

# La Arqueología Sagrada y los pintores españoles pensionados en Roma durante el pontificado de Pío IX

---

*Con el desarrollo de nuevos descubrimientos en torno a las catacumbas de Roma a mediados del siglo XIX, los pensionados españoles en Italia encontraron una potente vía de renovación de la pintura religiosa*

---

Tras su vuelta a Roma desde el exilio de Gaeta en 1850, Pío IX dedicó su atención al desarrollo del estudio de la Arqueología Sagrada, convirtiéndola en una parte sustancial de su propaganda artística. La recuperación de este argumento cultural implicaba la reformulación de la imagen de Roma como sede papal, al legitimar con su inigualable pasado martirial la vigencia de la sede histórica del Pontífice en un tiempo de serias mudanzas políticas, interpretado como tiempo de persecución, que afectarían de lleno a la situación del propio papado<sup>1</sup>. Coincidiendo con el renovado interés pontificio por la recuperación de la Roma subterránea con una metodología arqueológica moderna, los pensionados españoles destinados en la Ciudad Eterna tomaron parte muy activa en esa recuperación visual de los tiempos de la Iglesia perseguida. Con algunas de sus obras contribuyeron vivamente al asentamiento de un lenguaje artístico propio del pontificado Mastai en España, donde se convertiría en uno de los ingredientes principales de la pintura religiosa contemporánea y que se prolongaría durante unos pocos años más, bajo el palio de León XIII, hasta que los argumentos de catacumbas llegaron a extinguirse y desaparecer definitivamente de la nómina de la pintura oficial<sup>2</sup>.

Los artistas que se fijaron en esos asuntos, más allá de su significado para la política vaticana, fueron los responsables de la más importante corrien-

te renovadora de la pintura religiosa española de su tiempo. Su interés por la Arqueología Sagrada romana, en la que se inspiraron todos ellos para las obras que les consagraron como pintores, dotó de su mejor instrumento de permanencia en el contexto del arte oficial español a un género que comenzaba a acusar la crisis religiosa del siglo. La transformación de imágenes religiosas devotas en escenas de Historia Sagrada, equiparadas en sus fórmulas artísticas a las grandes epopeyas de la Historia de España, condujo al arte religioso a recibir la misma consideración de los grandes lienzos de género histórico que pujaba en esos años y con ello a compartir también sus mismas exigencias. El tratamiento de la escenografía fue lo que identificó y caracterizó esta nueva corriente iconográfica nacida en Italia. La aparición de las catacumbas como escenarios fieles de los hechos heroicos de los primeros tiempos de la Iglesia, reconstruidos por la imaginación de los pintores con verosimilitud a partir de los nuevos hallazgos arqueológicos, permitió emplear, para tratar de asuntos religiosos, el lenguaje que mejor conocían y más apreciaban los pintores, el de la Historia. Los lugares sobrenaturales donde solían ambientarse antes esas pinturas desaparecieron, dejando paso a los escenarios históricos reales de cada escena. Lugares que eran, por sí mismos, objeto de veneración para muchos fieles que peregrinaban a ellos y por lo tanto, plenamente identificables. Por

esa razón, a lo largo del tercer cuarto del siglo, los pintores pensionados en Roma se fijaron en argumentos funerarios de los mártires que permitían dar cabida a estos emocionantes escenarios ahora avalados por la veracidad histórica y repletos de significado religioso. Además, la influencia de la literatura de inspiración paleocristiana aparecida simultáneamente allanó el camino a una nueva sensibilidad hacia el sacrificio religioso, que tuvo el mérito de hacerse rápidamente un hueco entre un público como el español, cuya tradicional sensibilidad hacia esos argumentos contaba con una larguísima y aquilatada tradición propia, *a priori* difícil de influir.

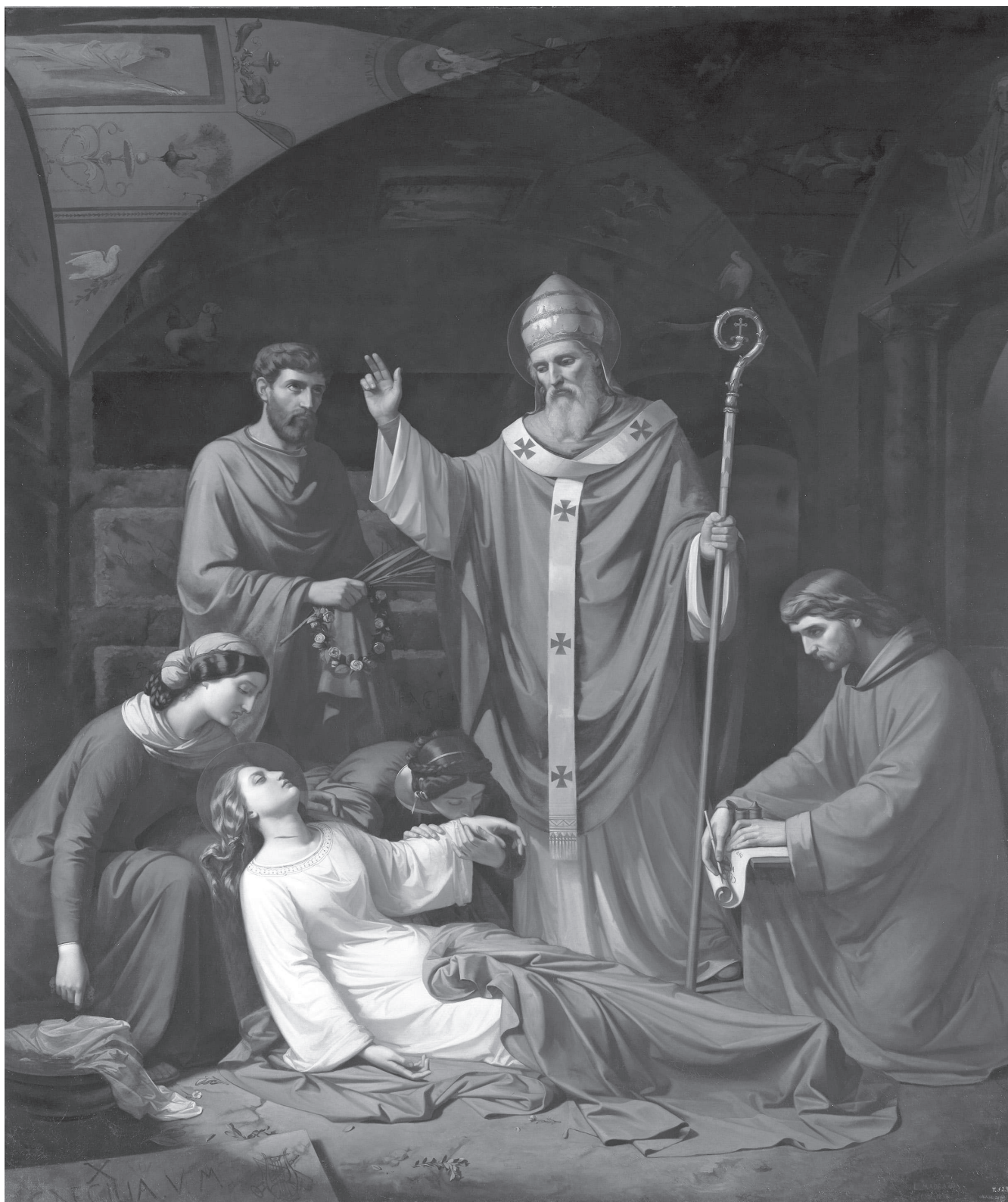
Luis de Madrazo (1825-1897) llegó a Roma en febrero de 1848. En su equipaje llevaba una extraordinaria educación artística, heredada de su padre José (1781-1859) y de su hermano mayor, Federico (1815-1894) y una sólida Fe Católica, creencia que compartía con Bernardino Montañés (1825-1893), su amigo y compañero de pensión en Italia en esos años, y que ambos exhibirían muchas veces a lo largo de su larga trayectoria profesional. La profundidad de sus sentimientos religiosos, a los que pudo dar rienda suelta en Roma, unida a la privilegiada posición de su familia – que seguramente le facilitó el acceso directo a los trabajos del arqueólogo Giovanni Battista de Rossi (1822-1894), con quien colaboraría su hermano Pedro (1816-1898)<sup>3</sup> – germinó en la elección de un argumento absolutamente original para su trabajo principal de pensionado; un asunto inédito hasta entonces entre los artistas españoles que habían viajado a la Ciudad Eterna: *El entierro de santa Cecilia* (fig. 1, tav. VI)<sup>4</sup>. Acabada en 1852, la pintura condensa el extraordinario interés que despertaron en Roma las investigaciones de Rossi y, sobre todo, su épico hallazgo de las catacumbas de la santa, en la que se habían mandado enterrar algunos de los primeros papas de la Historia. Madrazo, que había marchado a Nápoles acompañando al Papa Pío IX en los sucesos de 1849, comprendió que este argumento subrayaba la legítima unión que mantenía el Papado con Roma, indispensable en esa coyuntura política. En la representación del asunto, Madrazo interpretaba como pasado histórico la muerte de los mártires cristianos frente a su habitual caracterización legendaria; el caso de santa Cecilia, a pesar de su enorme devoción, no había contado con documentación histórica indiscutible hasta la reciente aparición de su legítimo primer enterramiento.

