n.º 11. Aragón. Zaragoza. España». (Con un sello de la Poste Italiana de Trenta Centesmi.)

Nuevamente debía hacer otros dos cuadros de Historia. Los lienzos con los retratos de los Reyes de Aragón, pocas posibilidades dejaban al pintor para demostrar su maestría y genio. Eran encargos y como tales debían llevarse a cabo, pues estaban destinados a la Casa Consistorial zaragozana.

Como ya hemos visto, Pradilla pretende justificar el resultado: «Estoy descontento de ellos sobre todo como ejecución, pero ¿cómo ha de ser posible ejecutar con frescura cuando no se tiene delante el natural y se trabaja con remiendos?, es el defecto de la pintura histórica, hay que crear verdad que es lo más difícil y desagradecido... el campo por desgracia era limitado y pocas condiciones de composición podían desarrollarse»²⁰.

²⁰ Vid. carta antes transcrita.

Con esta carta, y tal y como en ella hace alusión, enviaba Pradilla un «mamarrachito de las primeras tentativas de D. Alonso V, que después no quedó así». Se trata de un boceto a plumilla, de 21,3 por 12,2 centímetros que perteneció a don Agustín Peiró, saliendo a subasta hace pocos años en Barcelona, proveniente de la Testamentaria de doña María Ángeles López-Roberts Muguero, 074 núm. 4-19. Estaba catalogado como «dibujo a plumilla de Cristóbal Colón» por Pradilla. Fue adquirido por el coleccionista ibicenco don Manuel Tur Guillem, quien al desmontar el marco encontró la carta a la que ya hemos hecho mención.

En este boceto a plumilla, ya sitúa Pradilla al monarca aragonés en el encuadre definitivo, ante una de las ventanas del Castelnuovo de Nápoles, presentando respecto a la obra definitiva notables variantes en la posición de la figura, particularmente en la mano derecha que sostiene en el dibujo «Los Fueros de Aragón» y en el lienzo definitivo aparece oculta.

El éxito de sus «cuadros de historia» marcará aún más la dirección artística de Pradilla. El Senado y para su Palacio madrileño —antiguo Colegio de doña María de Molina—, le encarga una gran obra de carácter histórico, en un primer momento pensado para tapiz pero luego plasmado definitivamente en lienzo. El tema solicitado por el Senado fue «La Rendición de Granada».

Tema de gran complejidad —por las numerosas figuras necesarias en su composición— es abordado por el pintor con gran ambición. Pradilla vuelve a España en 1880 y durante algunos meses trabaja en Granada. En la ciudad del Darro —que debe plasmar en su lienzo—, estudia y toma apuntes, pinta acuarelas con los más bellos paisajes granadinos y vistas de la Alhambra y el Albaicín. Ve los retratos de los Reyes Católicos allí existentes, los estudia y copia, así como los cetros y coronas de los monarcas conservados en la Capilla Real de la catedral granadina. En 1882 estaba concluido.

Con el lienzo, de 3,50 por 5,42 metros, que él llamó «La entrega de Granada», enviaba al Marqués de Barzanallana, Presidente del Senado, una carta en la que explicaba su obra, concluyendo así: «Esto es lo que se ve en mi cuadro y la gente dice que ve más porque creo haberlo compuesto con la mayor sobriedad posible, dada la complicación del asunto... Yo no estoy contento sino de la tonalidad de aire libre y conjunto; de haber conseguido detalle dentro de éste y de la disposición general como perspectiva exacta y como ceremonia. En lo demás me han fallado medios o condiciones»²¹.

Estos dos grandes lienzos de historia, reproducidos en infinitas ocasiones, van a centrar la popularidad de Pradilla como pintor de Historia. Otros muchos cuadros —también de historia— van a quedar en un segundo plano. No podemos olvidar los ya mencionados lienzos de los

²¹ Vid. nota 16, pág. 8.

Reyes Aragoneses, «El suspiro del Moro» (Granada, 1879-Roma, 1892), «Doña Juana la loca recluida en Tordesillas» o el «Bautizo del Príncipe don Juan».

Ante todo esto, y como afirma Pardo Canalis, «que Pradilla fue maestro consumado en la llamada 'pintura de historia' sería pueril discutirlo siquiera. Empezó cultivando ese género porque era dominante en una época signada con aparatosa rúbrica de evocaciones pretéritas y que no sé hasta qué punto pudiera ofrecer cierta motivación compensatoria para una generación, fogosa como pocas, pero no demasiado revestida de grandeza»²².

