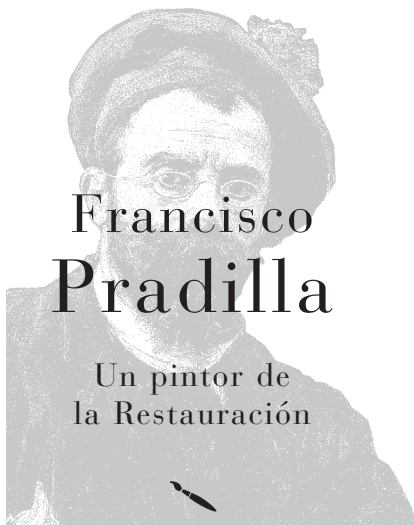




Equipo de redacción



Francisco Pradilla

Un pintor de
la Restauración



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas,
José Francisco Ruiz

Publicación nº 80-39 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Ricardo Centellas

Ilustraciones: Archivo de Wifredo Rincón García, salvo en los casos expresamente indicados

I.S.B.N.: 84-95306-05-0

Depósito Legal: Z. 2611-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



PRADILLA EN ZIG-ZAG	5
UN HOMBRE DE LA RESTAURACIÓN	7
«Falto de todo apoyo en Zaragoza»	7
Una carrera académica	10
Un bohemio “tesonero”	11
Roma, la meca del artista tradicional	16
De pensionado a director de la Academia de Roma	21
«Continuo pierdo-tiempo y semillero de disgustos». La dirección del Museo del Prado	23
«Un anacoreta del arte que huyó del mundo»	27
EL TALLER DEL ARTISTA. PINTURA PARA LA BURGUESÍA	31
El “estilo Pradilla”	34
El retrato	36
La expedición artística. La herencia paisajística de Haes	40
Ninfas, trovadores y casacones. Pinturas para el palacio de un nuevo aristócrata	41
Romerías, manolas y lavanderas. La pintura de género y de costumbres	43

LA INVENCÓN DEL PASADO. LA PINTURA DE HISTORIA	47
<i>Doña Juana la Loca. Una fotografía</i> de la historia	54
PARA VER A PRADILLA. GUÍA POR LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS Y AMERICANAS	81
Bibliografía seleccionada	93

PRADILLA EN ZIG-ZAG



La fama de Francisco Pradilla Ortiz (Villanueva de Gállego, Zaragoza, 1848-Madrid, 1921) ha discurrido por una senda zigzagueante, especialmente en su relación con Aragón, de modo parecido a como le ocurrió a su paisano Francisco de Goya. El artista confesaba, poco antes de morir, a un amigo, el pintor local Anselmo Gascón de Gotor: «Las amarguras que me procuró Aragón ya no tienen remedio y con ellas moriré», y añadía: «[...] porque nuestra noble tierra tuvo siempre un NO para mí». Poco distan este testimonio y el proporcionado por Goya en una misiva a su íntimo Zapater: «En acordándome de pintura y Zaragoza, ardo vivo». A pesar de todo, Pradilla siempre tuvo valedores de prestigio entre sus paisanos residentes en la Villa y Corte, como el gran periodista Mariano de Cavia, quien escribió que Pradilla «era el mejor pintor aragonés después de Goya». Si bien tuvo abundantes amigos en Aragón y la prensa local se hacía eco cada vez más a menudo y con mayor interés de los triunfos alcanzados por su coterráneo en la capital, Pradilla siempre sintió con aflicción la falta de encargos particulares y oficiales procedentes del viejo reino.

La estrella de Pradilla empezó a brillar cuando emigró a Madrid, destino de tantos aragoneses con talento, sangría

de cerebros que todavía pervive en esta tierra. Alcanzó los más altos puestos (Director de la Academia de España en Roma, del Museo del Prado, etc.), dignidades y premios de su época, y su clientela estuvo formada por toda la alta burguesía urbana, la nueva y vieja aristocracia y el propio Estado. Artista popularísimo, una encuesta realizada por el semanario *Blanco y Negro*, en 1902, lo señalaba como el segundo más sobresaliente del país después de Joaquín Sorolla, quien se proclamaba públicamente discípulo suyo. Su arte, fuera de las corrientes de las vanguardias históricas e inscrito en un estilo tardorromántico, nunca faltó a una calidad extraordinaria que lo sitúa entre los maestros españoles tradicionales más sobresalientes del último tercio del siglo XIX y principios del XX.

Este librito acercará al lector a su biografía, al ambiente artístico de la época y a sus cuadros, con especial atención al fenómeno de la pintura de historia, que lo encumbró al cenit del arte de su tiempo. Siempre que ha sido posible, se ha hecho hablar a los protagonistas en primera persona, ya sea a través del artista (por sus cartas), sus correspondientes o las críticas de los periódicos. Una guía topográfica para ver a Pradilla al natural —razón última de este breve estudio/aperitivo— cierra estas páginas, cuya redacción debe mucho a plumas ajenas y, más que a ninguna, a la de Wifredo Rincón García, aragonés e investigador del CSIC, que ha dedicado su esfuerzo al estudio del pintor durante casi dos décadas.

UN HOMBRE DE LA RESTAURACIÓN



En plena Revolución de 1848, el día 24 de julio, nació en Villanueva de Gállego, un pueblecito a catorce kilómetros de Zaragoza, Francisco Pradilla Ortiz. Mientras, el realismo social de la pintura de Gustave Courbet se abría paso en los salones de París y en esa misma ciudad nacía Paul Gauguin, *el Salvaje*. Tres artistas tan diferentes como opuestos.

«FALTO DE TODO APOYO EN ZARAGOZA»

Villanueva de Gállego poseía en 1848 ciento treinta casas, incluidas las del ayuntamiento y la cárcel, y una población de quinientas treinta y seis almas, con una escuela de niños frecuentada por treinta y seis párvulos. Además de la dedicación tradicional a la agricultura, igual que la de cualquier pueblo cercano a la capital y abastecedor de ésta, contaba con una moderna industria de papel continuo para periódicos, movida a vapor. Pradilla, de extracción social baja, pronto abandonó su lugar de nacimiento para instalarse con toda su familia en Zaragoza, en donde se documenta su estancia a partir de 1859. Tenía su domicilio en la Calle Coso, nº 35, una modesta casa (hoy derruida) junto a la Calle de los Mártires, del

popular *Tubo*, con fachada a la Plaza de la Constitución (en la actualidad, de España) y al Paseo de la Independencia. La capital sobrepasaba los treinta mil habitantes y comenzaba su despegue económico. En el instituto fue alumno aplicado, según el testimonio de su profesor de Latín y Humanidades: «No ha cometido falta alguna de asistencia, ni de aplicación, ni de respeto. Memoria, bastante; inteligencia, bastante; conducta, buena» (informe, diciembre de 1859). Sin embargo, Pradilla no pasaría del segundo curso de bachiller, que terminó en 1861. «Falto de todo apoyo y sin recursos —confiesa Pradilla a su amigo Anselmo Gascón de Gotor, años después—, tuve que dejar el instituto para ser pintor de puertas». Se muda a la Calle del Agua (actual Hermanos Ibarra), nº 12, siendo su avalista económico Antonio Garcés. El artista villanovano tenía doce años y se iba a ganar la vida como pintor de brocha gorda, aunque por esas mismas fechas ya entra de aprendiz en el taller de Mariano Pescador y Escárate (Zaragoza, 1816-1886) para decorar escenografías —se guarda memoria de la realizada para *Los bugonotes*, ópera de Gaetano Donizetti estrenada en el Teatro Principal—. Es probable que este mismo pintor-decorador animase al joven Pradilla a asistir como alumno a la recién creada Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Luis, de la que fue director interino y profesor. Allí recibió clases de los pintores Bernardino Montañés y Eustasio de Medina, y del escultor Antonio Palao. La falta de expectativas en la ciudad, así



Autorretrato, óleo sobre lienzo, 1887. Col. particular

como el talento demostrado ante sus profesores, le animan a un nuevo traslado, esta vez a la capital del Reino. Llega a Madrid en 1866, con diecisiete años, y se instala en el nº 35 de la popular Calle de Leganitos, en una vivienda que poseía su tío, Simón Pradilla, propietario de un estanco.

UNA CARRERA ACADÉMICA

Los comienzos en la Villa y Corte fueron también difíciles. De nuevo tuvo que trabajar como pintor de brocha, en las obras de la Estación del Mediodía. Su experiencia como decorador en el taller de Pescador le debió de facilitar el ingreso en el estudio de Jorge Bussato (1836-1917) y de su maestro Domenico Ferri, escenógrafos provenientes del Teatro Real de Turín, llamados a Madrid para hacerse cargo de la decoración del Teatro Real. Gracias a sus ingresos, pudo pagar varias clases en la Escuela Especial de Pintura y Escultura de San Fernando. Estuvo matriculado durante el curso 1868-1869 en las asignaturas de Colorido y Composición, Dibujo del Natural, Teoría e Historia, Perspectiva y Anatomía Pictórica. Sin embargo, el joven Pradilla no parece que fuese un alumno descollante. El crítico de arte Rafael Balsa de la Vega refirió en 1899 que «según contaba alguno de sus compañeros, Pradilla [...] no logró entusiasmar, a pesar de su laboriosidad, a Don Federico de Madrazo. No creía éste, contra la opinión de los condiscípulos del novel artista aragonés, que rebasara

de los límites de una medianía menos que discreta. ¡También los maestros se equivocan! y Madrazo se equivocó».

