



GACETA HISPÁNICA DE MADRID ISSN 1886-1741

**MARCANDO LA CENTRALIDAD DE MADRID:
EKFRASIS Y “REPRESENTACIÓN” DE UN PAÍS EN CRISIS A TRAVÉS DE LA
EXPOSICIÓN *EL SIGLO XIX EN EL PRADO***

David K. Ulrich

Imagen cultural de España, Profesora Julia Doménech (Middlebury)

VI edición de la GHM; primavera de 2008.

La imagen principal se ve por toda la ciudad de Madrid: presenta el busto de tres hombres, las caras en varios grados de perfil, la mirada de cada uno dirigida a un lado distinto. Serias son las caras, intensas las miradas, e imposible cualquier intento de evitarlas. Miran a los madrileños y extranjeros por las ventanillas del metro y desde los grandes letreros en lo alto de las glorietas, se juntan con las multitudes en los cruces y esperan con ellos el mismo autobús en la parada. Son ciudadanos a quienes nadie había visto hace mucho tiempo, pero han aparecido de nuevo y ahora forman parte de la tela común de la ciudad, del pueblo. Son imágenes históricas que han sido resucitadas intencionalmente para cambiar el aspecto de la ciudad, tanto en la manera de verla como en la de ser vista. Despeñan ahora un papel que deja de ser solamente histórico; sirven ahora para representar la más actual imagen cultural de la ciudad, capital de España.

Resulta chocante la visita al museo para ver el cuadro de los tres hombres abrigados frente a una tempestad que, según los indicios del cielo gris al trasfondo, les espera. Alrededor de las tres figuras existe una tempestad tanto política como meteorológica; una lucha tanto histórica como actual. A los pasajeros del *Titánic* sólo se les permitió percibir una fracción visible de una entidad enorme y amenazadora que yacía bajo la superficie. De igual modo, al individuo que pasea por la ciudad y encuentra a los tres hombres por pura casualidad, sólo se le permite una vista parcial y transitoria de una visión mucho más amplia y cargada de significación. El proceso de experimentar la fuerza entera del cuadro comienza con una parada en el corazón de la ciudad, en el corazón del país: el Museo del Prado.

Al llegar, resalta de inmediato la nueva entrada, una maravilla arquitectónica diseñada por Moneo que combina el edificio original con una fachada moderna en un gesto simbólico de trasladar el Museo y su colección al siglo XXI. A pesar de la cola¹ en la taquilla, la perspectiva y la espera permiten al visitante acercarse a la puerta principal con tranquilidad para apreciar la nueva estructura desde afuera y disfrutar de antemano las obras que le esperan dentro. Cruzando el umbral de la estructura más reciente, y quizás más esperada, de Madrid el visitante llega a los letreros que anuncian la primera exposición en el nuevo espacio: El siglo XIX en el Prado. Un regreso al pasado para establecer la modernidad del Museo parece un disparate hasta entender la tradición española de construir una identidad actual por la recuperación del pasado. La exposición de cuadros decimonónicos representa el más reciente *corpus* de imágenes que constituye un prisma a través del que se crea, se percibe y se refleja la identidad nacional.

¿Por qué o, mejor dicho, para qué escoger los cuadros del Siglo XIX para la primera exposición del renovado Museo reconocido mundialmente por su colección del XV-XVII? Los cuadros decimonónicos no encajan ni con la arquitectura moderna de la nueva cara del museo ni con la establecida colección de su corazón. Se plantea, de ese modo, un juego de tiempo en que se borran y se mezclan las épocas de la historia y la actualidad. El enfoque hacia el pasado y su relación con el presente se entienden perfectamente al entrar en la sala principal de la exposición, donde se impone desde las paredes una muestra de “pintura monumental”. A su carga histórica aluden los responsables de la muestra:

Nunca antes se ha podido contemplar este conjunto de telas con la calidad que aquí recobran. Todas han sido limpiadas y ahora ofrecen su potencia con enorme plenitud. Son obras muy importantes para dos o tres generaciones de historiadores, sólo las han podido estudiar en los libros.²

La colección reúne obras que gozan de un “carácter genuinamente español, ya sea en su uso del negro, en la sobriedad o en la asombrosa factura técnica” y se fundirán en el

¹ Los primeros días de la exposición se formaron colas de horas debido a la entrada gratuita durante la semana de inauguración: “Record histórico en el Prado: 103.347 visitantes en cinco días” (ABC. 6/11/07, p. 70).

