



COLECCIÓN  
HARTZENBUSCH  
*romanticismo*

02

VISITANDO  
LA EDAD MEDIA:  
REPRESENTACIONES  
DEL MEDIEVO  
EN LA ESPAÑA  
DEL SIGLO XIX

TERUEL, 18 y 19 de abril de 2007

Editores: Julián Ortega y Rebeca Sanmartín







VISITANDO LA EDAD MEDIA:  
REPRESENTACIONES DEL MEDIEVO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX



# VISITANDO LA EDAD MEDIA: REPRESENTACIONES DEL MEDIEVO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Editores: Julián Ortega y Rebeca Sanmartín

Teruel, 18 y 19 de abril de 2007



*Edición:*

Centro de Documentación Hartzenbusch adscrito a la Fundación Amantes de Teruel.

La Fundación Amantes de Teruel es una institución cuyos patronos son: Obispado de Teruel y Albarra-  
cín, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Teruel, Diputación Provincial de Teruel e Ibercaja.

© Fundación Amantes de Teruel para la presente edición, Teruel, 2009.

*Diseño de cubierta y maquetación:*

Batidora de Ideas.

*Imprime:*

Perruca. Industria Gráfica.

D. L.: TE -6- 2009

I.S.B.N.: 978-84-612-9576-0

## ÍNDICE

	<b>“Introducción: Visitando la Edad Media: [Re]presentaciones del Medievo en la España del siglo XIX”</b>	
	Julián M. Ortega Ortega y Rebeca Sanmartín Bastida .....	8
	<b>“Interpretación de la Edad Media en la novela histórica española durante el Romanticismo”</b>	
	Enrique Rubio Cremades .....	20
	<b>“Verdad y ficción en la novela histórica española: José de Espronceda y Enrique Gil y Carrasco”</b>	
	Epicteto Díaz Navarro .....	36
	<b>“Visión del Reino de Aragón en la pintura española de historia del siglo XIX”</b>	
7	Wifredo Rincón García .....	50
	<b>“El camino hacia Hartzenbusch: la reescritura teatral de la leyenda de los Amantes de Teruel”</b>	
	Esther Borrego Gutiérrez .....	68
	<b>“Medievalismo y Modernismo: la generación de los poetas premodernistas”</b>	
	Rebeca Sanmartín Bastida .....	104
	<b>“La otra Edad Media modernista: el sueño de Al-Ándalus”</b>	
	Amelina Correa Ramón .....	120
	<b>“Visitando la construcción del canon medieval: el caso de la mutación genológica de la Gran conquista de Ultramar en la historiografía literaria del siglo XIX”</b>	
	César Domínguez .....	136
	<b>“La visión literaria de la Edad Media: del teatro del XIX a la narrativa actual”</b>	
	José Manuel Cabrales Arteaga .....	164
	<b>“El peso de la Corona: el Aragón legendario y los medievalistas turolenses” (1850-1936)</b>	
	Ignacio Peiró Martín .....	184
	<b>Resúmenes de los trabajos presentados</b> .....	200

## Visión del Reino de Aragón en la Pintura Española de Historia del Siglo XIX

50

Wifredo Rincón García  
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

La celebración de este congreso, “Visitando la Edad Media: representaciones del Medievo en la España del siglo XIX”, celebrado en Teruel, ciudad que mantiene vivas las esencias del medievalismo –tal como se pone de manifiesto en las impresionantes torres mudéjares de El Salvador, de San Martín y de la catedral de Santa María, templo que guarda en su interior una de las joyas de este estilo, su magnífico artesonado en el que fueron representadas numerosas escenas del momento, fieles representaciones de la historia medieval–, me permite hacer una aproximación al pasado medieval del reino de Aragón a través de una serie de pinturas del siglo XIX. Se trata de “pinturas de historia”, ese género pictórico tan en boga en el siglo XIX, particularmente en las décadas de 1860 a 1890, con grandes momentos de esplendor, y que, con posterioridad, cayó en un lamentable olvido. Bueno, olvido es poco. En la primera mitad del siglo XX y hasta bien entrada la segunda, la pintura de historia fue duramente criticada, vituperada y despreciada, tanto por historiadores como por coleccionistas.

Pero, los gustos cambian y de ese desprecio que producía la pintura de historia del siglo XIX, y aún diré más, toda la pintura “decimonónica”, tal como se la denominaba despectivamente –y no citaremos ejemplos, porque es mejor olvidarlos–, se ha pasado a su justa valoración, y a ello ha contribuido, y no poco, el interés de una serie de historiadores del arte que han dedicado sus esfuerzos intelectuales para dar a conocer la biografía y el catálogo de muchos pintores de este periodo o han realizado importantes trabajos a propósito de la

pintura de historia<sup>1</sup>.

También, en este proceso de recuperación de la pintura de historia, han sido decisivas una serie de exposiciones, destacando entre ellas la titulada *Exposiciones Nacionales del siglo XIX, Premios de Pintura*, celebrada en Madrid, en el Centro Cultural del Conde Duque, en 1988, y la que pocos años después tuvo lugar, también en Madrid, titulada *La Pintura de Historia del Siglo XIX en España*, que ocupó entre octubre y diciembre de 1992 las salas del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo con motivo de ostentar Madrid ese año la consideración de Capital Europea de la Cultura<sup>2</sup>.

El Reino de Aragón, desde sus orígenes hasta los desposorios de la reina doña Petronila con el conde de Barcelona don Ramón Berenguer IV, cuando comenzaba el segundo tercio del siglo XII, centrará nuestra atención en esta ponencia. Y su historia, algunos de los hechos más relevantes de nuestra historia, aparecen ante nuestros ojos interpretados por una serie de pintores que la soñaron y que la plasmaron en sus lienzos, algunos de ellos de enormes dimensiones.

51 Limitaremos el estudio a la pintura del siglo XIX, tal como se pone de manifiesto en el título de este trabajo, pero no solamente analizaremos las obras conservadas en Aragón sino que nos interesaremos por todas aquellas que se han localizado, sea cual sea su ubicación y su autoría<sup>3</sup>.