La pintura de Madrazo está ambientada en el siglo III d.C. y representa el momento en que san Urbano bendice, al pie de su sepulcro, el cuerpo de la mártir romana, mientras los acólitos lo prepa-

ran para darle eterno descanso. Lo más interesante de la representación es, más allá de la presencia resplandeciente y albar del cuerpo de la patricia cristiana, cuyo martirio se evidencia sólo por el preciso corte en el cuello que le ha hecho morir desangrada, la cuidada escenografía en la que el pintor trabajó denodadamente cerca de un año. Se esmeró especialmente en reproducir con exactitud histórica tanto el ajuar y las vestimentas de los personajes como, sobre todo, en recrear el aspecto que debió tener aquel espacio arquitectónico de las catacumbas de san Calixto a partir del estado del hallazgo, para introducir en una pintura religiosa elementos arqueológicos reconocibles, de actualidad por su reciente aparición, que le conferirían la verosimilitud de una pintura de Historia. De hecho, Madrazo incorpora cuidadosamente la figura de un joven notario que, arrodillado ante el cadáver de la patricia, levanta acta de su martirio; alusión a uno de los documentos más controvertidos dentro de la historia de la santa romana. Por el contrario, la composición remite a las formulaciones clásicas de los maestros italianos que la Academia admiraba. Así es lógico el paralelismo de la composición con pinturas de altar contemporáneas, acreedoras de las mismas fuentes académicas, como sucede con *Jesús descendido de la Cruz* de Sebastien Cornu (1804-1870), de la iglesia de Saint-Roch de París, que fue pintado justamente después de la comparecencia y del éxito internacional del cuadro de Madrazo en la capital francesa<sup>5</sup>; resulta evidente que comparten sus modelos de admiración, aunque la dependencia de la obra de Cornu de la de Madrazo parece clara.

El paso dado por Luis de Madrazo en esta obra hacia una concepción argumental renovada de la pintura religiosa se consolidó muy rápidamente. A ello ayudó la extraordinaria fortuna del cuadro, que fue además inmediata. Al terminar la exposición en la que se presentó en Madrid, pasó a colgar de las salas del Museo Nacional de Pintura y Escultura, como una de las contadas obras de arte contemporáneo genuinamente puristas que podía verse en una institución pública y fue, a partir de entonces, la más significativa de las que alumnos y aficionados podían considerar como representación de la nueva tendencia artística. Su paso por algunos de los certámenes europeos de más importancia acrecentó aún más su fama en España. En 1855 culminó el triunfo público del Purismo según la formulación de los Madrazo, que había comenzado una década antes, pues junto a la medalla de honor obtenida por Federico por sus retratos en la Exposición Universal de París de ese año, Luis recibió también una mención honorífica en ese mismo escenario. Todavía dentro





1. Luis de Madrazo, *Entierro de santa Cecilia en las catacumbas de Roma*, 1852, óleo sobre lienzo, 300 x 252 cm, Madrid, Museo del Prado [P-6555].

del reinado de Isabel II las favorables recepciones del *Entierro de Santa Cecilia* tanto en Londres, en 1862, como en Dublín en 1865 se sumarían a su prestigio. La visibilidad de su éxito fue un hecho clave para la asimilación oficial del lenguaje y de la

iconografía de la pintura, que encarnaba las teorías defendidas por Pedro de Madrazo en la prensa escrita<sup>6</sup> y explicadas por Federico de Madrazo y Joaquín Espalter (1809-1880) en la Academia, no sin oposición<sup>7</sup>. Allí, un grupo de jóvenes alumnos





2. Eduardo Rosales, *Sacerdote administrando un santo Sacramento*, h. 1860, óleo sobre lienzo, 17,8 x 24 cm, Madrid, colección particular.

seguidores de las teorías defendidas por el círculo de los Madrazo, y apodados rápidamente por sus compañeros como los «romistas»<sup>8</sup>, por su denotado interés por disfrutar las pensiones en Italia o, en todo caso, trasladarse a Roma para estudiar el arte antiguo de la ciudad, serían quienes dieran a esa pintura su más cálida bienvenida, tal y como recordaría uno de ellos, el pintor Vicente Palmaroli (1834-1896). Otro de esos «romistas», Eduardo Rosales (1836-1873), llegaría a bosquejar una idea de composición directamente inspirada por el cuadro de Luis de Madrazo<sup>9</sup> (fig. 2), aunque sumándole una cierta complicación compositiva juvenil, de gran interés, que explica por sí sola la fascinación que produjo la obra romana en su generación.