² EL MUNDO. 28 de octubre de 2007, p. 57

“discurso histórico”³ del museo. La presentación de estas imágenes representa un descubrimiento, no en el sentido de hallar algo escondido –aunque sí estaban enjauladas⁴–, sino en el sentido de ‘des-cubrir’ obras que habían sido ocultadas al público con un objetivo claro y un propósito bien pensado.

Mientras goza de cierta novedad como tema de la exposición, el hecho de juntar la obra de los primeros maestros, para que pudiera verse “por fin reunida en un museo como el Prado –fundado en 1819 por Fernando VII– la pintura de la Corona española”⁵, la técnica de la presentación se encuentra dentro una tradición firmemente fundada: la de presentar cuadros históricos para ‘re-presentar’ una imagen histórica, y por extensión una imagen actual, del Estado español. Carlos Reyero, en una obra anterior a la exposición, presenta así los temas de mayor popularidad en cuanto a imágenes históricas de España:

Los episodios que evocan el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón son los más representados de toda la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, no forman un núcleo temático único: la conquista de Granada, la expulsión de los judíos, el descubrimiento de América o la figura de Cisneros constituyen, por sí mismos, ciclos iconográficos independientes.⁶

La recuperación de imágenes proviene de un proceso muy a propósito influido por los movimientos que surgen exactamente en la época expuesta: el siglo XIX. Son, como destaca uno de los comisarios, Javier Barón, “exponentes del romanticismo y de la exaltación nacional”. “Además, estos cuadros poseen un sentido de espectáculo narrativo prodigioso”, añade [su colega, José Luis] Díez. “Cuentan historias muy operísticas que se convirtieron en inspiración para el cine español de la posguerra y que se reprodujeron en los manuales del franquismo.”⁷

Tanto el romanticismo como el nacionalismo explican el poder de la exposición actual por su manera de actualizar el pasado, un proceso que tiene su origen en los eventos de 1789:

³ LA RAZÓN. 28 de octubre de 2007, p. 40. “De pintura maldita a espectáculo: El Prado rehabilita el “incómodo” arte español del siglo XIX con una exposición en las nuevas salas del museo”.

⁴ “Todos ellos conformaron una escuela *sepultada* [...]. Y el Prado, por distinto motivos, contribuyó por muchos años a ese abandono”. “La pintura española del XIX recupera la voz: las nuevas salas de la pinacoteca rescatan tras muchos años de olvido a los grandes artistas españoles desde el neoclasicismo a Sorolla, un siglo de pintura por descubrir”. EL MUNDO. 10 de octubre de 2007, p. 57.

⁵ ABC. 28 de octubre de 2007, p. 67. “El Prado hace historia con el siglo XIX”.

⁶ Reyero, Carlos. Imagen histórica de España (1850–1900). 1987, p.227.

La Revolución Francesa agudizó el sentido de la historia como no lo había hecho antes ningún otro acontecimiento. Y tampoco ningún acontecimiento había parecido tan *cataclísmico*. El abrir un abismo entre el presente y el pasado inmediato, que parecía ir agrandándose a cada año transcurrido entre 1789 y 1815, tuvo el efecto de acelerar la conciencia del paso del tiempo. Toda la historia precedente, en especial las precoces revoluciones de la Inglaterra del XVII, pasó repentinamente a ser contemplada desde una nueva y dramática perspectiva. En cierta medida democratizó la historia al poner de manifiesto la influencia de los acontecimientos políticos sobre las personas corrientes, y viceversa. Y también puso al descubierto inesperadas complicaciones en la relación entre ideas y actos, hechos y opiniones.⁸

En otras palabras, cambia por completo la manera en que se veía y se utilizaba la historia. Surgen imágenes con temas históricos que se utilizan para crear un vínculo con el pasado y legitimar la autoridad de la figura central del gobierno, sea monarca, dictador o presidente.⁹

“No se ha roto España”, Elena Salgado, Ministra de Administraciones Públicas, EL PAÍS, 19 de noviembre

Según la tendencia a través de los años, la recuperación de imágenes históricas responde a una crisis, sea percibida o real en cuanto al “estado” de España. Que surjan varias interpretaciones en la lectura de esta última frase es intencional y muestra la importancia de manejar bien el lenguaje que rodea la imagen nacional. Nada más echar un vistazo a los titulares de las últimas semanas, se destacan numerosas amenazas a la centralidad, a la autoridad, hasta a la unidad que supuestamente se irradia desde Madrid.