Esta formación académica se complementa con su instrucción autodidacta en el Museo del Prado, que tiene reflejo en sus abundantes copias conservadas de cuadros de Van Dyck, Mantegna, Velázquez, Rubens o Goya. En este ejercicio, típico del academicismo, ya sobresalió en la Escuela de Zaragoza, época de la que se conoce una *María Magdalena* (colección particular), reproducción de un original del pintor barroco Mateo Cerezo, ejecutada a la edad de dieciséis años.

UN BOHEMIO “TESONERO”

Son años de aprendizaje, casi apartado de toda bohemía, desarrollados en el clima revolucionario que cristalizó en la liquidación del reinado de Isabel II (1868), la efímera entronización de Amadeo I de Saboya (1870) y la instauración de la I República (1873). Un ilustrativo testimonio, que retrata al Pradilla de aquella época, se recoge en un artículo necrológico escrito por Manuel Gómez Latorre (en *El Socialista*, 7-XI-1921), íntimo amigo del aragonés en su juventud madrileña: «Era Pradilla de carácter serio, reconcentrado, muy estudioso, con cultura extensa y profunda y un tremendo aficionado a la buena música; yo también lo era por aquella época y juntos íbamos a menudo al *paraíso*

del Real, cuando costaba una modesta pesetilla, y a los conciertos de Barbieri y Gaztambide».

Sobre su falta de dinero, añade el periodista: «Esto explica por qué el pobre Pradilla era el alumno de la Academia que se presentaba con indumentaria más astrosa y por qué la mayoría de sus compañeros, casi todos de mejor condición económica, huían deliberadamente su contacto [...]. A tal extremo llegaba su carencia de recursos y sus deseos de aportar algo al acervo familiar, que durante una temporada estuvo ganando el jornal de pintor de brocha gorda en unas obras de la Estación del Mediodía y, después, en los talleres de escenógrafo de Muriel y Bussato. Sometido Pradilla a esta estrechez de recursos y no disfrutándolos muy sobrados mi pariente [...], resultaba yo, con mi regular salario de cajista, el más acaudalado miembro del juvenil triunvirato. ¡Y qué pantagruélicos banquetes de judías, callos, caracoles y, hasta algunas veces, de rico escabeche nos dábamos con relativa frecuencia! Por cierto, que a algunos de ellos nos acompañaba otro pintor distinguido, Ángel Lizcano -todavía viviente-, quien, so pretexto de estudiar “tipos” en los lujosos restaurantes de la Cava Baja, engullía con un apetito escandaloso. ¡Ah!, pero cuando Pradilla se remontaba al quinto cielo gastronómico era cuando nuestras existencias metálicas nos permitían penetrar en aquel *Café de la Rueda* que existía en el Callejón de Sevilla, donde por “17 cuartos” nos servían un sabrosísimo chocolate con “tostada entera”».

Sin embargo, Pradilla pudo ampliar su formación y buscar nuevos medios de expresión. Ése fue el caso de la técnica de la acuarela, de escasa difusión en España y que no contaba ni con la estima ni con la categoría que se le otorgaban en otras naciones europeas desde el movimiento romántico. A partir de 1869 —fecha de la fundación en Madrid de la Agrupación de Acuarelistas de España, creada por Casado del Alisal y Martínez de Espinosa—, y hasta su marcha en 1873 a Roma, Pradilla se entregó al aprendizaje de esta técnica. Acudió a las clases nocturnas de la Agrupación y al estudio de Ramón Guerrero, prestigioso



La llegada de la pesca a Vigo, *acuarela*, 1873. *Col. particular*

divulgador de la acuarela. Con este último y con otros artistas, jóvenes y mayores, salía de excursión pictórica en busca de motivos y escenarios que analizar y reproducir, en contacto directo con la naturaleza. Estas expediciones le llevaron a su tierra natal, Zaragoza (calles y rincones típicos fechados entre 1869 y 1871), y a Galicia, que visitó en los veranos de 1871 a 1873. En una de estas expediciones galaicas conoció a su futura esposa, Dolores González del Villar, hija del piloto mayor del puerto de Vigo, localidad representada con frecuencia entre los escenarios de sus obras de esta época.

La acuarela, como toda pintura entonces, se basaba en el dominio del dibujo, con el que Pradilla obtuvo sus primeros reconocimientos profesionales. Gómez Latorre describe en la referida necrológica cómo «concurrían éstos [sus condiscípulos de la Escuela de San Fernando] en buen número al antiguo *Café de las Columnas*, hoy *de Puerto Rico*, y semanalmente se celebraba un concurso de dibujos para adjudicar, al que por votación secreta lo mereciera, el premio de unas cuantas pesetas que por cuota igual se recaudaban entre todos. Bien, pues resultó que aquel muchacho de terno raído, de botas inverosímiles y de carácter un tanto huraño dio en la brecha de llevarse con gran frecuencia los cuartos, porque sus dibujos eran superiores a los de sus diferentes colegas. Y desde entonces ya no se reparaba en su traje y se le dio la “alternativa” entre aquellos artistas más o menos incipientes». Esta excelente

preparación en dibujo le ayudó a labrarse un nombre como colaborador gráfico de diversas publicaciones periódicas, entre ellas *La Ilustración de Madrid* (a partir de 1870) y, en especial, *La Ilustración Española y Americana* (a partir de 1872), revista de prestigio donde publicó con cierta regularidad. En la primera, una de las más bellas revistas del tardorromanticismo español, coincidió con Valeriano Domínguez Bécquer, con quien “cubrió” algunas noticias aragonesas como la inauguración del Canal de las Cinco Villas —a la muerte de Valeriano fue uno de los portadores



Gigantes y cabezudos de Zaragoza, grabado en madera por Capuz sobre dibujo de Pradilla. Publicado en *La Ilustración Española y Americana* el 16 de octubre de 1872

de su féretro—, sus maestros Casado del Alisal y Rosales, su paisano Pablo Gonzalvo, etc. Sus colaboraciones en *La Ilustración Española y Americana*, la revista ilustrada por antonomasia de la Restauración, fueron fruto de sus viajes a Zaragoza, así como de sus expediciones artísticas. Dos años después de iniciar su trabajo en la revista, en 1874, y al mismo tiempo que disfrutaba de su pensionado de número en la Academia de Roma, consiguió el primer premio del concurso de dibujo convocado por el semanario, dotado con 500 pesetas. El dibujo titulado *La ribera de Vigo*, realizado seguramente el verano anterior, fue publicado en el mismo año.

ROMA, LA MECA DEL ARTISTA TRADICIONAL

El día 27 de febrero de 1874, Pradilla fue nombrado pensionado de número correspondiente a la especialidad de Pintura de Historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, creada el año anterior (Real Decreto 8-VIII-1873). En los meses previos, había superado varias pruebas de una dura oposición para alcanzar la plaza. Pagado por el Estado, estudiaría durante tres años en la Ciudad Eterna junto a otros ocho pensionados más. Le había inscrito en la oposición, en su ausencia —se hallaba Pradilla por aquel entonces en Galicia—, su tío Simón; José Casado del Alisal era, a la sazón, director de la Academia y sucesor del también pintor Eduardo Rosales. Ambos



Día de mercado en Noya, óleo sobre lienzo, 1873. Col. particular

habían sido profesores suyos en la Escuela de San Fernando y en la Agrupación de Acuarelistas. La Academia de Roma se creaba a imitación de otros modelos internacionales —como el francés, cuya Academia fue fundada en época de Luis XIV—, que buscaban el prestigio del Estado o la Monarquía. Su inspirador había sido Emilio Castelar, intelectual, catedrático de la Universidad y político progresista de la I República, que trató a Pradilla en Roma y al que el aragonés se mantuvo fiel hasta su muerte, en 1899.

Pradilla toma posesión de su plaza el día 18 de abril de 1874. Aunque, en principio, se trataba de una estancia temporal, su actividad en la Academia le retuvo en Roma durante más de dos décadas, hasta su vuelta a España en 1897. En la Ciudad Eterna realizó sus mejores y más

reputadas obras y compartió fama con destacados artistas de su época. Sus compañeros de promoción fueron Casto Plasencia y Alejandro Ferrant, en el apartado de la pintura de historia (el segundo, pensionado de mérito), y Jaime Morera, el discípulo predilecto de Carlos de Haes, en el de paisaje. Según el reglamento de la Academia, debía entregar el primer año de pensión dos dibujos de no menor tamaño que 0,48 x 0,62 m, el uno copia de modelo y el otro de estatua antigua, y una pintura que reprodujese «un cuadro de un maestro antiguo o de un fragmento importante de algún fresco o pintura de grandes dimensiones, procurando que dicha copia sea de autor ilustre».