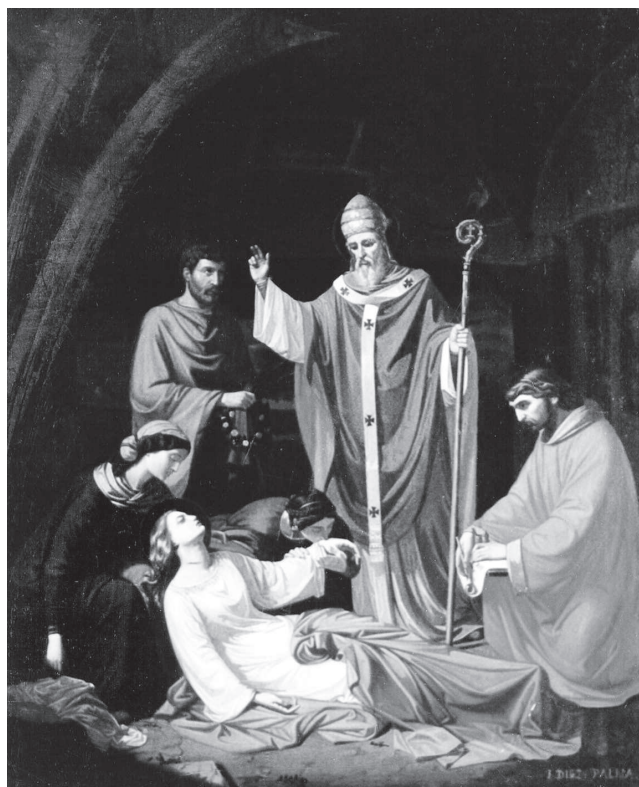
Efectivamente, el éxito de la pintura de Madrazo ha de medirse en sus innumerables consecuencias formales en el arte español contemporáneo, donde su huella se dejaría notar con abundantes ejemplos. Los ecos más evidentes de esa pintura llegaron hasta la llamada 'Corte chica' de los Montpensier en Sevilla – donde se transportó a una composición titulada *La muerte del escultor Torrigiano en las cárceles de la Inquisición de Sevilla*, de Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879)<sup>10</sup> –; pero más insólito es que se hiciera una copia literal para el Palacio Real de Madrid de un cuadro moderno adquirido para el museo, algo que no volvería a repetirse más y que demuestra su calado (fig. 3). Para comprender la razón de esta copia es necesario señalar que la novedad del Purismo encontró en Palacio, y en especial en la figura del rey consorte, Francisco de Asís de Borbón (1822-

1902), su mejor protector. El rey llegó a adquirir y a colgar de las paredes de su comedor privado la obra maestra purista española, *Las Marías en el Sepulcro*, de Federico de Madrazo – el hermano mayor de Luis – en fechas muy tempranas<sup>11</sup>, cuando todavía el nuevo estilo trataba tímidamente de abrirse camino en España y era desprestigiado por quienes trataban de oponerle a los valores de las tradiciones vernáculas<sup>12</sup>. La adquisición del cuadro de Federico brindó la protección artística más alta a la que se podía aspirar en la Corte isabelina al Purismo, que fue ampliándose con las obras de otros artistas que definirían el perfil coleccionista del rey consorte; no hay que olvidar que éste era alumno de otros pintores puristas como los hermanos Ferrant<sup>13</sup> y cliente asiduo y protector del catalán Joaquín Espalter<sup>14</sup> en su asentamiento cortesano. No es de extrañar que, en el ámbito estricto de una corte tan sensible al Purismo de origen italiano como la española, la pintura de Luis de Madrazo fuera especialmente bien acogida, como consecuencia natural de los avances del gusto, y que por ello una copia del *Entierro de Santa Cecilia en las catacumbas de Roma* debida al sevillano José Díez y Palma, se abriera un hueco en los muros del Palacio de Oriente, aunque fuera ya en la década de los sesenta, cuando el triunfo artístico del Purismo llegaba al final de su madurez. El ascenso de Luis de Madrazo en los círculos del rey Francisco se escenificaría definitivamente en 1856, con el encargo de un gran lienzo monumental también de carácter religioso titulado *Santa Isabel de Hungría en el acto de prestar asistencia a los pobres enfermos*, destinado en principio para



el nuevo Hospital de la Princesa, inaugurado por entonces, pero que terminó quedándose en Palacio<sup>15</sup>.

Pero, si el impacto formal del cuadro fue muy importante en la historia de la pintura española por entonces, la identificación del argumento como algo inequívocamente propio de la estancia romana en esos años también dio paso a una notoria emulación argumental. Algunos jóvenes que se acercaron en un primer momento al arte purista, muy interesados en perfeccionarse en Roma, serían los que mejor acogieran el asunto. Sin embargo, al ilustrar las historias de martirio desde la distancia, sin el apoyo de la experiencia arqueológica directa, debieron limitarse a interpretar los textos literarios que, con las mismas intenciones de propaganda católica, gozaban en el momento de mayor popularidad y el estricto escenario arqueológico desapareció de ellas. Así, sin abandonar el ámbito cortesano que rodeó el éxito del cuadro de Luis, un discreto pintor tan cercano al ambiente de Francisco de Asís como el toledano Patricio Patiño (1824-post 1892) presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 *Un mártir cristiano*<sup>16</sup>, que se supone en esa órbita iconográfica. Patiño representa bien el interés que este argumento romano creó en artistas sin la oportunidad de pensionarse en Roma y que imitaron el estilo y el contenido del cuadro de Luis de Madrazo desde la Corte, pero en diferido. Otro «romista», que concursó sin éxito a la pensión de Roma de la Academia de San Fernando de 1855 – la que finalmente ganarían José Casado del Alisal (1832-1886) y Antonio Gisbert (1834-1902) –, el zaragozano Juan García Martínez (1829-1895), también se haría sensible a recrear el ambiente martirial de las persecuciones de Valerio en el siglo III, con una obra singular que tampoco representa el momento del sacrificio de ningún santo, sino las circunstancias inmediatamente anteriores. Su *San Tarsicio ante la dueña rica*<sup>17</sup> (fig. 4), está inspirado en el relato del martirio del santo niño que hizo el sevillano Nicholas P. Wiseman en su novela *Fabiola*<sup>18</sup>, y representa un momento ligeramente anterior al que inmortalizara en su dramática estatua Alexandre Falguière (1831-1900), la más conmovedora imagen del mártir. Portando ya el viático que le condenaría y mientras se encaminaba a dar la comunión a los cristianos presos, Tarsicio es interrumpido por una distinguida patricia que, al saber de su orfandad, se ofrece a adoptarle; este la rechaza para no faltar a su promesa con la perseguida comunidad cristiana, poco antes de que unos muchachos paganos le den muerte. El aleccionador mensaje de la vida del santo, en este caso no procede de las fuentes de la arqueología



3. José Díez y Palma, *Entierro de santa Cecilia en las catacumbas de Roma*, copia de Madrazo, óleo sobre lienzo, 88,5 x 72 cm, Madrid, Palacio Real [PI-19E-645P].

4. Juan García Martínez, *San Tarsicio ante la dueña rica*, h. 1860, óleo sobre lienzo, 169 x 126 cm, Madrid, colección particular.



sagrada, sino de la literatura católica inspirada en ella, y demuestra el hondo calado que este tipo de textos literarios imbuidos de la ideología de defensa y preservación de la Roma pontificia a fuerza de reivindicar su pasado martirial más virtuoso tuvieron en el contexto español, desde muy poco después de publicarse.

No sólo Wiseman consiguió atraer el interés de los pintores españoles por los primeros mártires del Cristianismo con su prosa. También Chateaubriand, y en concreto su novela titulada *Los mártires*<sup>19</sup>, excitarían la imaginación de quienes estaban deseosos de llegar a Italia, fascinados por su pasado paleocristiano. Así, un pintor poco conocido, Antonio Castillo Aguado (1834-1870), que visitó Roma en su primera juventud, trataría sin éxito de obtener una pensión allí en 1864<sup>20</sup>. En 1860 presentó a la Nacional de Bellas Artes su lienzo *Eudoro dormido en el bosque poco antes de ser encontrado por Cymodocea*<sup>21</sup>, recibiendo una mención honorífica por esta obra, que hoy es desconocida. La validez del texto literario de Chateaubriand se mantendría en España vigente hasta el final del siglo XIX, cuando José Bermudo Mateos (1853-1920) la evoca en su *Eudoro y Cymodocea en el anfiteatro*<sup>22</sup>, que representa el trágico final de ese intenso relato.