## I. Iconografía de los reyes aragoneses

Un primer aspecto que nos interesa destacar son las series iconográficas de reyes aragoneses, del Reino y de la Corona de Aragón, más o menos amplias, destinadas a decorar los salones de distintas instituciones oficiales, que surgen desde el primer tercio del siglo XIX, como fruto del espíritu romántico<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> A propósito de esto recomendamos la lectura, muy interesante, del capítulo "Auge, olvido y recuperación de un género artístico" en Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *Aragón en la pintura de historia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1992, pp. 13-26. Entre las obras dedicadas a pintores del periodo, citaremos, por ejemplo, F. J. PORTELA SANDOVAL, *Casado del Alisal (1831-1886)*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1986; W. RINCÓN GARCÍA, *Francisco Pradilla*, Madrid, Antiquaria, 1987; Á. AZPEITIA BURGOS, *Marcelino de Unceta*, Ibercaja, Zaragoza, 1989 y W. RINCÓN GARCÍA, *Francisco Pradilla*, Ediciones Oroel, Madrid, 1999. De entre los trabajos dedicados a la pintura de historia, hay que destacar, por su importancia, el de C. REYERO, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987; J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985 y es muy importante, por lo que respecta a Aragón, el estudio de J. P. LORENTE, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Cuadernos de Zaragoza 66, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.

<sup>2</sup> La primera exposición fue comisariada por Enrique Arias Anglés y Wifredo Rincón García, autores asimismo de los textos del catálogo. La Dirección científica de la segunda muestra estuvo a cargo de José Luis Díez. No podemos olvidar otras muestras como la titulada *Libertad e Independencia. Aragón en la pintura de historia*, comisariada por Ángel Azpeitia y Jesús Pedro Lorente, que tuvo lugar en las salas del Palacio de Sástago, de la Diputación de Zaragoza, entre el 6 de octubre y el 12 de noviembre de 1989. El libro-catálogo titulado *Aragón en la pintura de historia* se publicaría más tarde, en febrero de 1992, a cargo de estos mismos especialistas.

<sup>3</sup> Por lo que respecta a la bibliografía, la limitaremos a las últimas publicaciones que contienen, en la mayor parte de los casos, amplio aparato bibliográfico.

<sup>4</sup> Antonio Palao llevó a cabo a partir de 1854, para la Diputación Provincial de Zaragoza, una serie de medallones de piedra con efigies de los reyes de Aragón que se conservan en el vestíbulo principal



Manuel Aguirre Monsalve, *Petronila*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.



Manuel Aguirre Monsalve, *Pedro II*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.

La que presenta mayor interés, por el elevado número de lienzos que la integran, veinticinco retratos de tamaño natural, es la que el pintor Manuel Aguirre Monsalve llevó a cabo por encargo del Casino Principal de Zaragoza para decorar su sede del palacio de los condes de Sástago, colección que se conserva "in situ", aunque haya cambiado su propiedad, pues en la actualidad pertenece a la Diputación de Zaragoza, que hace algunas décadas adquirió el histórico palacio a la casa condal aragonesa<sup>5</sup>.

La relación de los monarcas representados es la siguiente: *Íñigo Arista, García Íñiguez, Sancho Abarca, Sancho II, Sancho III, Ramiro I, Sancho IV, Pedro I, Alfonso I, Ramiro II, Petronila, Alfonso II, Pedro II, Jaime I, Pedro III, Alfonso III, Jaime II, Alfonso IV, Pedro IV, Juan I, Martín I, Fernando I, Alfonso V, Juan II y Fernando II*.

El pintor que ejecutó la serie real para decorar los salones del Casino

---

del Palacio Provincial. Véase W. RINCÓN GARCÍA, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 96-98.

<sup>5</sup> Las medidas de estos retratos con 212 x 124 cm.



Manuel Aguirre Monsalve, *Pedro IV*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.

lles, sobre todo en la indumentaria y en los accesorios, armas y otros elementos que portan los monarcas, aunque debieron ejecutarse con prontitud. Debemos de considerar que en muchos de los retratos Aguirre tan sólo representó al monarca, recortándose la figura sobre un fondo neutro que en algunas ocasiones se enriquece con algún elemento decorativo: arquitecturas, muebles, armas, etc., y

zaragozano fue el malagueño Manuel Aguirre Monsalve<sup>6</sup>, nacido en esta ciudad andaluza en 1822 y discípulo de Vicente López en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, quien desde 1846 residía en Zaragoza, ocupando la plaza de profesor de la clase de colorido y composición de la Escuela de Bellas Artes de San Luis, que desempeñaría hasta su prematura muerte acaecida en Borja (Zaragoza) en 1855.

Aguirre, que era socio del Casino, al parecer realizó las pinturas, según las noticias que conocemos, de forma gratuita y en muy pocos años, pues la cronología de la serie se fija entre los años 1851 y 1854. Cinco lienzos aparecen firmados y fechados en 1853 y otros dos en 1854. La Sala Valdés manifiesta que cada uno de los cuadros se hizo en dos o tres tardes<sup>7</sup>, período que nos parece excesivamente breve si tenemos en cuenta el tamaño del lienzo y la precisión en muchos de los detalles,

<sup>6</sup> Sobre la biografía de este pintor y referencias a estas obras véase, entre otros autores, M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884, pp. 10-11; W. RINCÓN GARCÍA, "Aguirre y Monsalbe, Manuel", en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, Antiquaria, 1988, t. I, pp. 92-93; J. I. CALVO RUATA, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza*; I: *Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, p. 99 (con numerosas referencias bibliográficas), y A. GARCÍA LORANCA y J. R. GARCÍA RAMA, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara, Zaragoza, Ibercaja*, 1992, pp. 327-329.