⁷ LA RAZÓN, 28 de octubre de 2007. “De pintura maldita”.

⁸ Honour, Hugh. El Romanticismo, 1981.

⁹ Miriam Basilio elabora el uso de imágenes bajo el régimen de Franco: «In this article I will introduce the primary types of images used by propagandists working during the Civil war and the immediate post-war period in their attempts to legitimize General Francisco Franco’s claims to leadership of the July 1936 military uprising against the Spanish Republic and the resultant dictatorial regime (1939-1975). Artists, arts administrators and propagandists drew from a range of national myths, historic events, religious iconography and art history while learning lessons from Spain’s brief experience of modern electoral propaganda during the Second Republic of 1931 to 1936, and from the mass propaganda of its allies: Mussolini’s Italy and Hitler’s Germany. Threatened by the chaotic war-time situation and by the conflicting aims of the factions that supported the military uprising, Franco appropriated elements from the visual traditions of each of the groups that supported the uprising—the Military, monarchists, Carlists, conservative Catholics and Falange party members—using them to foster historical parallels between past and present that were favorable to his claims to power». “Genealogies for a New State: Painting and Propaganda in Franco’s Spain, 1936-1940”. Miriam Basilio. *Discourse*, 24.3, Fall 2002, pp. 67-94. Copyright Wayne State University Press, Detroit, Michigan 48201-1309.

Por otra parte, la figura de la monarquía ha experimentado últimamente varios desafíos a su influencia y su poder, tanto desde el interior del país como desde los países extranjeros. A finales de septiembre, hubo un grupo de manifestantes catalanes que quemaron fotos del rey para expresar su descontento con el sistema político actual y su deseo de alcanzar un mayor grado de autonomía. El gobierno de Cataluña no condenó la quema de las fotos, pero sí pidieron más respeto hacia los símbolos del Estado. La imagen cuestionable del rey surgió también durante su intercambio de palabras [“¿Por qué no te callas?”] con el presidente venezolano Hugo Chávez, en cuanto que la reacción de aquél inspiró toda una polémica en la prensa internacional y nacional relativa al comportamiento y los deberes del monarca actual.¹⁰

Tampoco apoyan la fuerza de la figura monárquica y de la autoridad central las amenazas de disolución que se perciben en otros estados del escenario internacional. Bélgica experimentó una posible división del país en dos naciones separadas, distintas tanto por su cultura como por su idioma. La tensión entre Albania y Serbia en cuanto a la soberanía de Kosovo también puso de relieve el peligro que presenta la diversidad lingüística dentro de un estado moderno, algo que no es nada ajeno a la política de la Península Ibérica.¹¹ En el País Vasco, por ejemplo, Ibarretxe puso fecha para votar la

¹⁰ LA FIGURA DE LA MONARQUÍA:

LA RAZÓN: 29 de septiembre de 2007

“Impunidad y fuego contra la Monarquía”

“El Parlamento no condena la quema de fotos, pero pide respeto a los símbolos”

EL PAÍS: 20 de noviembre de 2007

“El Gobierno de Su Majestad: El incidente del Rey con Chávez en Santiago culmina un periodo turbulento que ha colocado a la Monarquía en el ojo del huracán”

¹¹ CASOS DE ESTADOS EN DISOLUCIÓN EN EL ESCENARIO INTERNACIONAL:

EL PAÍS: 23 de septiembre de 2007

“Bélgica se evapora: Los conflictos entre flamencos y la dificultad para formar Gobierno amenazan la unidad”

EL PAÍS: 19 de noviembre de 2007

“Kosovo planta cara a Belgrado y Moscú: El vencedor de los comicios, Hasmin Thaçi, aboga por la independencia inmediata”

“La diplomacia española, invisible en Prístina”

AVUI: 19 de noviembre de 2007

“Kosovo serà independent amb el support internacional”

independencia de la comunidad autónoma. La polémica de la identidad y autonomía regionalista se manifestó también en las elecciones de Cataluña, donde cuestiones políticas, lingüísticas y sociales surgieron en los debates y en la prensa. Aún en comunidades con menos tradición separatista, como Galicia y Asturias, el tema lingüístico ha marcado los titulares en los últimos meses.¹² La combinación de la falta de respeto hacia el rey, los ejemplos de otros estados frente a una disolución política y el aumento de afirmaciones regionalistas representan amenazas palpables a la autoridad monárquica de Madrid.