En colaboración con Ferrant, Pradilla ejecutó la *Disputa del Santísimo Sacramento*, de Rafael, en las Estancias Vaticanas, óleo de gigantescas dimensiones (3,08 x 7,95 m), en consonancia con la moda de la pintura de historia, ejercicio que se conserva en el Palacio de Santa Cruz (Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid).

En los años de pensión, se dedica a la copia de los grandes maestros y a la visita de monumentos, museos y parques pintorescos por toda Italia, con desplazamientos a Alemania y a la Exposición Universal de 1875 en París. Son viajes de estudio alentados por el reglamento de la Academia. Realiza estas expediciones en compañía de diferentes artistas como Jaime Morera —a quien retrata enfermo en París, en una acuarela de carácter intimista o en un paisaje

pequeño en la isla de Capri—, Luis Álvarez Catalá, el arquitecto Manuel Aníbal Álvarez y otros amigos.

Durante el último año de pensionado alcanzó la fama con la obra *Doña Juana la Loca* (1877), entrega tercera y última de la pensión, premiada con la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de 1878. Ese año pasó el verano en Galicia y, gracias a cierta estabilidad económica, contrajo matrimonio con Dolores González del Villar, el día 29 de enero, en Lugo. Pradilla se convirtió, a partir de entonces, en el más afamado artista español, prestigio al que contribuyó el distanciamiento derivado de su trabajo en la romántica Roma, en la Italia posterior al *Risorgimento*. Por su amplio estudio, en una bocacalle de la Via Ripetta, cerca de la céntrica Plaza del Popolo, pasan y se detienen diletantes, marchantes y coleccionistas de toda Europa, ávidos de poseer sus paisajes romanos o sus cuadros de género y de encomendarle pinturas de historia, como la del *Suspiro del moro*, encargo de un aristócrata ruso que murió antes de verlo concluido. Atrás quedaban las estrecheces de los años del pensionado, con tres mil pesetas anuales, más setecientas cincuenta para viajes y mil para el alquiler de estudio y habitación, en tanto concluían las obras del viejo edificio de San Pietro in Montorio.

A partir del éxito de la Exposición Nacional de Bellas Artes, los honores y trabajos se suceden. En 1878, el Senado le encomienda la pintura de historia *La rendición*



Danza de odaliscas, óleo sobre lienzo, 1876. Col. particular

de Granada. Un año después, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo nombra miembro correspondiente —al exalumno que, una década antes, era «de una medianía menos que discreta»— y se le propone colaborar en la decoración pictórica de la basílica de San Francisco el Grande, de Madrid, encargo que Pradilla rechaza por serle imposible desplazarse en esos momentos a la capital de España, absorbido por el encargo del Senado.

DE PENSIONADO A DIRECTOR DE LA ACADEMIA DE ROMA

Al producirse el cese de Casado del Alisal como director de la Academia Española en Roma, Pradilla, ya instalado definitivamente en la capital italiana, es propuesto por Casado para ocupar el cargo y nombrado oficialmente para el mismo el 18 de octubre de 1881. Para desempeñar sus funciones, contó con pocos medios materiales, a pesar de la nueva ubicación de la Academia, inaugurada en enero del mismo año en San Pietro in Montorio, donde todavía permanece abierta.

El pintor maellano Hermenegildo Estevan, discípulo de Pradilla en la Academia y, con posterioridad, secretario de la institución, describió así las capacidades del villanovano: «Además de sus dotes excepcionales de pintor, podía poner al servicio de los pensionados una vastísima cultura, muy profunda en materias de arte, cuyo mérito consistía en haberla adquirido por propia iniciativa y particular estudio. En las discusiones de arte exponía con verdadera elocuencia sus principios». Pradilla, poco amigo de las cuestiones administrativas y sumergido de lleno en su trabajo de pintor, pues se hallaba a punto de concluir *La rendición de Granada*, dimite a los tres meses de su nombramiento (en enero de 1882), acción que, en un principio, no sería aceptada por el Gobierno. Tras informar de las plazas vacantes y de la falta de medios para realizar las enseñanzas de la

tercera promoción del centro —con pensionados como José Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degrain y el antes citado Hermenegildo Estevan—, el 19 de abril presenta su dimisión irrevocable y el día 10 de julio le releva el pintor Vicente Palmaroli. Liberado de la Academia, Pradilla se entrega por completo a la pintura y a todas las labores sociales que le generó la conclusión de *La rendición de Granada*, obra que, como en el caso de *Doña Juana la Loca*, es premiada internacionalmente —Medalla de Honor en la Exposición Universal de Viena— y aclamada por la crítica. En su tierra natal, la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis le nombra, por unanimidad, académico de mérito. Firma el acta su antiguo maestro Bernardino Montañés y los también pintores Marcelino de Unceta y Eduardo López del Plano. Éste fue el último acto de reconocimiento que le tributaron en vida sus paisanos; antes había pintado para el Ayuntamiento zaragozano, en 1879, los cuadros de historia de *Alfonso I el Batallador* y *Alfonso V el Magnánimo*.

La estancia romana del artista discurre inmersa en la febril actividad de su estudio, con numerosos encargos de particulares y marchantes internacionales. Viajes singulares al extranjero o a España, en los que se mezclan el trabajo y los deberes sociales, interrumpen brevemente su labor. Desde 1889 hasta 1896, año de su partida definitiva, pasó los veranos con toda su familia en las Lagunas Pontinas, cerca de Roma, fuente de inspiración de numerosos

paisajes y pinturas de género. Frecuentan su trato algunos destacados artistas españoles e internacionales; entre los primeros figura un joven pensionado por la Diputación Provincial de Valencia, Joaquín Sorolla y Bastida, con quien desde 1885 inaugura una correspondencia que revela el gran respeto y amistad que existía entre ambos. Sin embargo, esa vida consagrada al trabajo recibe en Roma varios duros golpes: el primero, la muerte de una de sus cinco hijas, Isabel, hecho que se sumó al deterioro de la salud del artista; en segundo lugar, la pérdida de casi toda su fortuna, que había depositado en la Banca Villodas de Madrid y que se esfumó en 1886, al producirse la quiebra de la entidad.

«CONTINUO PIERDE-TIEMPO Y SEMILLERO DE DISGUSTOS». LA DIRECCIÓN DEL MUSEO DEL PRADO

Pradilla siempre deseó regresar a España pero una y otra vez se lo impedían circunstancias ajenas a su voluntad. En 1890, ya expresaba, tanto a la prensa como en la correspondencia con sus amigos íntimos, su idea de volver. Un ántrax, que se propagó al resto de su familia e, incluso, a su cirujano, lo postró enfermo de gravedad. Pese a aquella dolencia —que, desde entonces, habitó siempre en su cuerpo—, Pradilla siguió desarrollando una intensa actividad.

En 1892, año en que concluyó el *Suspiro del moro*, fue nombrado miembro de honor de la Academia de Pintura de Munich —con anterioridad, la revista alemana *Die Moderne Kunst* (“El Arte Moderno”) había vendido nada menos que ciento ochenta mil ejemplares de un número monográfico dedicado a Pradilla—. En 1894, la Academia francesa le designó corresponsal en España para cubrir la vacante dejada por la muerte del pintor Federico de Madrazo y, al año siguiente (6-II-1895), el ministro de Fomento le ofreció dirigir el Museo del Prado, cargo que no ocuparía hasta febrero de 1897. Sucedió en la plaza al pintor Vicente Palmaroli —muerto el 25 de enero de 1896—, que había sido su sucesor en Roma.

En busca de un acomodo confortable para toda su familia y su estudio, compró un hotelito de estilo alhambrista y arabizante en la Calle Quintana, esquina al Paseo Rosales. En enero de 1897, ya instalado, tomó posesión de su nuevo cargo. El puesto no era ninguna bicoca pues, aparte de que no estaba bien pagado, era centro de la atención de los medios de comunicación, de los críticos, de los eruditos y de los propios artistas. En la fecha del ingreso de Pradilla todavía estaba fresco el artículo de su paisano Mariano de Cavia, publicado en *El Liberal* (en 1891) con el siguiente titular “incendiario”: *España está de luto. Incendio del Museo de pinturas*, noticia inventada, paradigma del periodismo sensacionalista, que hizo volver la vista de gobernantes, funcionarios y público sobre el descuidado

estado de la primera pinacoteca nacional. Pradilla, en su corto mandato efectivo de apenas año y medio, promovió la redacción de un nuevo reglamento interno que sorprende por sus propuestas avanzadas y científicas, pero que nunca llegó a aplicarse por culpa de la desidia política y la burocracia. Además, tuvo que combatir los ataques de que fue objeto por parte de la prensa, tras el robo del boceto *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen María niña*, de Murillo (nº inv. 873). El día 29 de julio de 1898, en vísperas del “Desastre de Cuba”, dimitió.