<sup>7</sup> M. de la SALA VALDÉS, "Breve reseña del Casino de Zaragoza y catálogo descriptivo de las pinturas que posee dicha Sociedad", en C. HERRÁNZ Y LAÍN, *Casino de Zaragoza. Catálogo de las obras de su biblioteca seguido de una reseña histórico-descriptiva de las pinturas que la Sociedad posee*, Zaragoza, Establecimiento tipográfico de "La Derecha", 1890, pp. 289-313; 296-301. Reeditado en J. GARCÍA MERCADAL, *Catálogo de la Biblioteca del Casino de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de "Ediciones Aragonesas", 1916, pp. 437-452; 441-444; Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 31-33, y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 117-145.

en algunos casos, como sucede con los retratos de *Petronila* o *Alfonso II*, se abre en el muro una ventana que, circunstancialmente, permite ver el paisaje. Excepcionalmente, y así ocurre con los retratos de *Juan I* y *Alfonso V*, el artista rompe los muros palaciegos que rodean a los otros monarcas para representarlos en un paisaje más o menos abierto, en distintas actitudes: con un halcón en la mano el primero de ellos, que ha pasado a la historia con el sobrenombre de “el cazador”, y mirando hacia el mar Mediterráneo el rey Alfonso V. En todos los retratos aparece el escudo correspondiente al monarca. En la mayoría de los casos, de pequeño tamaño, ocupando cualquiera de los cuatro ángulos del cuadro, mientras que en otros los escudos fueron pintados en las vestiduras de las mesas que aparecen junto a los respectivos reyes o en la indumentaria del monarca. En todos los lienzos, y para su mejor identificación, figuran los nombres de los soberanos, en algunos ejemplos con el apelativo con el que han pasado a la historia y por el que son conocidos: “D. Pedro III. El Grande” o “D. Alonso II. El Casto”.

A propósito de la inspiración para estos cuadros, Ossorio y Bernard transcribe un texto cuyo autor no cita:

54

El Sr. Aguirre consultó libros y visitó pueblos para adquirir noticias y acercarse al conocimiento de las costumbres y de las épocas en que se hicieron célebres los héroes de sus cuadros; así es que en ellos aparece la verdad histórica, y aparte de la corrección el dibujo y de la riqueza del colorido que se advierten siempre en las obras de este artista aventajado, se admiran la propiedad de los trajes y el prolijo esmero de los detalles. Una de las pinturas que llama más la atención es la de la reina doña Petronila, que luce un bello vestido de corte, en el que se refleja el singular talento que poseía el artista para imitar toda clase de telas y para la hábil colocación de las ropas<sup>8</sup>.

La Sala Valdés insiste en este aspecto de la información procurada por el autor para su ejecución, tal como recoge Calvo Ruata:

Según La Sala Valdés, el autor se preocupó de informarse convenientemente antes de acometer sus obras para adaptarse con el mayor rigor posible a la realidad histórica, erudita actitud muy en boga en la Pintura de Historia del siglo XIX. El primer problema a resolver era la confusión existente sobre la identidad de los primeros caudillos, cuestión que resolvió acudiendo confiadamente a los *Anales de Zurita*. Para plasmar la iconografía adecuada, Aguirre recurrió a las imágenes de sepulcros y oratorios, a algunos retratos sueltos existentes en el Museo Provincial de Zaragoza y en Calatayud, y a la fragmentaria copia ya aludida de Borja<sup>9</sup>. En los casos que no obtuvo información gráfica

---

<sup>8</sup> M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 11.

<sup>9</sup> Se trata de una copia incompleta de la serie de reyes de Aragón que fue pintada por Felipe Ariosto



Bernardino Montañés, *Fernando V, Segovia, Alcázar*.

estudió los rasgos fisonómicos a través de los textos históricos<sup>10</sup>.

La *Serie Cronológica de los Reyes de España*, compuesta por más de ochenta lienzos, de similares medidas, tuvo su inicio en una real orden de Isabel II del 1 de diciembre de 1847, por la que se encargó al pintor José de Madrazo, en aquellos momentos director del Museo del Prado, la compleja tarea de realizar, junto a una importante serie de pintores, los retratos de los reyes de todas las dinastías que habían reinado en España con destino a exponerse en el Museo del Prado<sup>11</sup>. Con esta serie, que quedó incompleta y cuyos lienzos se encuentran hoy dispersos por todo el territorio nacional, depositados por el Museo del Prado, pretendía la soberana poner de manifiesto los valores históricos y la personalidad de cada uno de ellos, en sus respectivos reinos, y, sobre todo, potenciar con su ejemplo la Monarquía, institución que ella encarnaba.

La nómina de autores que trabajaron a las órdenes de José de Madrazo es amplia, figurando entre ellos los más importantes pintores del momento, como Eduardo Cano de la Peña, Isidoro Lozano, Casimiro Sainz, Germán Hernández Amores, Antonio Gisbert, Dionisio Fierros, Luis Ferrant, Dióscoro Teófilo de la Puebla, su propio hijo Luis de Madrazo o los aragoneses Francisco Aznar y Bernardino Montañés.

Se trata, como estaba de moda en el momento, de recreaciones iconográficas de distintos reyes españoles, todos ellos representados de pie, vestidos con la indumentaria regia y con los atributos propios de la monarquía, figurando en la parte inferior del lienzo el nombre del monarca y la fecha de su muerte. Por lo que corresponde a Aragón, de los cuadros inventariados en el Museo

entre 1586 y 1587 para la sala de San Jorge del palacio de la Diputación del Reino en Zaragoza y que desapareció durante la guerra de la Independencia.

<sup>10</sup> J. I. CALVO RUATA, *op. cit.*, p. 99.

<sup>11</sup> En los inventarios del Museo del Prado figuran 84 lienzos de la serie. Las alturas varían entre 222 y 225 cm, mientras que las anchuras oscilan entre 140 y 141 cm.

del Prado tan solo encontramos dos: García Aznar 5º Conde de Aragón, pintado por Eduardo Rosales (1856)<sup>12</sup>, y Fernando V –Fernando II de Aragón–, pintado por Bernardino Montañés (1856)<sup>13</sup>.