Durante toda la década de los años sesenta el discurso papal que ponía en paralelo la situación de la Iglesia perseguida de los primeros siglos con las controversias políticas que sufría la institución en la Italia de la Unificación se hizo más intenso. Coincidiendo con ello, Pío IX fijó sus intereses en la figura de un diácono con altísimas responsabilidades en la administración de la misma que había sido martirizado en Roma por defender su independencia económica ante un emperador pagano, san Lorenzo, que a todas luces encarnaba el papel que estaba llamada a desempeñar toda la Curia como protectora del Cristianismo. Así, siempre bajo el mecenazgo papal se mandó restaurar la vieja nave de la Iglesia de *San Lorenzo in Lucina* y por iniciativa del mismo pontífice también se restauró la iglesia de *San Lorenzo extramuros*, dónde finalmente se haría enterrar<sup>23</sup>. Como es lógico, los orígenes hispanos del mártir llamaron la atención de los artistas españoles que habían conseguido llegar a Roma. Eduardo Rosales, el más famoso de los españoles «romistas» en Roma en la década de los sesenta, había posado en Madrid como san Lorenzo ante Valeriano<sup>24</sup> para un lienzo de Víctor Manzano (1831-1865) y dedicó ya en Roma varios dibujos a las basílicas paleocristianas en el año de 1860; uno de los más interesantes es precisamente el que representa parcialmente la fachada de *San Lorenzo extramuros*<sup>25</sup>. En medio de ese

contexto, el *Entierro de san Lorenzo en las Catacumbas de Roma*<sup>26</sup> (fig. 5, tav. VII) de Alejo Vera (1834-1923), fue pintado en Roma, como muestra del aprovechamiento de la pensión privada que le había facilitado el financiero José Miranda y supone la culminación de la recepción del cuadro de Madrazo y el primer intento para su superación. Además es el segundo gran hito artístico en torno a la iconografía de la Historia de la Iglesia primitiva en la pintura española y confirma definitivamente esta clase de asuntos como característicos de los pensionados romanos. Vera explicó el argumento en el momento de su presentación pública, aclarando que se había inspirado en las Actas de los Mártires, empleándolas como lo haría con cualquier documento histórico en una pintura de Historia: «Y cuando era el primer crepúsculo del dos de los idus de Agosto, fue Hipólito, que por las maravillas del beato Lorenzo había creído y recibido el bautismo, con el sacerdote Justino y recogieron el cuerpo y lo envolvieron en un lienzo con aromas y lo transportaron á la casa de la viuda Ciriaca en la vía Tiburtina, donde muchos sacerdotes y muchos cristianos perseguidos se reunían, y le dieron sepultura en una cripta que había en la huerta de la casa, después de ofrecer Justino el sacrificio de alabanza del que participaron la viuda Ciriaca, la cristiana Flavio é Hipólito, y de derramar muchas lágrimas sobre su santo cuerpo»<sup>27</sup>. Su éxito se debió precisamente al tratamiento plenamente histórico pretendido en el lienzo, tal y como había hecho su maestro, a pesar de tratarse de un argumento religioso de gran devoción en España. Existe un pequeño boceto<sup>28</sup> en el que puede apreciarse la intención inicial de ordenar las figuras en un grupo unitario detrás del cadáver del santo, de las que solo se separaba una de ellas –Hipólito–, para abrir el sudario y mostrar el cuerpo muerto del diácono, convertido ya en reliquia venerada, mientras el sacerdote Justino quedaba en el centro de la composición como ordenador principal de toda la escena piadosa. Como revela la radiografía de la obra, Vera llegó incluso a pintar sobre el lienzo esta composición, que cambió por la definitiva, alejándose con ello de una primera y más que evidente dependencia de la icónica composición de la Santa Cecilia de Luis Madrazo, a la que admiraba tanto como lo hacían sus condiscípulos, como Rosales. Cabe recordar de nuevo que el madrileño llegó a abocetar una composición muy parecida también a la de Madrazo (fig. 2). La pintura de Vera comparte con la de Madrazo no sólo la ambientación en una catacumba, el parecido evidente de la composición y de sus proporciones entre las figuras y el escenario, sino alguno de sus recursos más eficientes, como el empleo de una luz





5. Alejo Vera, *Entierro de san Lorenzo en las catacumbas de Roma*, 1862, óleo sobre lienzo, 224 x 233 cm, Madrid, Museo del Prado [P-6750].

sobrenatural para reforzar el aura del mártir frente a la luz ambiental débil y misteriosa que despliega en el resto de la escena. Sin embargo, si la pintura gozó de un extraordinario éxito en la Exposición Nacional de 1862 y se convirtió en un modelo enormemente apreciado durante muchos años fue debido al ya evidente cuestionamiento del estilo purista, pues su tratamiento formal más bien próximo al realismo, hace atisbar una interpretación escenográfica distinta, que culminaría, años después en la obra maestra del primer realismo español, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* de Eduardo Rosales<sup>29</sup>, consumación del interés por la expresión de lo real entre los pintores

de esa generación. Toda la crítica de la exposición Nacional de 1862 se hizo eco de esta cuestión en mayor o menor medida y es muy significativo que, si la mayoría de los premios que se repartieron en esa convocatoria fueron objeto de una dura controversia, cuestionándose los méritos de la mayoría de ellos, tanto la crítica como los comentaristas satíricos coincidieran ampliamente en reconocer al cuadro de Vera su extraordinario valor artístico tanto en lo plástico como en el tratamiento iconográfico. Si todos notaron algunos defectos de ejecución, relativos casi siempre al acabado, también se hicieron eco del nuevo significado de esta obra, que se deshacía de los intereses formales del Puris-

mo para abordar un argumento muy semejante al cuadro de santa Cecilia de Luis de Madrazo pero desde una perspectiva formal más audaz. El hallazgo fundamental de Vera fue el del empleo de una envoltura luminosa que, plenamente justificada por el argumento y por su ambientación, sugería el hondo dramatismo de la escena y favorecía la transmisión de la emoción religiosa y la visibilización de un hecho sobrenatural. De todos los escritos publicados entonces encomiando la obra y sus méritos, el más notable y certero quizá fuera la crítica del poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), que haría de cronista de esa Nacional para *El Contemporáneo*, y que no dejaría de subrayar el carácter renovador del tratamiento elegido por Vera para el argumento de su pintura, sintetizando todos sus méritos: «en él se indica con gran acierto el nuevo modo de ver y tratar un asunto religioso, llenando todas las condiciones y satisfaciendo todas las exigencias de una obra de arte, producto armónico del sentimiento y la razón. Con sabor religioso, con unción cristiana, con verdaderas cualidades de pintor místico, el señor Vera ha pintado un momento solemne que caracteriza un largo y oscuro periodo de la Historia. Diríase que con los ojos de la Fe ha sorprendido una de las escenas del sangriento prólogo de la civilización cristiana; prólogo misterioso e ignorado, que se desarrolló entre el crepúsculo y el silencio de las catacumbas»<sup>30</sup>.