El caso de *Catalunya* es doblemente problemático para Madrid. En primer lugar, la comunidad autónoma de Cataluña representa un gran desafío, ya mencionado, hacia el centralismo del Estado español¹³. En segundo lugar, esta comunidad ha logrado presentar tal desafío a través del proceso de recuperación de imágenes, de ‘re-imaginar’ el estado catalán. En los últimos treinta años de democracia, los catalanes han perfeccionado la técnica de representar al pueblo catalán (sea la “nación catalana”, “la patria catalana” o “el país catalán”) a través de numerosas imágenes culturales y muestras simbólicas que marcan una diferencia severa y seria de su comunidad dentro del Estado español.

Aprovechándose de los derechos que proporciona la Constitución de 1978 y el *Estatut d’Autonomia*, la *Generalitat* presenta su tierra y su comunidad con la lengua catalana, la bandera catalana e imágenes que se han divorciado del patrimonio español y remiten casi exclusivamente al ámbito catalán. Al pensar en los grandes nombres del arte

¹² REGIONALISMO QUE AMENZA LA CENTRALIDAD DE ESPAÑA:

LA RAZÓN: 29 de septiembre de 2007

“Ibarretxe reta al Estado y pone fecha para votar la independencia”

EL MUNDO: 19 de noviembre de 2007

“Por la libertad lingüística en Galicia”

AVUI: 19 de noviembre de 2007

“L’1-D podria passar a l’historia com el primer assaig de la fusió entre el catalanisme polític i el catalanisme social amb un horitzó sobiranista.”

¹³ La relación tensa con el País Vasco representa otro gran desafío en cuanto al regionalismo. Existen también dificultades de menor dimensión con otras comunidades autónomas que tienen origen en la situación económica, legislativa y hasta lingüística de las regiones.

español en el siglo XX encabezan la lista Salvador Dalí, Joan Miró, Pablo Picasso y Antoni Gaudí, identificados más como catalanes que como españoles.

Los catalanes han mostrado con habilidad el carácter “moderno” de la ciudad de Barcelona y de *Catalunya*; su propia entidad de la modernidad se ve claramente en el ámbito digital: todas sus direcciones de las páginas del Internet llevan el sufijo “.cat”. Sin embargo, han reforzado la legitimidad moderna del “pais català” a través de una técnica romántica: la reclamación del pasado.

Antes de seguir, será útil introducir un término de la antigüedad que vio su resurgimiento tanto en el Renacimiento como hoy en día: *ekfrasis*, es decir, una técnica de la antigüedad reflejada en Filóstrato (tanto el viejo como el joven) y Calimaco por medio de la que se describen imágenes plásticas a través de un lenguaje adornado por la retórica. *Ekfrasis*, como lo define Ames-Lewis en su libro *The Intellectual Lives of the Early Renaissance Artist* se refiere a “a description of a painting that the writer claimed to have seen – a literary form that became an important genre in the late antique period.”¹⁴ Cabe destacar las semejanzas que comparten el ejercicio retórico de los griegos y uno de los ejercicios políticos (sin dejar de ser también retórico) más frecuente y *visible* de los diputados del Estado español. El proceso de *ekfrasis* rompe y sintetiza la relación tanto entre imágenes y palabras como entre el pasado y la actualidad. Representa una recuperación del pasado sumamente selecta y subjetiva según los motivos del individuo que lo ‘re-presenta’.

La relación entre la literatura y el arte pictórico no se puede negar, aunque se puede complicar al cuestionar cuál ejerce más influencia sobre el otro. Honour explica la popularidad de unos cuadros románticos de Delaroche, *El cardenal Richelieu* (1829) y *La muerte de Mazarino* (1830) así:

[...] la popularidad de los cuadros de este tipo, que en grabados gozaron de difusión universal, es consecuencia de la anécdota histórica, apreciada por su poder de iluminar un momento del pasado, y que no sólo se dirige a la mente sino también al corazón. (210)

¹⁴ Ames-Lewis. *The Intellectual Lives of the Early Renaissance Artist*. New Haven: Yale University Press, 2002.