Por último nos ocuparemos de otros dos retratos regios, los de Alfonso I y Alonso V realizados en Roma por el pintor aragonés Francisco Pradilla Ortiz en 1879, por encargo del Ayuntamiento de Zaragoza para decorar el salón de sesiones, y que en la actualidad se encuentran en la escalera de honor. Se trata de los retratos de los reyes de Aragón Alfonso I el Batallador y Alfonso V el Magnánimo<sup>14</sup>. Con motivo de este encargo, hecho el 12 de marzo de 1878, el pintor mantuvo correspondencia con el Ayuntamiento de Zaragoza a lo largo de varios meses.

Llegaban los cuadros a Zaragoza en el mes de mayo de 1879 y en carta al concejal Peiró, fechada el 27 de marzo, a propósito del primero de los retratos indicaba el pintor:

el Batallador, que a mi me ha hecho batallar con las dificultades de su traje que necesariamente les abultaba, está también de pie y sobre una colina, algo se indica al fondo que podría ser Zaragoza... el busto del rey



Francisco Pradilla, Alfonso I el Batallador, Zaragoza, Ayuntamiento.

<sup>12</sup> Depositado por real orden en la Colegiata de Covadonga desde 1884. 224 x 140 cm. Inv. actualizado del Museo del Prado, 6.046. Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. I. La colección real*, Madrid, Museo del Prado y Espasa Calpe, 1990, p. 799, núm. 3.057.

<sup>13</sup> Depositado por real orden desde 1988 en el Alcázar de Segovia. 225 x 141 cm. Inv. actualizado del Museo del Prado, 6.089. Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. I. La colección real*, Museo del Prado y Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 770, núm. 2.944. Sobre la participación de Montañés en esta serie de retratos véase: J. A. HERNÁNDEZ LATAS, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la edad de la inocencia*, Colección "Mariano de Pano y Ruata" 21, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002, pp. 99 y 155 y reprod. p. 101.

<sup>14</sup> Óleo sobre lienzo, 237 x 151 cm. De estas pinturas nos hemos ocupado en distintas ocasiones: W. RINCÓN GARCÍA, "Francisco Pradilla y la pintura de Historia", *Archivo Español de Arte*, (CSIC), 235 (1986), pp. 291-304 y W. RINCÓN GARCÍA, *Francisco Pradilla*, pp. 84-89 y 298-299, cat. 60 y 61. También Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 33-36, y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 153-156.



Francisco Pradilla, *Alfonso V el Magnánimo, Zaragoza*, Ayuntamiento.

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.

Curiosamente, Pradilla pinta al monarca reconquistador de la ciudad de Zaragoza de espaldas a la misma.

Cuando el Ayuntamiento de Zaragoza encargó al escultor aragonés José Bueno la realización de una escultura monumental en recuerdo del rey Batallador, el escultor visitó a Pradilla, en Madrid, en 1918, quien le informó sobre la indumentaria del monarca y algunos otros aspectos que indudablemente sirvieron al artista para la ejecución del monumento. Es fácil advertir cierto paralelismo entre la pintura y la escultura.

Por lo que respecta al segundo de los retratos, y aunque en un primer momento se pensó encargar las figuras de *Alfonso I el Batallador* y de *Jaime I el Conquistador*, posteriormente se decidió que fuera el rey *Alfonso V el Magnánimo* el que figurara en el encargo a Pradilla. El pintor describía así su composición en carta al concejal Peiró:

Supongo a Alfonso V en una cámara delante de una galería de Castellnuovo, en Nápoles, donde se encontraba en la edad en que lo represento. Está de perfil por consiguiente, y en pie. Tiene un sitial detrás y en el alfeizar de la ventana útiles de escribir; en lontananza se apunta un volcán.

El modelo iconográfico del monarca está inspirado en una medalla del rey, posiblemente en la labrada por Cristóbal de Heremia que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con la que guarda notable parecido. Debe vincularse también con las ilustraciones grabadas que aparecen en la edición de la *Historia General de España*, de Modesto Lafuente, publicada por los editores Montaner y Simón, de Barcelona. Curiosamente, y a modo de publicidad, el grabado con el busto de Alonso V apareció en *La Ilustración Espa-*

ñola y Americana<sup>15</sup>.

Hay en ambos lienzos un cierto anacronismo románticista, tanto en el tratamiento como en la atmósfera de los cuadros, que nos hacen pensar en las fórmulas de los artistas de las primeras generaciones de pintores de Historia. El arqueologismo se hace en los dos cuadros más teatral que en otros ejemplos del género de Pradilla. Tal vez fallase ese aliento contemporáneo, ese afán de acercarnos al suceso, de hacérselo inminente e inmediato como ocurre en su *Juana la Loca* y, sobre todo, en *La Rendición de Granada*. No obstante, la corrección dibujística, el aceptable tratamiento cromático y la nobleza de apostura de ambos personajes salvan ampliamente el intento de retrato retrospectivo.

De ambas composiciones Pradilla llevó a cabo dos acuarelas, actualmente en paradero desconocido, y sí conocemos un dibujo a plumilla del retrato de Alfonso V, en colección particular, al que acompañaba la carta a la que hacíamos referencia.