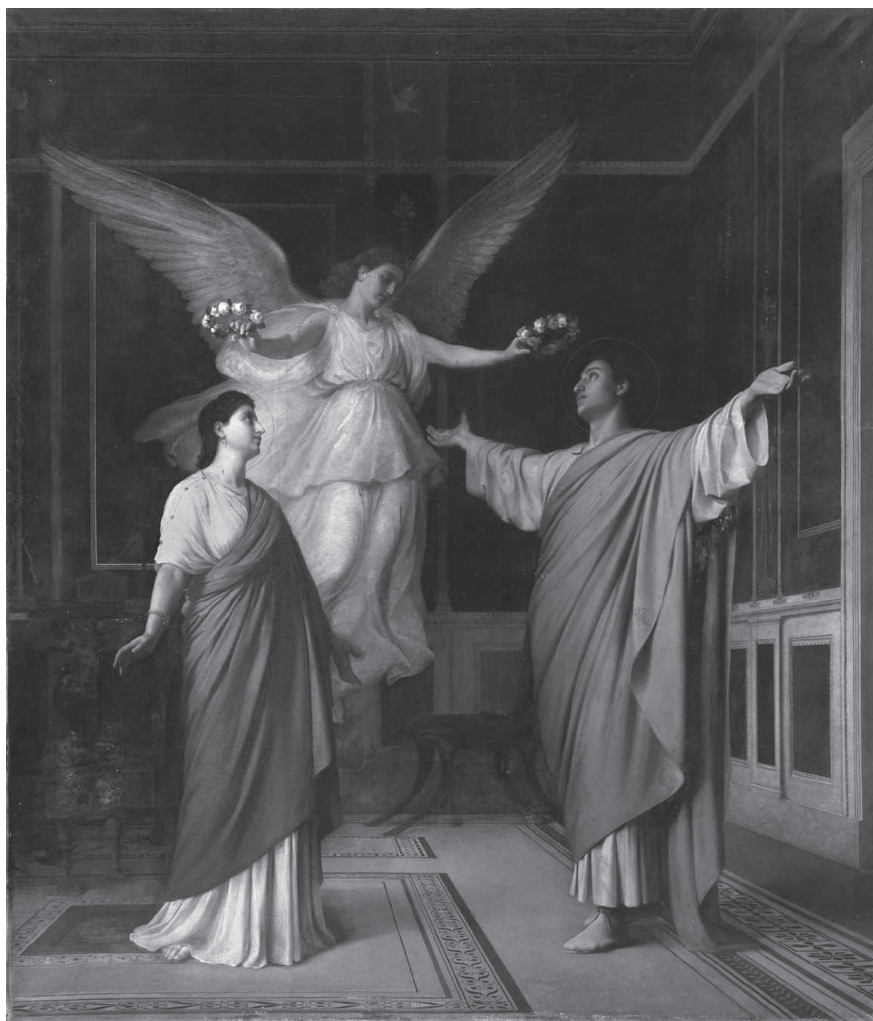
El pintor fue premiado por esta obra con una primera medalla de primera clase y el Estado la adquirió inmediatamente; dado su gran éxito, la pintura fue reproducida en numerosos medios entonces y comenzó a acumular un prestigio que iría desplazando, en cierta medida, a la *Santa Cecilia* de Madrazo que la había inspirado. Vera, empujado por su éxito, continuó insistiendo en argumentos parecidos en busca de una renovación que se resistiría a materializarse del todo. En la convocatoria de 1866 presentó un lienzo titulado *Santa Cecilia y San Valerio*, que presentaba un momento previo al del cuadro de Luis de Madrazo (fig. 6), en busca de un enfoque alternativo a la imagen acuñada por Madrazo. Según la tradición, antes de su martirio, la santa patricia había contraído matrimonio obligada pero había convertido a su marido, Valerio. El lienzo representa el instante en que, confortado ya por el sacramento del Bautismo, Valerio y su esposa contemplan la presencia de un Ángel, mientras éste les corona con flores, signo de la virginidad consagrada a Dios por ambos. Fue concebido como una rigurosa escena clásica, inspirada en el estudio de la estatuaría romana y de los interiores patricios. Sin embargo, su afán extremo de mantener una fidelidad arqueol-

ógica con el relato, que obligaba separar a los dos santos de los escenarios característicos de su credo y representarlos en el interior de su vivienda, sin elementos cristianos reconocibles, se volvió en contra de la comprensión de la iconografía de la obra, que solo obtendría una medalla de segunda clase y ningún eco artístico. El crítico Cruzada Villamil, posicionado claramente contra los 'romistas', haría el más contundente reproche en ese sentido: «Representar santos cristianos con el pudor cristiano, envueltos en ambiente pagano, vaciados en una turquesa completamente pagana, copian-do las figuras y hasta los detalles y accidentes de las pinturas de Pompeya [...] no puede producir la unidad necesaria en toda obra de arte. No consiste el misticismo religioso en copiar de la muerta Grecia»<sup>31</sup>.

Vera participó en la siguiente Nacional, la de 1871, con un cuadro inspirado de nuevo en la Roma paleocristiana. *La comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma*<sup>32</sup> (fig. 7), concebida en 1867 y concluida en 1869, tampoco aludía al martirio concreto de ningún santo, sino a una práctica sacramental, con la que no cosechó ya ningún galardón, muestra evidente de que tanto para la crítica y la Academia como para el propio autor era la confirmación de que dicha fórmula estaba ya agotada. En esta nueva obra, haciéndose eco de las críticas a su anterior cuadro, repetiría la ambientación de su cuadro más exitoso y, como en él, emplearía la iluminación de un modo efectista, con la que dramatiza el centro de la composición en la que una joven recibe la Comunión. En ella, además, Vera concedió mayor protagonismo a la escenografía, y llegó a reproducir en las paredes de la catacumba en la que está ambientada algunos de los relieves y pinturas paleocristianos que habían sido dados a conocer por Rossi, para subrayar con ello sus conocimientos arqueológicos y caracterizarla como una pintura de Historia hecha inequívocamente en Roma. Así lo recibió el crítico Tubino, que explica bien el papel que jugó este tipo de argumento para la opinión de su tiempo: «no sobrepuja a los anteriores, ni como idea ni como hechura. Lo que en él resalta es el cultivo de la ciencia arqueológica. Parece la cripta un pedazo desprendido de cualquiera de los inmensos recintos que en superpuestas galerías, forman el cimiento de la ciudad eterna. En la izquierda del cuadro hállase el arcosolium excavado en la toba, y en él sirviendo de ara, el sarcófago de un mártir, con sus significativas ranuras, strigilis: forma el muro del oratorio una doble fila de loculi o enterramientos, con sus siglas, emblemas e inscripciones; y partiendo la pared, levántanse modestas pilastras sobre las cuales el ingenuo pincel cristiano



6. Alejo Vera, *Santa Cecilia y san Valeriano*, h. 1866, óleo sobre lienzo, 260 x 230 cm, Madrid, Museo del Prado [P-7331].