El cuento, es decir, la palabra es potente. La imagen, sin embargo, ejerce aún más poder. *Imaginar*, en su sentido principal, consiste en “representar idealmente algo, inventarlo, crearlo en la imaginación”. Así, describe la acción de cualquier individuo que tiene que pensar en algún concepto o formarse una imagen mental de él. Existe, de todos modos, la posibilidad de representar físicamente lo imaginado, de crear una imagen plástica de algún concepto o hecho, sea en forma de cuadro o escultura; un objeto que perdura y llega a ser una comodidad común. El resultado del *aquel* proceso de “imaginar” es transitorio y fugaz, mientras que el de *este* es, aunque susceptible de múltiples interpretaciones, permanente y perdurable. Honour menciona la democratización de la historia. Aquí tenemos la democratización de la imagen y de la imaginación.

En cuanto a la imaginación, ha existido siempre la técnica de representar de manera plástica conceptos según un texto o un hecho histórico (es decir, de un hecho escrito, descrito¹⁵). La técnica¹⁶ perdura, aunque cambian los temas. Durante siglos, La Biblia desempeñó el rol principal como fuente de la *imaginación* artística, como se ve en las obras del El Greco y Velázquez. Con el redescubrimiento de textos y restos arqueológicos, llegaron representaciones *ekfrásticas* de la mitología, así en algunos cuadros del siglo XV y más tarde en los de Botticelli y Rubens¹⁷. El Romanticismo, llegado su turno, plantea los eventos históricos –a veces del pasado remoto, a veces de la actualidad–, como temas para “imaginar”.

Como se practicaba una política liberal entre la mayoría de los artistas románticos, la producción artística no gozaba siempre de la aprobación de la autoridad; así se perciben varias reacciones de la monarquía, a menudo en imágenes, para responder al arte popular. En Francia, por ejemplo, el cuadro de Pierre-Narcisse Guérin Henri de la Rochejaquelein (1817) “constituye en verdad una respuesta monárquica a las imágenes de mártires revolucionarios de David y a los retratos del Imperio de Gros, compuesta en el

¹⁵ Según el diccionario de la Real Academia Española, “historia” se define: **HISTORIA**. (Del lat. *historia*, y este del Gr.) **1.** f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. **2.** f. Disciplina que estudia y narra estos sucesos. **3.** f. Obra histórica compuesta por un escritor. *La historia de Tucídides, de Tito Livio, de Mariana*. **4.** f. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación.

¹⁶ Por “técnica” quiero decir el proceso de poner palabras en imágenes, no el estilo, que sí cambia.

¹⁷ Ames-Lewis (2002, p. 207).

mismo lenguaje que estos últimos.”¹⁸ El combate de imágenes y de imaginación sigue, como ya se ha señalado, más allá de la monarquía y se ve bajo la dictadura de Primo de Rivera y de Franco y en la política hoy en día. Las imágenes de los Reyes Católicos se usan por la monarquía para que los súbditos *imaginen* la fuerza de este régimen y del poder central. La *Generalitat de Catalunya* usa arte y arquitectura moderna para que los otros *imaginen* Barcelona y *Catalunya* como una ciudad y una nación moderna, frente a la esterilidad de la moribunda capital madrileña. Madrid, por su parte, usa la exposición del Prado para que la gente *imagine* la autoridad central de la ciudad capital.

Quisiera matizar, aunque de ninguna manera refutar, la idea de la conciencia nacional de Benedict Anderson en su libro celeberrimo Comunidades imaginadas. Anderson atribuye la creación de las comunidades a la distribución democratizada de la palabra impresa y el desarrollo de los hablantes vulgares en lenguajes nacionales¹⁹. Clara es la importancia de la democratización de la palabra, pero cabe destacar también la democratización de la imagen, lo que ha tenido ramificaciones de igual importancia, si no aún más significativa. Como resultado, propongo introducir un nuevo término en el diálogo del nacionalismo, para complicar aún más la noción de *imaginación*: **COMUNIDEAR**: *trazar o inventar el vínculo que enlaza el conjunto de personas dentro de una comunidad*.

Imaginar la comunidad, evidentemente, pero haciendo hincapié en la “imaginación” plástica y la *ekfrasis* retórica en cuanto a la presentación y ‘representación’ de la comunidad imaginada. Con la confluencia de múltiples corrientes artísticas, literarias y filosóficas, nace la noción de la nación. Surgen conceptos de la patria, es decir, el paisaje de que proviene cada individuo y que, como acierta Unamuno entre otros, le inspira a cada uno ciertos rasgos característicos “nacionales”. Se siente la necesidad, el deseo de crear un patrimonio, una celebración de esta patria²⁰. Para que exista nacionalismo, hay que crear la imagen de la nación y la creación se debe en gran parte a una *ekfrasis* del pasado.