Una patraña constuida por la crítica, con posterioridad a la dimisión de Pradilla como director, fue su supuesta falta de interés por adquirir las obras maestras de Goya pertenecientes a los Osuna y vendidas, en pública subasta, después de la quiebra de la casa ducal. Mal pudo Pradilla adquirirlas si todavía no había tomado posesión de su cargo en el Prado cuando tuvo lugar aquella subasta.

Estevan cuenta en sus *Memorias* inéditas la intrahistoria del trabajo de Pradilla: «Ocupó el cargo, empezó los estudios para una reordenación racional con el mayor interés y cariño, sostenidos por los conocimientos de su alta cultura; pero su interés, su cariño, la concesión de todo su tiempo a la realización de sus nobles propósitos, todo se estrelló contra la barroca organización administrativa, en la que el que tiene bajo su autoridad jerárquica un ramo del que no entiende una palabra, no por eso renuncia al mando aun

cuando sea contra la razón y justicia y contra la opinión del inferior que puede darle lecciones. Era el 30 de agosto (no había pasado un año) y Pradilla, al darme la noticia de la muerte del maestro [Carlos de Haes] y de las faenas de Morera y Regidor para organizar la sala de Haes en el Museo de Arte Moderno, me decía: “Tuve al fin que renunciar al cargo del Museo, según dará a usted algún detalle el director Vera; aquello es un continuo pierde-tiempo y semillero de disgustos porque entre unos y otros, queda reducido el tal cargo honorífico a una especie de ‘maestro de casa’ pobre y necio. Iba, sin embargo, aguantando por un vislumbre de esperanza de mejor situación y mejores jefes, porque el remedio y beneficio que en el Museo puede hacerse depende de la buena voluntad del superior pero... también los cargos del Museo se ponen al servicio de los paniaguados electorales y yo hubiera incurrido en una imperdonable responsabilidad si no hubiera protestado en comunicaciones y con mi dimisión contra un sistema que compromete la seguridad de las obras allí atesoradas, pero el Ministro ha mostrado *infischarsi* [hacer caso omiso] de mis comunicaciones, del Museo y del director, y no es mala muestra el cómo se ha provisto la vacante. Verdad es que [...] no se han mostrado de otra manera los artistas que me comprometieron a venir a tal cargo, ni aun aquellos que se consideraban como pretendientes. [...] Por mi parte me considero justamente castigado por haberme considerado comprometido ‘a venir a vivir a...’. De lo

demás, ¿qué voy a decirle? Usted recordará mis tristes augurios, fundados en la experiencia adquirida durante mi calvario del pleito [por la quiebra de la Banca Villodas donde tenía sus ahorros]; la caída estaba prevista, pero yo no supuse que mi pesimismo llegara a una caída tan honda y tan pronto [...]».

«UN ANACORETA DEL ARTE QUE HUYÓ DEL MUNDO»

Después de esta enojosa experiencia, Francisco Pradilla se convierte en «un anacoreta del arte que huye del mundo para encerrarse en su santuario de la Calle de Quintana y atender a los encargos del extranjero», como escribió de él el crítico José Blanco Coris, en 1921. En esta vida retirada, vive obsesionado con el trabajo y tan sólo sale de casa para pintar y para el imprescindible “visiteo”, aun cuando ha cortado casi toda su vida social de asistencia a inauguraciones, banquetes, tertulias... y ese género de ocios de la sociabilidad burguesa de la Restauración.

Un tanto obsesionado con el dinero y con la venta de sus obras a los marchantes, el prestigioso crítico Ricardo Balsa de la Vega recuerda el *status* del pintor en esa época (1898): «Es el más vendido, más apreciado y el que más cobra de España». Sin embargo, una encuesta del semanario ilustrado *Blanco y Negro* realizada en 1902 colocó a Pradilla en el segundo lugar por popularidad entre los

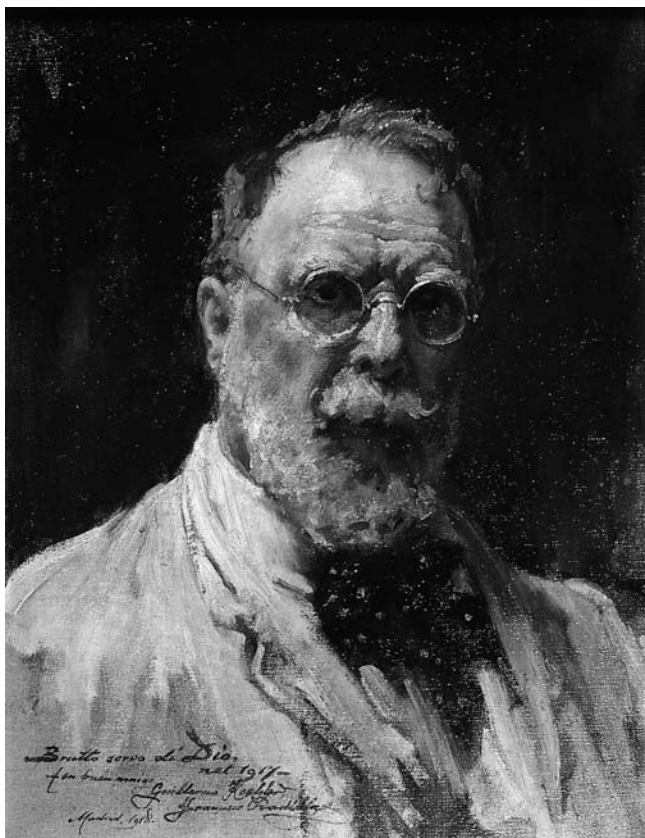
artistas españoles de su tiempo, detrás de Joaquín Sorolla, que obtuvo más del doble de votos (14.201). Este dato muestra la evolución del rumbo en la pintura, ahora en manos de Sorolla y al que pronto se sumará Ignacio Zuloaga. Aunque Pradilla no dejó de recibir honores y distinciones importantes hasta el final de sus días: presidente de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906, miembro de *The Hispanic Society of America*, de Nueva York, en 1912,



Teatro de gala, óleo sobre lienzo, 1919. Col. particular

etc. Su muerte sorprendió a muchos críticos y “conocedores” pues, dados su voluntario alejamiento de la vida pública y su avanzada edad, algunos de ellos lo creían ya fallecido.

Francisco Pradilla dejó de existir el día de Todos los Santos de 1921, a los 73 años de edad, a causa de una arterioesclerosis generalizada. Sus funerales fueron una cita multitudinaria de políticos, intelectuales y público, y los periódicos publicaron extensas necrológicas. Con él moría el último gran pintor de la Restauración.



Autorretrato, óleo sobre lienzo, 1917. Museo del Prado

EL TALLER DEL ARTISTA. PINTURA PARA LA BURGUESÍA



Durante los casi cincuenta años que dedicó al ejercicio profesional de la pintura, Pradilla cultivó todos los temas, con especial atención al paisaje y a la pintura de género y de costumbres, pese a que alcanzó fama indeleble gracias a la de historia. El aragonés era un pintor formado en el método académico, es decir, cursó estudios reglados de Colorido, Antiguo y Ropajes, Natural y Anatomía Pictórica. Además, frecuentó el taller de los Madrazo, equivalente del más puro estilo académico. Su aprendizaje se desarrolló primero en la Academia de Zaragoza y luego en la Escuela Superior de Pintura y Escultura de Madrid (en la Academia de San Fernando) y en la recién fundada Academia Española de Bellas Artes de Roma, meca de todo artista decimonónico antes de que París, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, ganase a la Ciudad Eterna la batuta de la modernidad en el arte. Precisamente, encontró en Roma el lugar ideal para vivir y pintar, y ya no abandonará esa ciudad sino por el “canto de sirena” de un puesto oficial de prestigio en Madrid, cambio que le amargaré el resto de su existencia.

La pérdida de los ahorros de toda su vida, en la época del traslado, hizo que, lejos de retirarse o pintar para sí,



Napolitana, dibujo, 1876. Col. particular,
Zaragoza

invirtiese todo su tiempo, hasta la extenuación, en ejecutar las obras que le demandaban sus representantes comerciales, los marchantes de arte, para un público conservador y poco experto en las vanguardias. Ello multiplica su producción y hace que los temas se repitan. Su obra, catalogada cuidadosamente por Wifredo Rincón García (en 1987 y, definitivamente, en 1999), suma más de mil cuadros, entre los

que predominan los óleos pero también las acuarelas, técnica en la que fue un consumado maestro. Los dibujos en cuadernos de trabajo o *carnets* y los apuntes sueltos debieron ser muy numerosos, como corresponde a un pintor de formación romántica que hace del dibujo una religión, gracias a la cual anota y esboza todo aquello que le llama la atención o es digno de estudio y que podrá, o no, utilizar en el futuro. El crítico R. Balsa de la Vega refiere una anécdota contada por el pintor Casto Plasencia sobre la inaudita actividad de Pradilla como dibujante: un día, yendo juntos, le pide Plasencia al pintor que le espere

unos minutos, pues ha de hacer un recado; al regreso no encuentra a su amigo en el lugar convenido y lo distingue, lápiz y álbum en mano, dibujando un efecto de sol... en un monumento sobre asunto tan poco sugestivo como la policía urbana. «Este detalle —decía Plasencia, sonriéndose— le dará a usted una idea de lo incansable de la laboriosidad de Pradilla». Por la tendencia tradicional de las colecciones españolas a olvidar el dibujo, su conservación ha sido escasa. Así, lo conocido de Pradilla es sólo una pequeña muestra de los miles y miles de apuntes y esbozos realizados durante más de medio siglo de existencia.