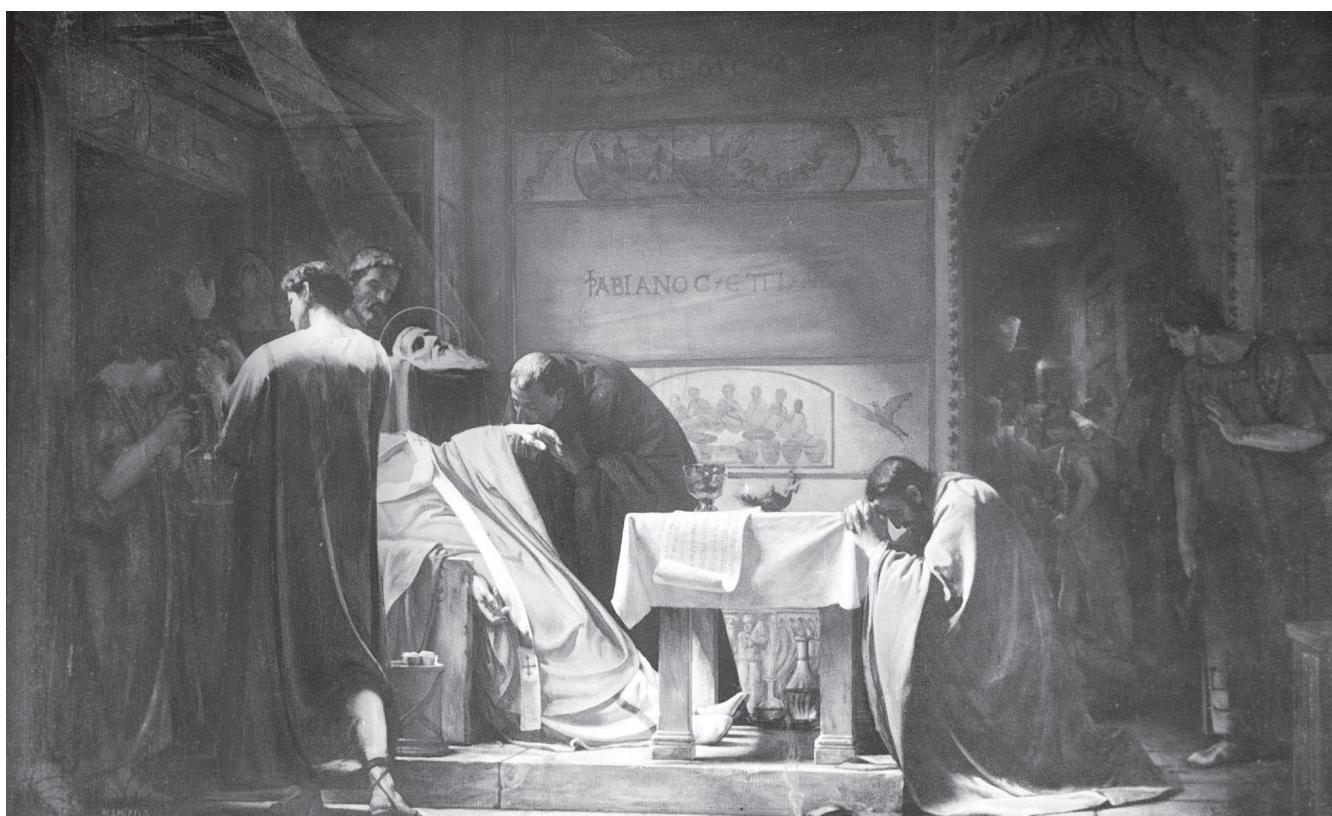


7. Alejo Vera, *Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma*, 1869, óleo sobre lienzo, 257 x 359 cm, Madrid, Palacio del Senado.





8. Mateo Silvela, *La comunión de las vírgenes en las catacumbas*, 1887, óleo sobre lienzo, 300 x 450 cm, Madrid, Museo del Prado [P-5613].



9. Eduardo Soler Llopis, *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas*, 1875, óleo sobre lienzo, 100 x 115 cm, Museo del Prado [P-6744], depositado en el Tribunal Superior de Justicia de Barcelona.



trazó la figura policroma de los tipos ideados por la piedad» y tras unas líneas más, describiendo con toda precisión lo visible en la imagen, concluye que: «En resumen, el cuadro es una obra de estudio y de paciencia, que agradecerán los aficionados a las antigüedades cristianas pues ilustra una ceremonia de la historia primitiva de la religión evangelica, figurándola con exactitud. Como asunto pictórico, de seguro que no responde a los esfuerzos que ha reclamado»<sup>33</sup>. Aunque, dada esa consideración, la pintura de Vera no pasó a las colecciones del Estado inmediatamente, ni obtuvo tampoco ningún reconocimiento oficial, no puede decirse que no tuviera otra clase de fortuna. Un pintor pensionado en Roma como Mateo Silvela (1863-1948), reconocido, más que por su arte, por las implicaciones políticas de su familia – era sobrino de Francisco Silvela (1843-1905) e hijo de Manuel Silvela (1830-1892) y por lo tanto, miembro de una de las familias políticas conservadoras más influyentes de la Restauración española – realizó una *Comunión de las vírgenes en las catacumbas* (fig. 8). Su obra recupera directamente la composición y el empleo de la iluminación en claroscuro del maestro, que le sirve para señalar de un modo naturalista el hecho de la presencia divina en el pan de la Comunión. Aunque de inferior calidad plástica que la obra de Vera, el lienzo de Silvela recibió una segunda medalla en la Nacional de 1887, cuando este tipo de escenas, lejos de su primer contexto ideológico, identificaban ya a artistas con un discurso político conservador y que miraban melancólicamente los esfuerzos de sus maestros.

Otro artista próximo a la ideología conservadora, Eduardo Soler Llopis (1840-1928), un alcoyano que había huido de la revolución española de 1868 alargando su refugio en Roma hasta 1874, presentó en la Nacional de 1876, una pintura titulada *San Esteban, Papa, después de su martirio en las catacumbas* (fig. 9). Este lienzo, que se recrea en una densa erudición arqueológica, empleando inscripciones y detalles publicados por Rossi, y que sigue la ambientación lumínica e incluso la composición del cuadro de los comulgantes de Vera, recibió también una medalla de tercera clase. Inspirado por los Anales de Baronio del año 260 d.C.<sup>34</sup>, está localizado igualmente en las catacumbas de San Calixto y se trata de la representación más intensa argumentalmente de todas las pinturas de ambientación paleocristiana hechas por españoles. No sólo puede verse el cuerpo martirizado de su protagonista, envuelto en su vestidura púrpura y reclinado sobre la misma sede pontificia que acaba de convertirse en su cadalso, con la cabeza separada y colocada devotamente sobre una

bandeja litúrgica. También incluye la presencia de sus verdugos, que huyen impunemente por la galería de la derecha de la composición, dejando atrás el frío horror de su ejecución en los ojos de todos los supervivientes que han sido sus testigos obligados al término del sacrificio de la Misa. Como la anterior, no se trata sino de la prolongación de un modelo como el de Vera.

Pero, a pesar de estos episodios menores, el lienzo del *Entierro de San Lorenzo* fue la producción religiosa española más famosa de estos años y su recuerdo e imitación fueron muy duraderos, tomándose como modelo durante varias décadas para muchos jóvenes pintores como Cecilio Pla (1860-1934), que se interesaron por la iconografía paleocristiana para trasportarla a los martirios cristianos de la Hispania, en un proceso artístico posterior que por lo tanto debe quedar fuera de estas páginas<sup>35</sup>. También fue frecuente su reproducción en distintas técnicas. Dos de ellas, realizadas por el cántabro Eugenio de Lemus (1843-1911), concursaron en las exposiciones nacionales de Bellas Artes en los primeros años de la Restauración. Primero, un dibujo del mismo, en el certamen de 1878<sup>36</sup>, y un grabado suyo en el de 1881 por el que obtuvo una medalla de tercera clase<sup>37</sup>.