¹⁸ Honour (1981, p. 205).

¹⁹ Anderson, Benedict. Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1983 inglés], p. 65.

Este proceso de tomar una imagen y describirla con una retórica bien florecida es exactamente lo que han hecho los catalanes para crear, establecer o ‘re-establecer’ (según la opinión personal del que considera la situación) la identidad nacional de *Catalunya*. Han tomado la obra de varios artistas, Gaudí, Picasso, Dalí y Miró sobre todo, y la han *interpretado*, dando voz y palabra a la imagen para encuadrarla en la tradición catalana mientras los usan para enriquecer y fortalecer la apariencia del pueblo catalán y su historia. Han comunideado *Catalunya*.

Madrid se encuentra en una posición en que ha de utilizar las mismas tácticas de la “rebelde” comunidad autónoma para combatir, irónicamente, la influencia de esta. Importante para lograr esta meta es recordar el objetivo explícito de Filóstrato, a quien no le importaba la vida del artista –y por eso tampoco el contexto histórico de la obra–, sino la obra en sí por su belleza y su poder:

The present discussion, however, is not to deal with painters, nor yet with their lives; rather we propose to describe examples of paintings in the form of addresses which we have composed for the young, that by this means they may learn to interpret paintings and to appreciate what is esteemed in them.²¹

De este modo, se puede recuperar cualquier imagen del pasado sin preocuparse de su validez en cuanto a su “contexto” original; sólo importa el elemento de contenido. De nuevo se subraya la democratización tanto de la imagen como de la historia misma. Así, las imágenes de Zuloaga, aunque ofrecen una visión realista y crítica de España, se ven recuperadas y glorificadas como “austeras” y sustentadoras de los ideales del franquismo unas décadas más tarde. Así, también se puede exponer un cuadro de Gisbert que representa el martirio de liberales con el fin de fortalecer la centralidad de Madrid.

Según la tradición del *ekfrasis* de Filostrato, la esencia de la imagen está sujeta a la voz que la interpreta. La imagen queda completamente descontextualizada hasta servir como enfoque de un ejercicio retórico y, a menudo, político:

Sin embargo, durante el Siglo XIX, en España lo mismo que en otros países, las imágenes –más que propiamente los cuadros– fueron utilizadas como un instrumento propagandístico, hasta que factores ideológicos y estéticos

²⁰ “Fue, por supuesto, en la Alemania de finales del XVIII, con Herder y Fichte, donde surgió por vez primera la noción de un *Volksgeist* que rige, o debería regir, la cultura de una nación”. Honour (1981, p. 226-227).

²¹ Philostratus. *Imagines* (ed. Arthur Fairbanks). Cambridge, MA: The Loeb Classical Library, 1931.

contribuyeron a su descrédito, lo que ha condicionado mucho su valoración crítica hasta nuestros días.²²

Honour advierte sobre semejante peligro romántico, que rodea “la tendencia a descubrir en las obras de arte mensajes políticos que pudieran o no estar en la intención de sus autores.”²³ De más interés todavía es la inversión de los valores políticos, que podemos ver en El siglo XIX en el Prado.

La obra principal de la exposición, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888), se puede interpretar como la reacción heroica a la muerte que les espera a los liberales que querían derrumbar la monarquía: la postura recta y fría de las figuras centrales, junto con las miradas fijas manifiestan la fuerza de los protagonistas. Sobre todo en el detalle del cuadro que se ha reproducido en cada rincón de la ciudad, resalta la fuerza y la resignación de los tres hombres, de los tres patriotas. ¿Por qué utilizar una imagen pictórica de liberalismo, progresismo y rebelión para la *ekfrasis* política de *comunidear* Madrid en tiempos de crisis?