Pradilla fue un pintor muy bien informado, culto, aunque autodidacta, y viajero, documentado tanto en la teoría —leyó muchos tratados clásicos sobre doctrina y estética— como en la técnica de la pintura, preocupado por probar todo tipo de pigmentos, barnices y



Interior de iglesia, dibujo a lápiz. Col. particular

papeles nuevos. Por sus notas y cuadernos de viaje, se sabe que le impresionaron en París, ciudad que visitó en 1889, *El entierro de Ornans*, de Courbet, *La balsa de la Medusa*, de Géricault, y los pequeños paisajes de Corot, junto a los que anotó: «Pintar muchos estudios de impresión...». Cuadros que hoy figuran como grandes momentos de innovación pero que provocaron fuerte rechazo en muchos críticos y académicos de entonces. No resulta fácil resumir, por lo tanto, una personalidad artística tan compleja como la suya.

EL “ESTILO PRADILLA”

La fama periodística y crítica de Pradilla tras el éxito del cuadro *Doña Juana la Loca* propició que se acuñase en los medios escritos de la época la expresión “estilo Pradilla” para designar la pintura inclinada al realismo, con un dibujo acabado pero de pincelada libre y suelta, corriente internacional del género histórico en el último cuarto del siglo XIX que el aragonés introdujo en España. Este estilo era una versión personal del *fini* —acabado relamido, casi fotográfico— de los coetáneos *pompieri* franceses, llamados así despectivamente por los innovadores, a causa de sus cuadros poco imaginativos y llenos de figuras antiguas con casco (como los “bomberos”), que acudían a los certámenes internacionales y lograban los enjundiosos encargos públicos. La primera promoción de pintores salida de la

Academia de Roma, integrada por Castellano, Ferrant, Placencia y Pradilla, junto con los paisajistas Galofre y Morera, se formó en la tradición estética académica y convencional, sobre una base estilística ecléctica en la que todo se recogía: desde una visión neobarroca al preciosismo.

Pradilla gusta de pintar del natural, con el objeto delante. En el caso del paisaje, toma pequeños apuntes al óleo o a la acuarela, técnica que permite la rápida manipulación de la obra gracias a su secado casi inmediato. Se propone, según escribía en 1903, «estudiar en lo posible delante del natural la verdad, pudiéramos decir objetiva y subjetiva; de escenas pintorescas al aire libre, con propósito también de compenetrar cada una de estas escenas al aire libre, de la luz de diferentes horas del día». Estos preceptos responden a su tímido postimpresionismo, no reconocido por el propio autor y comentado por el crítico Cánovas y Vallejo en *La Época* (30-V-1902): «[...] Piensa los cuadros, y antes de pintarlos en el lienzo los pinta en su imaginación, y antes de las pinceladas que son el cuerpo y la vestidura proviene la idea que esas pinceladas han de envolver, al revés de nuestros más conspicuos impresionistas que envuelven en colorines jamás vistos el vacío».

Bien diferente es el método de la pintura de historia, que resuelve con una puesta en escena similar y a escala del escenario construido en el estudio. El erudito zaragozano Anselmo Gascón de Gotor, proporcionó un valioso

testimonio acerca de la realización de *une grande machine* (una gran escenografía) de historia para la pintura de *La rendición de Granada*, basado en la documentación de su padre, el pintor homónimo, amigo y corresponsal de Pradilla:

«En su estudio repite en el pavimento el trazado del emplazamiento de las figuras y grupo de primer término. Manda hacer un caballo de madera, en el que situará los modelos que interpretan personajes montados; otra vez arpilleras y cuerdas doradas con purpurina para hacer las gualdrapas de los caballos. Los jaeces para las monturas los trajo de Andalucía; la montura del caballo de Boabdil, según contó Pallarés [Joaquín Pallarés Allustante, 1853–1935], notable pintor aragonés, en Roma por aquellas fechas, la enviaron desde Zaragoza».

Anselmo Gascón de Gotor Giménez, *Tres pintores aragoneses: Francisco Pradilla, Marcelino de Unceta y Anselmo Gascón de Gotor*, Zaragoza, sin año [hacia 1948], p. 7

EL RETRATO

En la edad de la fotografía, Pradilla pareció apostar por otros géneros pictóricos distintos al tradicional del retrato, a pesar de los importantes ofrecimientos que tuvo para realizar algunos, entre ellos los de la Casa Real. Es obvio que dominó el retrato y que uno de sus más constantes modelos fue él mismo; se conservan varios autorretratos a

diferentes edades, incluso haciendo gala de un humor cáustico, como se observa en el que regaló para un asunto benéfico, en el que asumió la faz de un burro, poco después de perder todo su dinero en la Banca Villodas. Sin embargo, pese a ser muy reducido el número de cuadros de esta especialidad, pintó varias obras maestras, entre las que destacan los retratos de los marqueses de Linares, de la marquesa de Encinares, los de su hija Lidia y el de la sobrina de los marqueses de Linares, Teresa Álvarez Ossorio y Dueñas. En todos evidencia una gran percepción psicológica para representar el carácter del retratado, en la mejor estela de Goya. En el del marqués de Linares, por ejemplo, se muestra su efigie de cuerpo entero, con todo el aparato de su recién adquirido prestigio social —la heráldica, la cámara lujosa e intelectual, la vestimenta de etiqueta y los atributos de su dignidad—, aunque con un contradictorio y circunstancial aire doméstico, delatado por la correspondencia que se ve en el escritorio y la bata de pieles. En una habitación más privada, se localizaba un segundo retrato, que mostraba al marqués en actitud hogareña: lee *El Imparcial* mientras fuma un habano, con las piernas cruzadas y arrellanado sobre un butacón de terciopelo azul cobalto.

A Pradilla no le gustaba el género y, menos, pintar a partir de fotografías —lo manifestó en público—, como hubo de hacer en los retratos del zaragozano matrimonio Royo-Villanova, hoy en el Museo de Zaragoza.



El marqués de Linares, óleo sobre lienzo, 1874. Col. particular



La marquesa de Linares, óleo sobre lienzo, 1874. Col. particular

LA EXPEDICIÓN ARTÍSTICA. LA HERENCIA PAISAJÍSTICA DE HAES

Carlos de Haes (1829–1898) fue considerado en su época el mejor paisajista español, género éste poco frecuente en la pintura hispana. Su arte es pulcro, cosmopolita, de extraordinaria calidad, y sirve de enlace en España para importar los nuevos modos de la francesa escuela de Barbizon. Su influencia se consolida a través de la cátedra de Paisaje (1857), que desempeñó en la Escuela Superior de Pintura de la Academia de San Fernando.

Esta docencia directa —y, algunas veces, indirecta— alcanza a discípulos dispares, como el leridano Morera o los más famosos Beruete y Regoyos. Pradilla fue uno de esos discípulos indirectos que, aunque nunca se matriculó en sus clases, buscó su trato gracias a su gran amistad con Morera, compañero suyo en los años del pensionado romano. Hacia 1887, Pradilla le regaló un autorretrato con la siguiente dedicatoria: «Al ilustre Sr. D. Carlos de Haes, su admirador y amigo F. Pradilla», que, a la muerte de Haes, pasó a Morera.

El paisaje constituye una parte abundantísima de la obra de Pradilla, con ejemplos que se cuentan entre los más antiguos de sus pinturas fechadas. Los ejecutó en óleo y acuarela, muchos de ellos tablitas de reducidas dimensiones, impresiones y apuntes realizados del natural, con una

pincelada suelta y, a veces, cargada de color. En Italia dedicó numerosos veranos a pintar los Lagos Pontinos, interesándose por el momento del día y el lugar de ejecución —en uno de los paisajes anotó «La *Palude* desde el tren. 11 de la mañana»—. Aquellos parajes le daban ocasión de experimentar con la luz, el agua, la vegetación, los tipos populares y sus construcciones, etc. También recorrió buena parte de España, en especial los alrededores de Madrid, Galicia y, en Aragón, el Monasterio de Piedra —es posible que por indicación de Morera que, al igual que su maestro Haes, se enamoró de este vergel romántico—.