El último gran cuadro dedicado a un argumento paleocristiano por un pensionado español en Roma, como ejercicio final de su pensión oficial, se dio a conocer en la Nacional de 1878, a principios del año, coincidiendo justamente con la muerte de Pío IX. *El Entierro de San Sebastián* (fig. 10, tav. VIII), de Alejandro Ferrant (1843-1917) fue sin duda la gran obra que consagraría definitivamente al maestro madrileño y superó con creces el prestigio de todas las obras antecedentes. Ferrant pertenecía a una nueva generación de pintores, posterior a la de Rosales y Mariano Fortuny (1838-1874), llegados a Italia después de la muerte de ambos. Dada la prematura desaparición de los dos maestros indiscutibles de la generación anterior, los más destacados de la suya debieron asumir temprano un protagonismo artístico de primera línea y sintiéndose deudores de los dos desaparecidos, formularon un estilo heredero de sus dos opciones estéticas. Ferrant, como Francisco Pradilla (1848-1921) y otros grandes pintores de esa generación, perseguirían un estilo de efectismo pictórico más intenso, de nuevo cuño, para ambiciosas composiciones monumentales muy distinto al del *Entierro de San Lorenzo* y quizá esa diferencia estilística potenció el sentido renovador del cuadro de Ferrant en esos años. El éxito de su recepción como envío académico y luego por la crítica del certamen madrileño, convirtió a esta obra en el gran episodio culminante de la pintura



10. Alejandro Ferrant, *El entierro de san Sebastián*, 1877, óleo sobre lienzo, 303 x 428 cm, Madrid, Museo del Prado [P-7032].

religiosa española inspirada en las primeras persecuciones del Cristianismo, además de uno de los modelos académicos más reputados de todo arte español del siglo XIX, cuyo mensaje condicionaría por completo el devenir de la pintura de la Restauración en España.

Concebida como fruto de la íntima experiencia religiosa vivida por Ferrant en Roma durante los epígonos del pontificado Mastai, trasmite a un formato monumental la sensibilidad desplegada por su autor hacia las antigüedades cristianas y hacia el pasado martirial de los primeros tiempos de la Iglesia. Su ejecución está detalladamente documentada gracias a los escritos personales del padre Ángel Barcia (1841-1927), entonces también pensionado de pintura en Roma por la Diputación de Córdoba y amigo de confianza de Ferrant hasta el punto de ayudarlo a trazar y trasladar a la cuadrícula la pintura del Prado a partir de su boceto. El cuadro representa el momento en que la caritativa Lucina, avisada por una revelación del propio santo, recupera su cuerpo torturado de la Cloaca Máxima de Roma, para darle cristiana sepultura.

Los escritos de Barcia proveen de interminables pormenores de la ejecución de la pintura, detalles valiosos como el hecho de que la vasija que porta el mancebo del primer término existía y era una antigüedad etrusca propiedad de Ferrant que había sido antes del Príncipe del Drago, junto a otros más anecdóticos, como la entrevista de ambos con unas religiosas en la *Meta Sudans* para conocer el nombre del tejido de sus hábitos, y emplearlos en la figura de Lucina. Para la muchacha arrodillada posó la célebre modelo Marietta, y para el cuerpo del santo muerto lo hizo otro famoso modelo de la Roma de la época, Luigi Sansone<sup>38</sup>, cuyo cuerpo se coloca en una posición que parece revelar que las sesiones de posado del modelo las aprovechó Ferrant junto a su cuñado, el escultor Ricardo Bellver (1845-1924)<sup>39</sup>, que las emplearía para estudiar su célebre Ángel caído, también hecho entonces. De todos los detalles que suministra Barcia lo más significativo fue el cuidado con que Ferrant preparó el escenario, visitando multitud de localizaciones subterráneas de Roma, hasta encontrar las que juzgó más apropiadas. De sus escritos vale la



pena subrayar que pone el acento en que tanto el asunto y la composición de la pintura fueron fruto, por un lado, de las constantes horas de oración dedicadas por Ferrant ante el sepulcro del santo y por otro, de las numerosas visitas a todas las catacumbas romanas realizadas por ambos, acompañados de los dos estudiosos más importantes de la especialidad, el propio Rossi y Orazio Marucchi (1852-1931), su discípulo más aventajado, lo que parece corroborar con sus recuerdos otro de los pensionados, el paisajista Hermenegildo Estevan (1851-1945)<sup>40</sup>. Efectivamente, hacer del escenario un lugar verosímil, más que veraz arqueológicamente, llevó a Ferrant a no emplear como escenario el de la Cloaca Máxima de Roma, sino el acceso a la propia catacumba de san Sebastián de Roma, muy reconocible por la escalinata que se ve al fondo, en una estrategia de representación propia de la pintura de Historia, que en ocasiones sacrificaba la autenticidad de la representación a favor de una mayor credibilidad escénica. Esa decisión de falsear el escenario le alejaría de sus predecesores, y señala ya la madurez artística alcanzada por Ferrant en este cuadro, que supuso la obligación de transmitir con verdadero realismo el ambiente de las catacumbas, por encima de la fidelidad mimética de las evidencias arqueológicas en-

tonces conocidas. Además, incorpora efectos sensoriales, como las texturas húmedas de sus muros, así como el tratamiento lumínico modulado con absoluta maestría, que contribuyen a trasladar al espectador a un ambiente silencioso y de oración, concentrado en el acto de piedad que protagoniza la composición y que fue reconocido como el mayor mérito pictórico de esta obra.

El lienzo fue primero expuesto en Roma con éxito. Después fue premiado en la Nacional de Madrid de 1878, donde obtuvo el mayor reconocimiento por detrás de la obra maestra absoluta del género histórico español, *Doña Juana la Loca*, de Pradilla. Revalidó su honor en la Universal de París del mismo año, donde también fue premiado. La crítica<sup>41</sup> no cesó, desde su aparición en Madrid, de ponderarlo tibiamente, primero, por tratarse de una pintura religiosa y, pasados los años, cuando comenzó a ser visto como representación de un argumento cuya validez ya había concluido, como una de las mejores pruebas de un hondo, intenso y sincero sentimiento religioso que ya no volvería a repetirse más en la pintura española del siglo XIX<sup>42</sup>.

Carlos G. Navarro  
*Museo del Prado, Madrid*

#### NOTE

*Deseo hacer constar mi mayor agradecimiento a los doctores Dña. Leticia Azcue, D. José Luis Díez y D. Gonzalo Redín.*

1. Con los distintos estudios reunidos en este volumen, puede verse el estudio de M. Ghilardi, *Gli arsenali della fede: tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio XI)*, Roma, 2006, pero, sobre todo, G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, 2011, pp. 71-76.

2. Sobre la pintura religiosa en España durante el reinado de Isabel II véase fundamentalmente J.L. Díez, *El romanticismo académico en la pintura religiosa isabelina (1830-1868)*, en *El arte en la era romántica*, Madrid, 2012, pp. 275-303, con bibliografía anterior. Véase, en el mismo volumen, C. Reyero, *Mirar Italia con ojos franceses. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles*, pp. 255-274.

3. J. Maier Allende, *Aureliano Fernández Guerra, Giovanni Battista de Rossi y la Arqueología Paleocristiana en la segunda mitad del siglo XIX*, en VV. AA., *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2007, pp. 299-350.