Cabe destacar el paralelismo entre el *Fusilamiento* de Antonio Gisbert y una obra de Delacroix:

Nuevamente es a Delacroix a quien debemos el más conocido testimonio artístico –tal vez más famosa la imagen visual que la revolución jamás creada–, *El 28 de julio: la Libertad guiando al pueblo*. Esta enigmática combinación de alegoría y realismo, de pintura histórica y reportaje, no fue acogida muy favorablemente al ser expuesta por vez primera en el Salón de 1831. La compró el Estado, pero estimó que era demasiado incendiaria para mostrarla en público mucho tiempo (fue expuesta de nuevo después de la Revolución de 1848, y también en 1855, pero sólo por unas cuantas semanas, y no se puso al alcance del público de forma permanente hasta después de 1861).²⁴

Fiel a la tradición de Filostrato, la autoridad puede descontextualizar de su significación original la imagen y presentarla con nueva retórica con fines distintos, hasta opuestos, a la intención del artista. De igual modo, es posible que un detalle de un cuadro presente una imagen alterada, incluso opuesta al cuadro de que proviene.

²² Colección del Museo del Prado: Pintura de Historia; el siglo XIX en el Prado.

²³ Honour (1981, p. 220).

²⁴ Honour (1981, pp. 242-243).

Así sucede en el caso del detalle de *Fusilamiento*, que traiciona la fuerza del cuadro a través de una fuerte descontextualización. El espectador no puede constatar, hasta llegar a la sala, la humanidad de la obra, la comunidad y fraternidad frente a la muerte, una conexión manifestada tanto por los nexos involuntarios de las sogas que los atan como por las manos voluntariamente apretadas en la última muestra de contacto humano que experimentarán. En el detalle que se presenta por la ciudad, casi no se notan las sogas alrededor de las muñecas y los brazos de los hombres, que no representan la glorificación sino el castigo del liberalismo frente al poder monárquico. Frente al cuadro imponente, el espectador sigue las miradas, que se dirigen hacia el cielo, la tierra y el infierno, de las tres figuras que ya reconoce, pero que parecen figuras ajenas en la ‘re-contextualización’ del museo. Se siente ahora el dolor de los muertos que yacen en el suelo, la vida fracasada en el plano humano y el abandono de la divinidad. Las figuras se retratan completamente aisladas en el primer plano, como si hubieran traicionado a la naturaleza, al ejército y a la iglesia al fondo. Nubes grises amenazan la desesperanza y la finalidad. Es significativo que el detalle desplegado en el metro y en los carteles de la calle no ofrezca ningún indicio de la muerte y el caos que esperan al espectador cuando entre en la sala de la exposición y vea el cuadro entero.

Como es fútil tratar de entender el detalle sin ver el cuadro, también resulta difícil considerar el cuadro sin establecer el ámbito en que se halla. En la entrada a la sala principal se muestra el cuadro famoso de Rosales, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, (1864). Es un retrato de la figura más utilizada para caracterizar el Estado español, pero el espectador no puede sino percibir la cierta debilidad que marca la figura moribunda del pasado. Al cruzar el umbral de la sala de pintura histórica, la mirada del espectador se dirige inmediatamente –sea por el uso de la luz, la posición del cuadro o el mero reconocimiento de las caras– al detalle encuadrado en el centro de *Fusilamiento*. El detalle se encuentra en el centro del cuadro, un momento de solidaridad fugaz mientras que el resto del cuadro se hunde en la desesperación y la decadencia. Los tres hombres, ya no patriotas, sino traidores, en el centro de la sala establecen contacto no sólo con los espectadores, sino con los otros cuadros que lo rodean: la mirada de una Isabel moribunda, una Juana con demencia, una Lucrecia y un Séneca al suicidarse, los judíos a punto de encontrarse expulsados, las hijas raptadas del Cid...

En el centro del conjunto de imágenes, inextricablemente vinculado con la decadencia y la muerte celebradas y heroicas de figuras españolas (aún de la tradición romántica apropiada), los tres hombres liberales aparecen fuera de su elemento, alienados de los demás, blanco de sus miradas despreciativas, como criminales expuestos a los demás para que nadie repita el mismo error. A los rebeldes los han encerrado y encarcelado con imágenes de la verdadera tradición española y monárquica, la tradición *real*. En el centro justo del museo, el espectador se encuentra paralizado frente a las figuras, donde experimenta un intercambio de miradas, una reflexión a través del espejo artístico.

Se puede trazar la visión que se ofrece tanto a los protagonistas del cuadro como a los protagonistas de la visita al museo. Con una lente telescópica, se puede seguir la mirada de los tres hombres hacia fuera, una visión que consiste en una serie de marcos consecutivos: se ven a sí mismos en el centro del cuadro rodeados y contenidos por las tropas del cuadro; el cuadro rodeado por la vigilancia de imágenes clásicas españolas en las otras pinturas de la sala; la sala rodeada por el nuevo Cubo, el Cubo por el museo real, el museo por la ciudad capital. No hay escape posible, sino por la abertura iluminada: el tragaluz.