**NINFAS, TROVADORES Y CASACONES.
PINTURAS PARA EL PALACIO DE UN NUEVO
ARISTÓCRATA**

De acuerdo con los gustos imperantes, importados de la Francia del Segundo Imperio, la pintura de Pradilla está llena de figuras, especialmente a la acuarela, de trovadores y donceles, caballeros antiguos, heraldos, ninfas y seres arcádicos o idílicos. Estos últimos parecen el *atrezzo* o complemento predilecto de sus paisajes pontinos (*Bajo el árbol consagrado a Ceres*, *Urania en el retiro de las musas*, *El valle de las musas*, etc.), siempre tratados en formatos pequeños o medianos, con una técnica suelta pero en nada deudora de la compleja teoría de la luz y el color del impresionismo francés.

El más importante conjunto de pinturas de este tipo es el que realizó, en Roma, para los salones principales del palacio madrileño de los marqueses de Linares (el primer contacto con el marqués, José de Murga, data del año 1878). El edificio —hoy Casa de América— se ubica en la céntrica Plaza de La Cibeles, en la esquina que forman dos de las principales vías madrileñas: el Paseo de Recoletos y la Calle de Alcalá. Concluido en 1890, es uno de los más



Travesuras del Amor, óleo sobre lienzo, 1886. Palacio de Linares, Casa de América, Madrid

suntuosos entre los levantados durante la Restauración, en una de las áreas urbanas de la Villa y Corte preferidas por la nueva aristocracia. Pradilla decoró con quince cuadros los techos del Salón de Baile y de sus antosalones, además de realizar los retratos consignados y otro más, en el que sólo figura el Marqués.

Los óleos, pintados sobre lienzo y pegados al muro, representan ninfas y amorcillos alegóricos del amor, el mar, la música y la danza, así como una serie de mediopuntos (lienzos semicirculares) con escenas de los habitantes del propio palacio introducidos en el cuadro y que observan al espectador. Toda la casa y sus tesoros artísticos han sido primorosamente restaurados.

ROMERÍAS, MANOLAS Y LAVANDERAS. LA PINTURA DE GÉNERO Y DE COSTUMBRES

Un crítico tradicional, el madrileño Ramón Pulido, resumía en 1930, nueve años después de la muerte del artista, lo que se podía esperar de la pintura de género del aragonés en su época: «Sus cuadros de costumbres italianas y españolas tienen un positivo valor artístico; son obras sugestivas porque tienen interés y belleza; en ellas buscó Pradilla con gran afán todos los encantos que la naturaleza puede dar de sí; la psicología de los personajes y el ambiente. Las Lagunas Pontinas y los pueblos de Galicia

fueron manantial para que sus pinceles recogiesen notas que habían de convertirse en cuadros de una vida y gracia extraordinarios. No han faltado críticos que le han negado a las obras de Pradilla ambiente, emoción y calidades. Precisamente esas calidades, consecuencia de profundo estudio, es lo que más destaca en las obras de este pintor, porque supo contemplar la naturaleza como pocos pintores y trasladarla a su pequeños o grandes lienzos con fervoroso recogimiento». La cita es larga pero esclarecedora de lo que se espera de la pintura de género.

Galicia constituyó una fuente de este tipo de escenas, y una de sus mejores obras, *Misa al aire libre en la romería*



Vendimiaro. Paludes pontinas, óleo sobre lienzo, 1905. Museo de Zaragoza

de la Guía de Vigo, fue versionada en varias ocasiones. Las Lagunas Pontinas, con sus tipos y costumbres, son otra de las fuentes inagotables de su inspiración.

Hacia el final de su vida, fuera de toda moda, Pradilla inició diferentes series dedicadas a los carnavales, las verbenas, las procesiones y las manolas de Madrid, a las que aún sale a pintar del natural, con sus setenta años, o a las que retrata con la ayuda de una cámara fotográfica de paso universal (1918–1921).

LA INVENCION DEL PASADO. LA PINTURA DE HISTORIA



Al hablar de pintura de historia, siempre se piensa en los grandes lienzos que extraen, de un pasado más o menos cercano, un hecho épico o notable por su anécdota moral, para transmitir al espectador un código ético interesado —por lo general, para el nuevo Estado liberal burgués— o una determinada forma de interpretación de determinados sucesos históricos con alcance político en el presente: la unidad nacional, el descubrimiento y la colonización de América, etc.

Este prejuicio, formado en la época moderna, ha propiciado una visión distorsionada de lo que, en rigor, debe ser considerado como “pintura de historia” —considerada aparte, por principio, de la religiosa—, estética y cronológicamente más rica de lo que el referido prejuicio ha hecho creer. Algunos de los lienzos más famosos de Velázquez (*La rendición de Breda*, Museo del Prado) o de Goya (*La carga de los mamelucos. El dos de mayo de 1808* y *Fusilamientos en la Moncloa. El tres de mayo de 1808*, ambos también en el Prado) son en realidad magníficos ejemplos de lo que modernamente se ha dado en denominar pintura de historia. Sin embargo, la mente se va de forma inmediata hacia esas grandiosas “máquinas” decimonónicas que

concurrían a todos los salones de Europa —y de Estados Unidos, que no fue ajeno a estas modas— en busca de su adquisición pública y el aplauso de los especialistas. El tiempo ha hecho estragos en la visión crítica y estética de estos grandes lienzos. Hasta fechas recientes, este peculiar género pictórico no ha sido justipreciado y revalorado estéticamente, pero ya ha comenzado la revisión de la postura tan negativa de la historiografía anterior.

Pradilla alcanzó la fama internacional y la gloria crítica gracias a este género, que no ocupa sino un porcentaje mínimo en el total de su producción. La relación de obras de historia es breve y no alcanza la docena de asuntos: *Aparición de Santiago al rey don Ramiro* (1873), *El rapto de las sabinas* (1874), *Doña Juana la Loca en los adarves del castillo de la Mota* (1876), *Doña Juana la Loca* (1877), *Alfonso I el Batallador* y *Alfonso V el Magnánimo* (ambos de 1878–1879), *El suspiro del moro* (1879–1892), *La rendición de Granada* (1879–1882), *Cortes de Aragón celebrando juegos florales* (1884), *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas* (1906) y *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla el 19 de julio de 1478* (1910). A esta lista se añaden las acuarelas preparatorias (hacia 1883) para la ilustración del poema *Raimundo Lulio*, de Gaspar Núñez de Arce, que nunca se publicó con las estampas correspondientes. El pintor aragonés produjo también infinidad de pequeñas y medianas composiciones al óleo o a la acuarela sobre tipos

diversos, con gran precisión histórica en la indumentaria y en el entorno: heraldos, donceles, guerreros, abanderados, etc., variante medieval de la pintura de “casacones”, como denominó despectivamente la crítica decimonónica a las obras de género ambientadas en época dieciochesca.

Pradilla elaboró los asuntos históricos a conciencia, en múltiples estudios preliminares de indumentaria o composición. Su fama provocó que de algunas de estas obras realizara reducciones para coleccionistas particulares. Éstos, ricos y aristócratas de nuevo cuño, le solicitaron tales temas fuera ya de las modas, por lo que cultivó el género hasta entrado el siglo XX. Así, se da la paradoja de que, en 1910, convivan la relamida pintura de historia dedicada al *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan en 1478*, ejecutada a la acuarela, con las obras cubistas de Picasso o de Braque.

Los temas están entresacados primordialmente de la historia de España, en especial de la época en la que fraguó la unidad de sus reinos: el bautizo del infante Juan, primogénito de los Reyes Católicos, la rendición de Granada y el destierro de Boabdil –*El suspiro del moro*– o la demencia de Juana *la Loca*. La elección no resulta gratuita, pues la Restauración intentó forjar la “construcción escrita de una historia nacional” a través de la profesionalización del oficio de historiador, guiada por la Real Academia de la Historia de Madrid y las nuevas instituciones oficiales en



El rapto de las sabinas, *óleo sobre lienzo, 1874, Facultad de Bellas Artes, Madrid*

este ámbito (el Cuerpo Facultativo de Anticuarios y Archiveros y la Escuela Superior de Diplomática), así como mediante la creación de nuevas cátedras universitarias. Comentarios como los del académico Antonio Delgado sobre la difícil elaboración de la historia nacional son abundantes en la época:

«La historia de los pueblos que traen un solo origen [...] es fácil de averiguar [...]. Mas cuando las naciones se han formado de hombres de distinta procedencia y opuestos

entre sí por religión, temperamento y costumbres, para reconocer su historia necesitase avanzar a descubrir las tendencias y necesidades de cada uno de los pueblos [...] hasta que llegaron a formar un cuerpo homogéneo. Esta es la causa de haber sido tan difícil conocer la historia de España, y de darle su verdadero colorido, y ésta lo es también porque creyeran necesario nuestros más ilustrados príncipes crear con esta ínclita Academia [la Real Academia de la Historia] un centro de conocimientos y de doctrina, donde dilucidándose los hechos parciales del variado territorio de la Península, pudiera llegar el día de conocer a fondo el conjunto, y explicar así los extraordinarios fenómenos de nuestra creación nacional».