## II. Los “forjadores del Reino”

Un importante número de lienzos tendrá como protagonistas a los que hemos denominado “forjadores del Reino”, comenzando por Ramiro I, quien inaugura estas páginas de historia pictórica aragonesa con uno de los episodios de su reinado<sup>16</sup>. Se trata del *Sueño de don Ramiro*, momento que recogen todos los historiadores del siglo XIX, cuando se le apareció en sueños el apóstol Santiago anunciándole su victoria sobre los musulmanes<sup>17</sup>. Este tema ya aparece en la pintura aragonesa de épocas anteriores, pudiéndose recordar como ejemplo el lienzo de Pablo Rabiella y Díez de Aux, de finales del siglo XVII, que se conserva en la colección de la Ibercaja, boceto de una pintura, de gran tamaño, que cubre uno de los muros laterales de la capilla de Santiago en la catedral de El Salvador de Zaragoza. Sin embargo, el tratamiento de esta escena, hasta el siglo XIX, tenía un contenido religioso, más en función de la figura del apóstol que se aparece en sueños al monarca que en relación al protagonista regio. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 el pintor Lorenzo Rocha y de Icaza<sup>18</sup> expuso un cuadro, en paradero desconocido, con el título *El sueño de don Ramiro*, cuyo contenido queda explicado en el *Catálogo* con un largo texto, sin indicar el autor ni la procedencia, que transcribimos:

Corrían los primitivos tiempos de la Monarquía española. El soberbio Abderraman exige del noble Ramiro un tributo abominable. Ramiro le-

58

<sup>15</sup> En el número del 8 de mayo de 1877, p. 312.

<sup>16</sup> No incluimos las pinturas de Sancho III el Mayor, rey de Pamplona.

<sup>17</sup> No analizaremos las escenas de la *Batalla de Clavijo*, con la aparición de Santiago, pues estas composiciones fueron realizadas destacando la figura del santo apóstol sobre la del rey Ramiro I, que sí es el protagonista indiscutible del cuadro del que ahora nos ocupamos.

<sup>18</sup> Tal como figura en el *Catálogo*, se trata de un pintor natural de Manila, discípulo de la Escuela Especial de Pintura y de la de Bellas Artes de aquella ciudad, pensionado por el Gobierno de S. M. y pintor de Cámara honorario, avecindado en Madrid, en la calle del Clavel, núm. 6. Véase C. REYERO, *op. cit.*, p. 74.

vanta su reino en armas; y aunque con hueste visoña y escasa, cierra con la morisma en su propio campamento, Alvelda. La noche cubre con negro manto un cuadro fatídico y sangriento. Ramiro rehace su quebrantado ejército frente a Clavijo. Su esforzado espíritu no enflaquece: medita la venganza. El dolor y la fatiga llevan a sus párpados un sueño agitado, turbulento y convulsivo. Mil pensamientos cruzan por su mente, fijase en una aparición mística, quizá fantástica, en la figura simbólica, viva y corpórea del Santo Apóstol Santiago que rompe ráudo el éter, radiante y glorioso: imagen del genio de la guerra, penetra en la regia tienda inspirando y persuadiendo con el lábaro de la fe en la diestra y señalando con la siniestra el campo del triunfo. Ramiro con oír las sacrosantas palabras *in hoc signo vincis*; Ramiro sonríe soñando. Ramiro apresta nuevo combate. Ramiro vence. Ramiro realiza su sueño. Ramiro pasa a la posteridad glorificado; la cristiandad le venera, casi le erige altares<sup>19</sup>.

59

Su hijo y sucesor, Sancho Ramírez, rey de Aragón (1063-1094) y de Pamplona (1076-1094), tomó Barbastro a los musulmanes en 1064 (perdida un año después); en 1068 viajó a Roma para consolidar el joven Reino de Aragón ofreciéndose en vasallaje al Papa y, tras reconquistar algunas otras ciudades, como Monzón (1086), moriría en el sitio de Huesca, el 4 de junio de 1094. Este es el asunto representado en dos lienzos, ambos anónimos y de no excesiva calidad. El primero de ellos, de hacia 1850, que recoge la *Muerte de Sancho Ramírez*, se encuentra en el palacio real de Riofrío (Segovia)<sup>20</sup> mientras que el segundo, ligeramente posterior, conocido como *La toma de Huesca*, se conserva en el Museo Diocesano de Sigüenza, procedente de la iglesia de Santiago de Guadalajara<sup>21</sup>. El momento elegido por los pintores es el mismo: el monarca, en el primero de ellos a pie y en el otro a caballo, es herido por una flecha cuando reconocía las murallas de Huesca y en el momento en el que levantaba el brazo derecho para indicar el lugar por donde debía asaltarse la ciudad. Un tercer lienzo, en esta ocasión del pintor Tomás Palos, titulado *Sancho Ramírez toma juramento a sus hijos*, nos muestra el momento en el que el monarca, herido de muerte, convocó a sus hijos y a los grandes del reino e “hizo colocar a su lado y en el centro de aquellos, a los dos infantes, y ante la ilustre y valerosa asamblea hizo jurar a sus hijos que permanecerían fieles ante la ciudad hasta rendirla”<sup>22</sup>. El lienzo, que se conserva en el Museo del Ejército del Aire, en Madrid, fue pintado en 1855, junto con otros lienzos, por encargo de la reina Isabel II. Junto a su tienda de campaña, sedente, viéndosele la flecha que le ha herido de muerte clavada en su costado, el rey re-

<sup>19</sup> Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, Madrid, 1867, p. 58, núm. 362.

<sup>20</sup> Se catalogó en un primer momento como *Muerte de Sancho IV*. C. REYERO, *op. cit.*, p. 107.

<sup>21</sup> Óleo sobre lienzo, 250 x 350 cm aproximadamente. C. REYERO, *op. cit.*, p. 107.

<sup>22</sup> D. ALDAMA y M. J. GARCÍA GONZÁLEZ, *Historia General de España*, 7 vols., Madrid, 1863-1866, vol. III, pp. 300-301.



Anónimo, Muerte de Sancho Ramírez, Riofrío, Palacio Real.



Anónimo, La toma de Huesca, Sigüenza, Museo Diocesano.



Tomás Palos, Sancho Ramírez toma juramento a sus hijos, Madrid, Museo del Ejército del Aire.



Agustín Salinas, *El barranco de la muerte*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.

cibe el juramento de sus dos hijos, don Pedro y don Alfonso, quienes posan la mano derecha sobre los *Evangelios* que sostiene un obispo<sup>23</sup>.