El paisaje en la obra de Francisco Pradilla

Limitando su proyección artística, Francisco Pradilla ha quedado como un pintor de historia. Se olvida su otra obra, aquella que realizó el artista más libremente o sus temas costumbristas tanto urbanos como rurales —«Baile en la Playa de Anzio» (1892), «Peregrinos italianos camino del Santuario» (1895), «El entierro de la Sardina en Madrid» (1918) o la «Tarde de Jueves Santo en Madrid» (1921)—, tema del que interpretó al menos tres versiones distintas que tienen como lugar común y como motivo único a las mujeres madrileñas, vestidas de «manolas», camino de la iglesia de San José (antes de San Hermenegildo) en la calle de Alcalá. También sus retratos y particularmente sus paisajes.

Su obra es muy amplia y su hijo Miguel Pradilla González, también pintor, elevaba su número —incluyendo también los bocetos y estudios preparatorios, que tanto gustaban a Pradilla— a varios millares. A su muerte quedaba su estudio madrileño de la calle Quintana —destruido durante la guerra civil— repleto de sus obras, amontonándose docenas de cuadritos, apuntes y bocetos. Entre todos ellos destacan los paisajes, porque Pradilla dedicó a este tema una preferente atención, pues, como opina Camón Aznar, en sus cuadros de tema histórico «se preocupa de uno de los problemas que más pueden justificar estéticamente un cuadro de historia: de la integración ambiental, de manera que todo el cuadro se halle como sumergido en la atmósfera del tema evocado»²³.

Estudiaba el paisaje de sus obras, encontrando el fondo de «Doña Juana la Loca» en Passignano (Lago de Trasimeno) o en el Monasterio de Piedra (Zaragoza) el de la «Lectura de Anacreonte», pintado en Madrid en 1904. No debemos olvidar los numerosos estudios realizados por Pradilla en Granada para centrar la noble composición de la conquista de la ciudad.

Tal vez el éxito alcanzado por Pradilla como pintor de historia limitara su producción paisajista y su realización como pintor de este género,

²² Vid. nota 9, pág. VII.

²³ Camón Aznar, José, *Pradilla*, «ABC», tercera página, 11 de abril de 1948.

cuyas aptitudes demostró desde joven, que indudablemente se hubieran potenciado si en vez de alcanzar la plaza de pensionado a Roma por la pintura de historia lo hubiera sido por la de paisaje. Porque, como afirma Camón, Pradilla «en sus paisajes recoge el instante lumínico con la más afinada acuidad, sensibilizando todos los elementos de esas perspectivas por la luz singular y precisa que las baña. Son sobre todo las anchas, campiñas romanas o aragonesas las que su pincel recoge con mayor emoción en matices sutiles y graduados, procurando vastos celajes, donde se recuestan holgadamente los crepúsculos o donde se despliegan las nubes en pánicas formaciones»²⁴.

Podemos recordar cómo Hermenegildo Estevan en sus Memorias, al hablar de los primeros años de trabajo de Pradilla y de su campaña artística, y de algunas tablitas que vio en el estudio de Carlos Haes y en la colección del banquero Bauero, que eran «un encanto de color, Pocas veces he oído decir el paisaje con menos esfuerzo. Si Pradilla hubiera dedicado todas sus energías al paisaje habría creado un camino nuevo; porque tiene momentos en que reúne al realismo más eficaz, el idealismo más absoluto y alcanza a producir la sensación conmovedora de una hermosa frase musical, pidiendo a los ojos las lágrimas de la emoción»²⁵.

Poco antes de su muerte —acaecida el 1 de noviembre de 1921, cuando el pintor tenía ya setenta y tres años— escribía a Anselmo Gascón de Gotor, pintor zaragozano y amigo: «con frases que arrancan de su noble corazón, de antiguo aragonés, responde usted a las frases de abatimiento propias del que llegó al fin de su terrenal camino sin haber logrado uno siquiera de sus pequeños ideales, fracasado en todo; pese a una vida de trabajo tan rudo como inútil. Sí, inútil, amigo Gotor. Esto es asunto liquidado: convencido de no ser yo el llamado a realizar aludidos propósitos... ¿Qué otra cosa puedo decir si su mal de usted y el mío radican, quizá, en no haber traído al mundo aquella dosis de nativa malicia que hoy se precisa para vivir en él»²⁶.

Así se expresaba Francisco Pradilla, en el tono lastimero que no parece propio de aquel que alcanzara medallas de oro en exposiciones —tanto nacionales como universales—, a quien la crítica internacional reconoció como prestigioso pintor y que alcanzara las direcciones de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1881-1883) y la del Museo del Prado (1897-1898).

Una vida profesional tal vez traicionada por haber seguido la «moda de lo impuesto» y no lo que podría haber sido su primera vocación.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Vid. nota 8, págs. 28-29.

²⁶ Vid. nota 16, pág. 10.