Boletín de la Real Academia de la Historia, 1891



Estudio de ropajes medievales, dibujo a tinta, sin fecha

Pradilla fue amigo personal de Emilio Castelar, político republicano, diputado por Zaragoza en 1869 e historiador y adalid de la profesionalización de la historia. Durante uno de sus mandatos políticos, creó la Academia de Bellas Artes de Roma (1873), donde Pradilla estudió y donde se encontraron en 1874. Castelar fue también el presidente de la Comisión del Congreso de los Diputados que dictaminó favorablemente la compra del cuadro de *Doña Juana la Loca*. A su muerte, Pradilla pagó desde Roma una corona de flores para su entierro.



Los dos primeros asuntos de historia que se conocen de la producción de Pradilla son los cuadros del ejercicio de oposición para la plaza de pensionado en la Academia de Roma: *La aparición de Santiago al rey don Ramiro*, boceto (0,35 x 0,25 m; paradero desconocido), ejecutado en 1873, y *El rapto de las sabinas*, óleo (1,14 x 1,47 m) pintado en 1874 y conservado en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. El tema de este último, impuesto por el tribunal, es un lugar común en el terreno de la pintura antigua, a mitad de camino entre la mitológica y la de historia, que hace referencia a uno de los episodios míticos de la fundación de Roma. El cuadro del aragonés es bastante deudor del homónimo de Poussin (hacia 1637–1638), muy divulgado por copias y estampas, y hoy en el Museo del Louvre, seguramente por complacencia hacia el tribunal, pues

Poussin constituía todavía entonces una referencia erudita del clasicismo barroco romano —no se olvide que Poussin pasó buena parte de su vida en Roma y promovió la fundación de la Academia francesa de esa ciudad, modelo, más o menos directo, sobre el que se estableció el pensionado español—. La pintura de Pradilla concentra el dramatismo de la composición en el rapto de las sabinas a manos de los romanos secuaces de Rómulo, ante la impotencia de sus madres y esposos.

Si la iconografía fue diferente, el concepto y la técnica fueron similares en la gigantesca copia del fresco *Disputa del Santísimo Sacramento*, pintado por Rafael en las Estancias Vaticanas (óleo sobre lienzo, 3,08 x 7,95 m; Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid). Se trata del ejercicio que Pradilla realizó como pensionado para el primer año (1875). Unos meses más tarde se interesa ya por la historia de la reina Juana. Firma en Roma, en 1876, un pequeño boceto (0,24 x 0,39 m; Museo del Prado, Madrid) sobre *Doña Juana la Loca en los adarves del castillo de la Mota* y, un año después, ejecuta una de sus obras más conocidas y que le catapultó a la fama, *Doña Juana la Loca* (1877).

DOÑA JUANA LA LOCA

Una fotografía de la historia

Pradilla pinta en 1877, como ejercicio académico en su tercer y último año de pensionado en Roma, el cuadro *Doña Juana la Loca*. El aragonés ha cumplido los veintinueve de edad. La idea partió del director de la Academia, José Casado del Alisal (1831–1886), a partir de un esbozo que había visto en el estudio del joven. Es probable que pesara en la elección el hecho de que varios cuadros con el mismo tema alcanzaran premios en anteriores exposiciones nacionales de Bellas Artes: medalla de tercera clase, en la de 1858, a Gabriel Maureta por su *Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe*, o la segunda medalla obtenida en 1866 por Lorenzo Vallés con su cuadro *La demencia de Doña Juana de Castilla* (Museo del Prado). La obra, que entrega el pensionado al final de su aprendizaje, debe ser un ejercicio de virtuosismo que muestre a sus maestros, a la institución y a sus compañeros y paisanos el buen aprovechamiento de la estancia y que justifique la inversión realizada para la formación del artista en ciernes.

El cuadro posee unas dimensiones típicas del género: 3'40 x 5 m, es decir, diecisiete metros cuadrados de

pintura al óleo. Representa a la reina Juana I de Aragón y Castilla, hija de los Reyes Católicos, delante del féretro que contiene el cadáver de su esposo Felipe *el Hermoso*, que reposa en medio del campo. A su alrededor, el séquito real presencia aburrido el responso que dirige un fraile. El vuelo del humo de un fuego que arde en primer término envuelve a la Reina y al ataúd y transmite al espectador toda la sensación de frío de la estación invernal.



Detalle de Doña Juana

El asunto cumple con los gustos tardorrománticos del género: el protagonismo regio, la locura por desamor, la pasión amorosa no correspondida, los celos y la necrofilia —recuérdense los amantes de Teruel, Julieta junto al cadáver de Romeo o la conversión del duque de Gandía, futuro San Francisco de Borja, ante el ataúd de la reina emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos I—.

La fuente literaria la encuentra Pradilla en un pasaje de la *Crónica* de Pedro Mártir de Anglería (epístola 339, siglo XVI) que refiere la “locura” de la reina

durante la traslación del cadáver del monarca consorte, a finales del mes de diciembre de 1506, desde la Cartuja de Miraflores, en Burgos, a la Catedral de Granada. Pradilla lo encontró transcrito en la *Historia de los Reyes Católicos* del hispanista Prescott y en la *Historia General de España* redactada por Modesto Lafuente, la obra “oficial” y más divulgada de la historiografía de la Restauración; y observó en sus notas cómo ambos autores realizaban una traducción literal sospechosa. Lafuente transcribió en el tomo X de su publicación (1869, parte II, libro IV, pp. 312–314), el fragmento de Pedro Mártir. El texto renacentista copiado reza:

«Andábase solamente de noche, porque una mujer honesta, decía ella [la reina], después de haber perdido a su marido, que es su sol, debe huir de la luz del día. En los pueblos en que descansaban de día se le hacían funerales, pero no permitía la reina que entrara en el templo mujer alguna. La pasión de los celos, origen de su transtorno mental, la mortificaba hasta en la tumba del que los había motivado en vida. Refiérese que en una de estas jornadas, caminando de Torquemada a Hornillos, mandó la reina colocar el féretro en un convento que creyó ser de frailes; más como luego supiese que era de monjas, se mostró horrorizada y al punto ordenó que le sacaran de allí y le llevaran al campo. Allí hizo permanecer toda la comitiva a la intemperie, sufriendo el riguroso frío de la estación y apagando el viento las luces.»

«Componían la comitiva multitud de prelados, eclesiásticos, nobles y caballeros: la reina llevaba un largo velo en forma de manto que la cubría de la cabeza a los pies, sobrepuesto además por la cabeza y los hombros un grueso paño negro: seguía una larga procesión de gente de a pie y de a caballo con hachas encendidas».

La fidelidad de la iconografía con respecto de su fuente histórica narrativa y el estudio de la indumentaria constituyen las sólidas bases arqueológicas sobre las que se asienta esta pintura. Además, el asunto elegido cumple el requisito fundamental del género que «recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea; por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra» (Francisco de Mendoza, *Manual del pintor de historia*, Madrid, 1870, p. 31). La composición concentra todo el dramatismo del tema y subraya, con detalles de virtuosismo pictórico, ciertos pasajes de la fuente. Así, por ejemplo, la sensación de viento frío de la estación parece traspasarse al espectador a través de las llamas titilantes de los cirios.

El lienzo viajó hacia Madrid enrollado con el resto de los cuadros de los pensionados. Unos meses después de su presentación en la Ciudad Eterna, en enero de 1878, se celebraba la Exposición Nacional de Bellas



Doña Juana la loca, óleo sobre lienzo, 1877, Museo del Prado, Madrid (Foto: Oronoz)



Artes, en la que Pradilla inscribió su obra. La fama precedía al cuadro, comentado con elogio en casi todos los periódicos de la época.

EL CRÍTICO INFLUYENTE

BREVE ANTOLOGÍA DE CRÍTICAS DE LOS PERIÓDICOS DE LA ÉPOCA

«El cuadro del Sr. Pradilla, pintado en Roma, ha venido al concurso de 1878 precedido de una de esas ruidosas algaradas del entusiasmo con que la oposición impresionable de estos tiempos y de este país suele acoger las manifestaciones del ingenio que rebasan el bajo nivel del arte, por lo común acéfalo y estérilmente prolijo, de nuestros días. Se ha dicho del cuadro notabilísimo del Sr. Pradilla que era el más gigante de los esfuerzos realizados por el genio pictórico en la España contemporánea; que sostenía con ventaja la comparación con las obras que en época reciente han dado inusitado esplendor al movimiento artístico de nuestra patria; que realizaba, en una palabra, bellezas de concepto y de ejecución superiores a todo lo producido desde la creación de los certámenes nacionales. Estas y no otras estupendas especies se han oído propalar antes que la mayoría ilustrada pudiera apreciar en su justo valor la última obra del Sr. Pradilla. El cuadro ya está pasando por esa prueba decisiva, y la exageración en que han dado algunos de los primeros

iniciados en los misterios de la importante creación de este pintor, habrá recibido ya en el concepto general el correctivo y la reducción que sea de justicia. Por lo demás, el distinguido autor de Doña Juana la Loca no necesitaba del hiperbólico juicio que su obra ha merecido a los ardientes admiradores de su talento; la justa apreciación del trabajo artístico que ha llevado a la cima le asegura, sin el auxilio de extremados encarecimientos, laureles que sólo es dado conquistar a un artista dotado de superiores cualidades».