A la muerte del rey Pedro I en 1104, quien reconquistó Huesca en 1096, le sucederá en el trono su hermano Alfonso I, rey de Pamplona y Aragón, conocido por la historia como “el Batallador”, a quien ya hemos visto representado por Pradilla en 1879, en el retrato histórico conservado en el Ayuntamiento de Zaragoza. La primera de las escenas que vamos ahora a estudiar corresponde a la reconquista de Zaragoza por este monarca en 1118. Se trata del cuadro titulado *El barranco de la muerte*, titulado así por su propio autor, Agustín Salinas, quien lo pintó en Roma entre 1891 y 1892, como trabajo de tercer año de pensionado y que el artista envió a Zaragoza en 1893 a la Diputación Provincial, institución que le había concedido la pensión para Roma y que conserva el lienzo, que es parte de su importante patrimonio artístico<sup>24</sup>. La figura del Batallador –que recuerda la del lienzo de Pradilla antes mencionado– aparece erguida, en el centro

<sup>23</sup> Óleo sobre lienzo, 180 x 210 cm aproximadamente. Se ha titulado también, mal identificada la escena, *La Batalla de Alcoraz*, y así lo recoge M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 509, aunque como muy bien indica C. REYERO, *op. cit.*, p. 108, no debe atribuírsele a él el error pues en el expediente existente del Archivo del Palacio Real de Madrid ya se encuentra este título en la documentación de esta obra. De los tres lienzos de Sancho Ramírez también se ocupan Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>24</sup> Óleo sobre lienzo, 375 x 326 cm. Véase C. REYERO, *op. cit.*, pp. 109-110; Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 39-40 y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 93-94.

de la composición, de frente, bajo un cielo lleno de nubarrones, con un grupo de soldados junto a él, observando los cadáveres que se amontonan en el campo de batalla, en uno de los sucesos más sangrientos de la reconquista aragonesa, previa a la toma de la ciudad de Zaragoza que aparece levemente, ocupando la parte central izquierda de la composición. Como el ejército cristiano rodeaba la ciudad sitiándola para asaltarla, la taifa zaragozana pidió ayuda a los moros en Valencia, quienes al acercarse a Zaragoza debieron enfrentarse a las tropas cristianas. El rey, con una hábil maniobra estratégica, logró atraer de noche a las huestes musulmanas al fondo de un barranco en el sur de la ciudad, en el que les aguardaban escondidas las tropas cristianas, que les atacaron por sorpresa y les pasaron a cuchillo, lo que produjo una gran mortandad. Lacarra sitúa este episodio histórico, con rasgos legendarios, el día 6 de diciembre de 1118. Desde entonces este lugar es conocido como *Barranco de la Muerte*.

Un segundo lienzo nos aproxima a la historia del Batallador. Se trata de la obra que Juan García Martínez regaló al Ayuntamiento de Zaragoza en 1866 –hoy en paradero desconocido– titulado *La batalla de Fraga* y también conocida como *Muerte de D. Alonso el Batallador en la derrota de Fraga*, pues según la historiografía del momento se suponía que en este lugar había muerto el monarca aragonés<sup>25</sup>.

62

Tras la muerte de Alfonso I en 1134 –quien había testado en 1131, ratificando su testamento poco antes de su muerte– la situación del reino fue compleja teniendo en cuenta que el monarca había dispuesto que, ante la falta de herederos, dejaba su reino:

al Sepulcro del Señor que está en Jerusalén, y a los que velan en su custodia y sirven allí a Dios; al Hospital de los Pobres de Jerusalén; y al Templo de Salomón con los caballeros que allí velan para defensa de la cristiandad. A estos tres concedo mi reino y el señorío que tengo en toda la tierra de mi reino y el principado y jurisdicción que tengo sobre todos los hombres de mi tierra [...]<sup>26</sup>

Imposible de cumplir, como las pretensiones al reino de Aragón por parte de Alfonso VII de Castilla, hijastro del Batallador, este testamento hizo activar los resortes sucesorios, y los nobles aragoneses, pocos meses después, elegían como rey a Ramiro II, “el Monje”, hermano de Alfonso I. Por su parte los nobles navarros elegían como rey a García Ramírez, “el Restaurador”, separándose definitivamente ambas casas reales.

Del breve reinado de Ramiro II (1134-1137), un hecho singular, y no poco legendario, atrajo el interés de los pintores decimonónicos. Se trata del episodio conocido como *La Campana de Huesca*, leyenda de la que encontramos en Aragón la primera referencia histórica en la *Crónica de San Juan de la Peña* o *Crónica*

<sup>25</sup> Óleo sobre lienzo, 37,5 x 32,6 cm. Véase M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 278; REYERO, *op. cit.*, p. 110 y Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, p. 40.

<sup>26</sup> W. RINCÓN GARCÍA, *La Orden del Santo Sepulcro en Aragón*, Zaragoza, Guara Editorial, 1982, pp. 21-22.

pinatense (c. 1369), escrita en el reinado de Pedro IV de Aragón, pues incluye la prosificación de un cantar de gesta aragonés: el *Cantar de la Campana de Huesca*, que Manuel Alvar pudo reconstruir y cuyas primeras versiones deben corresponder a la segunda mitad del siglo XII; por lo tanto son muy próximas a los hechos<sup>27</sup>. Luego, la leyenda se aderezó con multitud de detalles que la hicieron ser un episodio muy conocido en el siglo XIX, particularmente afecto a los románticos, que volvieron su vista al pasado medieval de los reinos españoles.

Sin embargo, algunas noticias precisan que, efectivamente, debió ocurrir algún extraño suceso protagonizado por Ramiro II y la nobleza aragonesa, pues en los *Anales Toledanos Primeros* dan para el año 1136, durante el reinado de Ramiro II, la noticia de que “Mataron las potestades en Huesca”. En la *Primera Crónica General o Estoria de España*, producida por el taller alfonsí entre 1260 y 1284 se recoge que “aqueel don Ramiro el Monge [...] no lo quiso mas sofrir, et guiso desta manera que en un día en la çibdat de Güesca en un corral de las sus casas, fizo matar onze rricos omnes, con los quales murieron muy grant pieça de cavalleros”. También la *Crónica* de un historiador árabe, Ibn Idari, nos da a conocer que el rey aragonés ordenó decapitar a siete de sus más importantes nobles después de que éstos asaltaran una caravana musulmana que se dirigía a Huesca transportando mercancías, violando así el tratado de paz que el rey Ramiro había concertado con el gobernador musulmán de Valencia y Murcia. Posiblemente estos hechos, junto con algunas referencias de la antigüedad clásica que ahora comentaremos, son la base histórica de la leyendaria *Campana de Huesca*.