Cuando el espectador sale de la sala principal en la planta baja de la exposición, sube por las escaleras hasta la primera planta. Allí se encuentra con una serie de cuadros que retratan paisajes y costumbres de la Península. Los cuadros se destacan (o quizás, mejor dicho, *no* se destacan) no sólo por su representación poco extensiva de la tierra española, sino también por su tamaño pequeño. No evocan ni la menor impresión en el espectador, dado que están relegados a una planta intermedia de la exposición y, en consecuencia, a un plano intermedio entre la impresión y la reacción de aquellos que los ven. Las regiones de España, tal como se ven en la primera planta, no son el enfoque de la exposición; carecen además de la luz penetrante e iluminativa del tragaluz que hace resaltar el poder pictórico del *Fusilamiento*.

La corona de la exposición, literal y metafóricamente, es el claustro de la segunda planta, una estructura de una fundación recuperada de la edad dorada del país. Otro intento de recuperar y ‘re-presentar’ el pasado, es una ‘re-construcción’ de un monasterio de 1464, una estructura inaugurada por los Reyes Católicos en 1503. No es nada casual

que la luz que ilumina el *Fusilamiento* y los demás cuadros históricos sólo nos llegue a todos *filtrada* por el claustro del segundo piso, por los años del pasado, por una estructura con una fundación recuperada de la edad dorada de la Monarquía y del País.

Después de encontrarse frente a la luz del cielo en la ‘re-presentación’ del claustro de los Reyes Católicos, el espectador baja las escaleras, echa otro vistazo al cuadro de Gisbert y puede, ahora, de modo contrario al de antes, repasar la exposición con la lente microscópica. Así, el espectador se encuentra en el centro de una serie de marcos consecutivos: Madrid, el centro geográfico de España; el Prado, el centro de la ciudad capital; el Cubo, el centro del museo real; hasta la sala de pintura histórica, el centro del nuevo espacio. Frente al cuadro que se encuentra en el centro de la sala, rodeado de las figuras más conocidas de la historia española, el espectador busca una conexión con las caras que aparecen en el centro de una obra representativa del peligro de rebelarse contra la autoridad central, una experiencia iluminada por la apertura celestial y monárquica del tragaluz.

El punto de contacto entre el espectador y los protagonistas se establece en este momento entre el pasado y la actualidad; el intercambio de visiones y la reflexión más significativa ocurre en un espacio central, iluminado e ilustrado entre elementos del Madrid antiguo, del Madrid moderno y de la Naturaleza bajo el tragaluz. Es esta quizás la visión más optimista de la actualidad y del futuro del Estado español que se presenta en la exposición. Sin embargo, hay que recordar que también es una visión *ekfrástica* y lleva entonces un fuerte peso retórico. Frente a los deseos de aumentar la autonomía regional, de lograr la disolución de otros estados regionales y ante la falta de respeto hacia los símbolos e instituciones de la monarquía y del poder central, Madrid ha respondido con una exposición para *comunidear* la autoridad de la capital de España. Después de reflexionar, el espectador no puede por menos que sentir en la actualidad el inmenso poder del pasado en un Madrid moderno y completamente marcado por su centralidad.

Bibliografía

Ames-Lewis, Francis, The Intellectual Lives of the Early Renaissance Artist. New Haven, Yale University Press, 2002.

Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1983, en inglés].

Basilio, Miriam. “Genealogies for a New State: Painting and Propaganda in Franco’s Spain. 1936-1940”. Discourse, 24.3, Fall 2002.

Honour, Hugh. El Romanticismo. Madrid: Alianza Forma, 1981.

Museo del Prado: El siglo XIX en el Prado. Publicaciones del Museo del Prado, Colección Pintura de Historia, 2007.

Philostratus (Filostrato). Imagines (ed. Arthur Fairbanks). Cambridge, MA: The Loeb Classical Library, 1931.

Reyero, Carlos. Imagen Histórica de España (1850-1950). Madrid: Espasa Calpe, 1987.

Periódicos:

ABC

AVUI

EL MUNDO

EL PAÍS

LA RAZÓN