4. C.G. Navarro, *Luis de Madrazo, pensionado en Italia:*

*«El entierro de santa Cecilia» y sus dibujos preparatorios en el Museo del Prado*, en «Boletín del Museo del Prado», 43, 2007, pp. 124-141.

5. B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, p. 225 y fig. 123.

6. M. Replinger González, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855). El programa de restauración de las Artes*, Madrid, 1991, pp. 61-81, pp. 378 y ss. y pp. 478 y ss.

7. J. Álvarez Lopera, 1842. *Esquivel contra los nazarenos: la polémica y su trasfondo*, en «Anales de Historia del Arte», 6, 1996, pp. 285-316.

8. V. Palmaroli, *Eduardo Rosales*, en «El Liberal», 25 de junio de 1894, s/p.

9. J.L. Díez, *Eduardo Rosales (1836-1873) Dibujos. Catálogo Razonado*, Santander, 2007, t. II, p. 714, fig. 192.

10. Navarro, *Luis de Madrazo*, cit., p. 128.

11. J.L. Díez, *Federico de Madrazo (1815-1894)*, Madrid, 1994, n. 14, pp. 169-174.

12. Álvarez Lopera, 1842. *Esquivel contra los nazarenos*, cit.

13. C. Díaz Gállegos, *La obra de Luis, Fernando y Alejandro Ferrant en Patrimonio Nacional*, en «Reales Sitios», 1982, 19, pp. 45-56.

14. C.G. Navarro, *Joaquín Espalter en Italia: A propósito*

de las aguadas y pinturas del Museo del Prado, en K. Hellwig (dir.), *Spanien und Deutschland: Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 2007, pp. 145-172.

15. Es un óleo sobre lienzo, cm 340 x 225, firmado en 1859, que se conserva en el Palacio Real de Aranjuez [n. inv. 10039153]. J.L. Díez, *La pintura isabelina. Arte y política*, Madrid, 2010, p. 81 y fig. 22 y 23.

16. *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 abierta en la Nueva Casa de la Moneda*, Madrid, 1862 (2ª ed.), p. 40, n. 214. El n. 213, un Cristo muerto velado por ángeles del mismo autor, lo adquiriría el Rey Francisco de Asís de Borbón, para el Palacio Real de Madrid, donde todavía se conserva.

17. A. Díez de Baldeón y M. Oropesa, *Pintura española del siglo XIX*, Madrid, 2003, pp. 48-49.

18. N.P.S. Wiseman, *Fabiola o la iglesia de las catacumbas*, (traducción del inglés al español por A. Calderón de la Barca), Madrid, 1856, p. 362.

19. E. Arias Anglés, «Los mártires» de Chateaubriand en la pintura decimonónica española, en «Archivo Español de Arte», t. 76, n. 301, 2003, pp. 79-83.

20. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884, pp. 150-151.

21. *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860*, Madrid, 1860, p. 8, n. 40.

22. Es un óleo sobre lienzo y mide cm 290 x 403, firmado en 1884. Ayuntamiento de Mataró, depósito del Museo del Prado (P-5597). Su estética tardía le acerca a otras interpretaciones en clave cristiana de la literatura inspirada en el mundo tardo romano, véase E. Arias Anglés y A. Gil Serrano, «Los últimos días de Pompeya» de Lord Lytton y la pintura pompeyista española, en «Goya. Revista de Arte», 293, 2003, pp. 115-123.

23. A. e L. Pastorino, *I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX*, en «Ricerche di Storia dell'arte», 1995, 56, pp. 60-72.

24. J.R. Mélida, *Catálogo de las obras de Víctor Manzano*, n. 80, en «El Arte en España», t. V, 1866, p. 149.

25. J. L. Díez, *Eduardo Rosales*, cit., t. II, p. 583, fig. 784.

26. Díez, *El romanticismo académico*, cit., pp. 299-300.

27. *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, cit., n. 271, p. 49.

28. A. García Loranca y J.R. García Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara, Zaragoza*, 1992, p. 448.

29. J.L. Díez, *Eduardo Rosales. Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, en J.L. Díez y J. Barón (eds.) *El siglo XIX en el Museo del Prado*, (cat. exp.), Madrid, 2007, pp. 205-211.

30. Recopilado en G.A. Bécquer, *Críticas de arte: artículos publicados en «El Contemporáneo» con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, (R. Pageard ed.), Madrid, 1990, pp. 33-38. Véase también J. Rubio Jiménez, *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, 2006 pp. 144 y ss.

31. G. Cruzada Villamil, *Juicio crítico de la Exposición*

de Bellas Artes de 1867, artículos publicados en *La Reforma*, Madrid, 1867, pp. 11-12. Vid. J. Álvarez Lopera, *La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX*, en «Cuadernos de Arte e Iconografía», t. 1, n. 1, 1988, p. 96.

32. C. Reyero, *Alejo Vera. Comunión de los antiguos cristianos en las catacumbas de Roma*, en P. de Miguel (ed.), *El Arte en el Senado*, Madrid, 1999, p. 314.

33. F. M. Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid, 1871, p. 211-212. Vid. Álvarez Lopera, *La crisis*, cit., p. 97.

34. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876*, Madrid, 1876, n. 424, p. 79.

35. Se conserva un dibujo que lo copia con admiración, véase P.J. Martínez Plaza, *El «Entierro de Santa Leocadia» de Cecilio Pla*, en «Boletín del Museo del Prado», vol. 29, nº 47, 2011, p. 137, fig. 4.

36. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1878*, Madrid, 1878, n. 196, p. 41.

37. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, n. 327, p. 68.

38. De los escritos de Barcia, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, pueden leerse dos antologías de fragmentos en E. Pardo Canalís, *Don Ángel María de Barcia*, en «Revista de Ideas Estéticas», n. 139, t. XXXV, 1977, pp. 253-276 y Id., *Alejandro Ferrant en el recuerdo de Barcia y Pavón*, en «Revista de Ideas Estéticas», n. 145, t. XXXVII, 1979, pp. 87-94.

39. Bellver, además, se había ocupado un año antes de un asunto paleocristiano ambientado en las catacumbas que todavía está inspirado positivamente en el modelo de Vera, para un relieve monumental en escayola (255 x 155 cm) que formó parte de su primer envío como pensionado: *El entierro de santa Inés*, hoy conservado en la Basílica de S. Francisco el Grande, de Madrid. Véase P. García Barriuso, *San Francisco el Grande de Madrid*, Madrid, 1975, p. 522 y A. Hernández Clemente, *Ricardo Bellver y Ramón. Su obra escultórica: un estudio historiográfico y documental*, Madrid, 2012, pp. 603-609.

40. E. Casado Alcalde, *La Academia española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, 1987, t. I, pp. 383.

41. Véase lo recogido *ibidem*, pp. 384-387.

42. En las últimas décadas del siglo XX el lienzo de Ferrant había sido enlulado y era imposible su exhibición. Restaurado en el año 2000, está expuesto permanentemente en el Museo del Prado desde 2009. Esa actuación se enmarca en la línea de recuperación de la pintura religiosa del siglo XIX emprendida desde la institución. José Luis Díez y el autor de este trabajo comisariaron, en esa misma línea, la exposición temporal *Historias Sagradas. Pinturas religiosas de artistas españoles en Roma (1852-1864)*, del 23 de enero de 2012 al 26 de mayo de 2013 en el Museo del Prado.