La leyenda cuenta que los nobles aragoneses desobedecían a su rey Ramiro, por lo que el monarca decidió entonces pedir consejo al que había sido su maestro en el monasterio francés de San Ponce de Tomeras, donde había estado viviendo como monje. Para ello mandó hasta allí a un emisario que fue conducido por el fraile hasta el huerto del monasterio, y, tras cortar éste allí las coles que más sobresalían, le dijo que contara a su rey cuanto había visto. Cuando Ramiro conoció lo sucedido comprendió que el huerto era la imagen de su reino y que las coles que más sobresalían eran los nobles más poderosos. Por ello convocó Cortes en Huesca anunciando que quería hacer una campana tan grande que se oyera en todo el reino. Así, cuando los principales nobles llegaban hasta el palacio, eran prendidos y decapitados inmediatamente. La leyenda narra que fueron quince los nobles ajusticiados y que, una vez muertos, los colocó en círculo y al más rebelde, al obispo de Huesca, lo mandó colocar en el centro como badajo, llamando luego a los demás nobles para que, viendo esta “campana”, es-carmentaran. Tras este castigo Ramiro II consiguió devolver la paz a su reino.

La tradición sostiene que este sangriento hecho ocurrió en una de las dependencias del palacio de los reyes de Aragón en la capital oscense, que

---

<sup>27</sup> Sobre este tema recomendamos al lector interesado la lectura de C. LALIENA CORBERA, *La campana de Huesca*, CAI 100-69, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000, obra en la que, dentro sus diversos capítulos, se abordan tanto aspectos históricos y literarios como artísticos, proporcionando además una amplia bibliografía interdisciplinar.

hoy forma parte del Museo de Huesca y que se conoce como “Sala de la Campana”.

El núcleo de esta leyenda, un gobernante que pide a su maestro que le aconseje cómo afianzar su poder contra la nobleza levantisca y que recibe como única respuesta el corte de unas plantas, lo cual interpreta como la obligación de ejecutar a sus súbditos más poderosos, está presente ya en autores clásicos como Heródoto, Aristóteles y Tito Livio. Jerónimo Zurita, en sus *Anales de la Corona de Aragón* (1562), identificó como una de las fuentes de esta leyenda la *Historia* del griego Heródoto (Libro V, XCII), del siglo v antes de Cristo, quien refiere cómo

Periandro despachó un heraldo a la corte de Trasíbulo para preguntarle que con qué tipo de medidas políticas conseguiría asegurar sólidamente su posición y regir la ciudad con el máximo acierto. Entonces Trasíbulo condujo fuera de la capital al emisario de Periandro, entró con él en un campo sembrado y [...] cada vez que veía que una espiga sobresalía, la tronchaba [...] acabó por destruir lo más espléndido y granado del trigal. Y, una vez atravesado el labrantío, despidió al heraldo sin haberle dado ni un solo consejo.

64

Esta historia se cuenta de una manera similar en la *Política* de Aristóteles y, en el siglo i antes de Cristo, Tito Livio atribuye la leyenda a Tarquino, quien corta con un bastón las adormideras más altas para aleccionar a Sexto Tarquino, rey de los Gabios. La incorporación de estos textos a la leyenda medieval pudo producirse por medio del *Cantar de la Campana de Huesca*, como opina Manuel Alvar, a través de la herencia carolingia y la épica occitana francesa a la que tan ligado estaba el reino de Aragón. No podemos olvidar que en la base histórica de la leyenda ramirense se encuentran hechos históricos como la existencia en el reino de bandos nobiliarios enfrentados al monarca por alcanzar mayores cotas de poder y de riqueza. En uno de estos enfrentamientos estuvo a punto Ramiro II de perder el trono, por lo que tuvo que refugiarse en Besalú en 1135 y, a su vuelta, se produjo la decapitación de los nobles.

Esta leyenda tuvo su manifestación literaria a lo largo de los siglos, conociéndose tres romances del siglo xvi. El primero de ellos, “Romance del rey don Ramiro el monje”, aparece en la *Segunda parte de la silva de romances*, de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1550); el segundo se encuentra en el *Cancionero de romances*, de Lorenzo Sepúlveda (Sevilla, 1584), y el último, que comienza “Deo gracias devotos padres”, se integra en el *Romancero general* (Madrid, 1600). Posiblemente en estos romances se inspiró Lope de Vega para su drama histórico *La Campana de Aragón* (c. 1600), en el que recoge la leyenda a la vez que la historia de los reinados de Pedro I de Aragón, Alfonso I el Batallador y Ramiro II el Monje. Esta obra de Lope inspirará las de otros contemporáneos, como *La gran comedia de la campana de Aragón*, de Antonio Martínez de Meneses y Luis Belmonte Bermúdez y *La corona en tres hermanos* (Madrid, 1679), de Juan de Vera Tassis y Villarroel.

Por lo que corresponde al siglo XIX, el tema fue asimilado con mentalidad romántica en el drama titulado *El rey monje*, de Antonio García Gutiérrez,



65

Antonio María Esquivel, *La Campana de Huesca*, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

fue estrenado el 18 de diciembre de 1837, e interesó también a novelistas como Manuel Fernández y González, quien escribió *Obispo, casado y rey. Crónicas de Aragón* (Granada, 1850), al joven Antonio Cánovas del Castillo, luego destacado político, que escribió una novela histórica titulada *La campana de Huesca: (crónica del siglo XII)*, y a Ángel Guimerá, autor de *Rei i monjo* (Barcelona, 1890).

Plásticamente, el tema interesó a distintos pintores a lo largo del siglo XIX, como se ve primero en el lienzo del pintor Antonio María Esquivel, *La Campana de Huesca*, anterior a 1850, pues en esta fecha es donado por los Siravegne al Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde se conserva. Este cuadro, que se relaciona con la mencionada obra teatral de García Gutiérrez, de 1837, es una pintura de inspiración romántica, lo que se pone de manifiesto tanto en el marco elegido por el pintor, una vasta construcción gótica, muy luminosa, como en los ropajes. El momento seleccionado por el autor es aquel en el que el rey, en alto, bajo dosel, señala con su espada aquellos que deben ser presos y decapitados, lo que siembra el desconcierto entre los nobles<sup>28</sup>.

Mucho más conocido es otro lienzo, obra de José Casado del Alisal, titulado también *La campana de Huesca*, firmado y fechado en Roma en 1880, que figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, recibiendo por él Casado solamente una mención honorífica, cuando aspiraba a conseguir la Medalla de Honor. Sin embargo, y a pesar del fracaso en la Nacional, este lienzo alcanzó muy pronto una gran fama popular, siendo adquirido por el Estado por real or-

<sup>28</sup> C. REYERO, op. cit., p. 402, n. 299, opina que no se trata de *La Campana de Huesca*, sino que se trata de otro episodio histórico, en el que el rey Enrique III impone su autoridad a los nobles y señala a su hijo como Príncipe de Asturias. Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, op. cit., pp. 45-46.



66

José Casado del Alisal, *La Campana de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento.

den de 28 de enero de 1882, por 35.000 pesetas, para que figurara en el Museo del Prado. Fue premiado y expuesto en numerosas ciudades europeas como Múnich (1883), Viena, Düsseldorf y París (1889). Depositado en el Senado, por real orden de 17 de junio de 1921, posteriormente, por otra real orden de 30 de octubre de 1950 fue depositado en el Ayuntamiento de Huesca, exponiéndose en la Sala del Justicia, donde en la actualidad se encuentra.

En el *Catálogo* de la exposición de 1881, en la que figura bajo el título *La leyenda del Rey Monje*, aparece este texto que precisa la escena representada en el lienzo, sin indicar de dónde ha sido extraído el fragmento:

Cuentan las tradiciones históricas del siglo XII, que D. Ramiro II de Aragón, cansado del menosprecio con que los soberbios varones del Reino hollaban la autoridad real y los fueros del pueblo, tomó una resolución terrible aconsejado por la rudeza de aquellos tiempos difíciles. Prometió el Rey fabricar una campana tal, que resonando por todos sus estados llamara a la obediencia lo mismo a los grandes levantiscos que a los vasallos humildes; y en ocasión de hallarse los nobles en Huesca congregados para juntar Cortes, D. Ramiro, avisado de nueva conspiración, mandó prender con gran secreto a los rebeldes, decapitándolos en número de quince. Hizo luego con sus cabezas como un círculo, de cuyo centro colgó en forma de badajo la del arzobispo, magnate de gran poder, y llamando después a los demás varones, mostró ante su espan-

tada vista la famosa campana que había de llamar a sus vasallos todos a la obediencia del Rey y de la ley<sup>29</sup>.

Casado, narra así, de forma dramática, el final de la leyenda, en la que aparece en una dependencia inferior del palacio real de Huesca, a modo de prisión, el monarca aragonés, quien sostiene a un fiero perro negro, junto a las cabezas de los nobles decapitados: doce en el suelo, formando un círculo, y en el centro, colgándose de una soga, la que hace el número 13, para algunos la del obispo de Huesca. Tras él los cuerpos decapitados de los nobles. La escena es observada por un grupo de nobles que acceden hasta la estancia por una puerta que se localiza en la parte lateral derecha. Recuerda así el final del drama de Lope de Vega, que acaba con el rey dominando el mundo con las doce cabezas dispuestas en forma de campana, obra que indudablemente Casado del Alisal debió de tener en cuenta a la hora de imaginar su composición, pues no olvidemos que los pintores de historia del siglo XIX se documentaban pormenorizadamente para la plasmación de cada uno de los detalles<sup>30</sup>.

67

De esta pintura se conocen dos bocetos, más bien estudios preparatorios, de composición que presentan notables diferencias con la obra definitiva. Uno de ellos se encuentra en la Diputación Provincial de Palencia<sup>31</sup>, y el otro en el Palacio del Senado en Madrid<sup>32</sup>.

Por último mencionaremos un pequeño lienzo atribuido al pintor aragonés Anselmo Gascón de Gotor, fechable hacia 1890, conservado en el Ayuntamiento de Huesca, en el que aparece el monarca, dentro de una dependencia de carácter medieval, señalando con la mano derecha una cadena, que cuelga del techo y que acaba en un gancho, mientras que con la mano izquierda sostiene una espada que muestra ostentosamente a un grupo de nobles que aparecen junto a él<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 28, núm. 108.

<sup>30</sup> Óleo sobre lienzo, 356 x 474 cm. F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, pp. 47-48, p. 138, cat. 43; C. REYERO, *op. cit.*, pp. 112-115; Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 42-45, y J. L. DÍEZ, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Museo del Prado, (octubre-diciembre de 1992) (director científico), Madrid, Consorcio de Madrid, 1992, pp. 352-361, y *El siglo XIX en el Prado* (edición con Javier Barón), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 248-253.

<sup>31</sup> Óleo sobre lienzo, 31 x 45 cm, fechado en 1879. F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, cat. 41, pp. 116-133.

<sup>32</sup> Óleo sobre lienzo, 47 x 35 cm. F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, cat. 42, p. 133.

<sup>33</sup> Óleo sobre lienzo, 30 x 39 cm. Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 42 y 145.

COLECCIÓN  
HARTZENBUSCH  
*romanticismo*

# 02