Peregrín García Cadena, «La Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1878

«El señor Pradilla ha dado a su cuadro el colorido y el tono de la época; le ha impregnado con su vigoroso aliento de artista del sabor de aquella edad, y ha podido presentarnos de semejante manera, un conjunto exacto, acabado, perfecto... La aridez del terreno, lo mismo que aquel desnudo y raquítrico árbol que se alza en el segundo término de la derecha, indican suficientemente la época en que tan lúgubre acción se verifica, y hasta la silueta del convento que allá a lo lejos se divisa, contribuye poderosamente a la total comprensión del asunto, dándole, como es de suponer, verdadero carácter de majestad y grandeza. [...] Tal es el cuadro del Sr. Pradilla: tranquilidad y calma en apariencia, duelo y tempestad en el corazón».

R. Ibáñez Abellán, «Exposición de Bellas Artes», *El Globo*, 8-XI-1878

«Cuando un artista revela indisputable genio, no es conveniente hacerle dudar de sus fuerzas precisamente en el momento en que acierta... La reputación que tiene el cuadro precedido, formado en un país donde no se dan sin causa títulos de artistas, la medalla de honor adjudicada por primera vez a nuestras Exposiciones, si bien ha debido darse en alguna otra, y la atracción que ejerce el cuadro entre el público que recorre la galería en que está expuesto, prueban que su afortunado autor ha conseguido el doble triunfo de sorprender y agradar a la vez a entendidos y profanos».

José Fernández Bremón, «Crónica general», *La Ilustración Española y Americana*, 15–XI–1878



El cuadro obtuvo el máximo galardón, la Medalla de Honor, que se concedió por primera vez en la historia de estos certámenes, creados en 1856 (hasta 1878, los jueces consideraron no haber visto ninguna obra con mérito bastante para recibirla). El jurado estaba formado por veinte miembros de gran prestigio en las Bellas



Detalle de la comitiva

Artes de España. Entre ellos, José de Cárdenas, Federico de Madrazo, Eugenio de la Cámara, Joaquín Espalter, Enrique Mérida, Carlos de Haes y Joaquín Suñol. El 2 de abril de ese año, el Congreso de los Diputados aprobó por mayoría un proyecto de ley para adquirirlo por 40.000 pesetas, cifra que quintuplicaba el premio concedido a la Primera Medalla. La obra pasó finalmente al Museo Nacional de Pintura Española (actual Museo del Prado), al ser comprado por 20.000 pesetas por Real Orden de 10 de enero de 1879.

El lienzo fue premiado en diversos certámenes internacionales: Medalla de Honor en la Exposición Universal de París (1878) y en la Internacional de Viena (1882), y mención en la Internacional de Berlín (1892). Constituía una magnífica fórmula de propaganda política para mostrar el nivel alcanzado por las Bellas Artes en España, por aquel entonces en franca decadencia en la diplomacia internacional.



Detalle de los cortesanos

El éxito de esta pintura motivó numerosos encargos de copia a su autor, así como la reproducción de la

misma en muy diversas técnicas: fotografía, estampa, relieve troquelado, etc.; incluso, andando el tiempo, el cine se inspirará en el cuadro —Aurora Bautista en la película *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña, sobre escenografía de Sigfrido Burmann—. Pradilla realizó varias copias reducidas, una de las cuales conservó su amigo el pintor Jaime Morera (1855–1877), y que, a su muerte, pasó al Museo de Arte Moderno de Lérida. Un príncipe ruso le encargó una serie de reproducciones de sus tres obras maestras del género histórico: *Doña Juana la Loca*, *La rendición de Granada* (Palacio del Senado, Madrid) y *El suspiro del Moro* (colección particular). Sin embargo, las obras acabaron en la colección privada de la reina Victoria de Inglaterra, en su palacio de la Costa Azul, en Niza. Es curioso hacer notar que la soberana británica vio en el tema de Doña Juana un trasunto de la muerte de su joven y gallardo esposo, el príncipe Alberto.

La fama del premio excepcional en la Exposición Nacional despertó el interés de los paisanos del aragonés por poseer obra suya. En febrero de 1878, Pradilla agradecía a su amigo Agustín Peiró y Sevil (1832–1890) el encargo, por parte del Ayuntamiento de Zaragoza, de dos retratos de los reyes de Aragón, Alfonso I *el Batallador* y Alfonso V *el Magnánimo*. Peiró era entonces concejal del consistorio

pero fue más conocido como periodista y escritor costumbrista —utilizó el seudónimo *Antón Pitaco*—, a la par que acuarelista aficionado. Los dos reyes decorarían el Salón de Sesiones e inaugurarían una galería personajes ilustres vinculados a la ciudad. Pradilla describe así su trabajo en el cuadro dedicado a Alfonso I, en una carta a Peiró: «El Batallador, que a mi me ha hecho batallar con las dificultades de su traje, que necesariamente le abultaba, está también de pie y sobre una colina, algo se indica en el fondo que podría ser Zaragoza [...]. El busto del rey se destaca por oscuro en un cielo luminoso, cuyo contraste y relación de tonos puede atrapar desde mi azotea que tiene una magnífica vista con Roma entera a los pies... buenos aguaceros atrapé también, que me ponía como una sopa».

Alfonso V reformó la vieja administración feudal —introdujo, entre otras reformas importantes, la *insaculación* o elección de cargos por sorteo— y recibió una notable ayuda del Concejo para sus campañas de Italia, por lo que Pradilla lo representó en una cámara del *Castel Nuovo* napolitano, mirando desde la bahía al mar Mediterráneo. «Supongo a Alfonso V —comenta el pintor en la misma carta— en una cámara delante de una galería de Castell–Nuovo, en Nápoles, donde se encontraba a la edad en que lo represento. Está de perfil por consiguiente, y en pie. Tiene un sitial detrás y en el alféizar de la ventana útiles de escribir; en lontananza se apunta un volcán [el Vesubio]».



Alfonso I el Batallador, óleo sobre lienzo, 1879. Ayuntamiento de Zaragoza



Alfonso V el Magnánimo, óleo sobre lienzo, 1879. Ayuntamiento de Zaragoza

Ambos personajes, inmóviles, son de tamaño superior al natural (2,37 x 1,51 m). Entregada la pareja un año después, le pagaron tres mil pesetas por cada figura. Años más tarde, Pradilla recordaba, lleno de amargura, este singular encargo en una carta enviada al pintor aragonés Anselmo Gascón de Gotor (1865–1927):

«Dirá Vd. que el Ayuntamiento me encargó pintar dos figuras históricas a tres mil pesetas una. ¡Es la única sonrisa aragonesa que recibí, y aun ésta, torcida!»

«Lo debo a aquel magnífico ejemplar de aragonés que se llamó Agustín Peiró, periodista y acuarelista a sus horas. Él lo propuso espontáneamente; él lo gestionó, pues era entonces concejal, y él me escribió cuando hice entrega de mi contenido: “No veía la hora de dejar mi cargo, donde no volvería ni atado por la Guardia Civil, pero no quise salir del Municipio sin dejar solucionado el pago que recibirá usted, porque si no, no cobra usted”».

Pese a estas amarguras, contadas en las postrimerías de su vida, Pradilla se encontraba por aquella época en su cenit. El 19 de julio de 1878 el Senado tomó el acuerdo de encomendarle el óleo sobre *La rendición de Granada* para decorar los salones del nuevo palacio parlamentario. El encargo estaba dotado con una remuneración de cinco mil duros. El presidente, marqués de Barzallana, le notificó por carta de fecha 17 de agosto el asunto elegido:

«La rendición de Granada, o entrega de llaves por Boabdil a los Reyes Católicos, como representación de

la unidad española; punto de partida para los grandes hechos realizados por nuestros abuelos bajo aquellos soberanos».

En el encargo está claro el valor moral y ejemplificador del asunto, elegido en consonancia con las convenciones de la pintura de historia. La aludida “unidad española” no es una forma retórica, sino una referencia meridiana a las recientes guerras civiles carlistas; y la presentación bondadosa del moro vencido tiene un trasunto coetáneo en la Conferencia de Madrid para los asuntos de Marruecos. El cuadro fue el primero de un programa iconográfico que ocupa toda la Sala de los Pasos Perdidos del Senado con las siguientes escenas (en orden cronológico): la *Conversión de Recaredo*, por Muñoz Degrain; la *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*, por Moreno Carbonero;



Detalle del rey Fernando el Católico



La rendición de Granada, óleo sobre lienzo, 1882, Palacio del Senado, Madrid (Foto: Oronoz)



y el *Combate naval de Lepanto*, por Luna Novicio. En sendos nichos a cada lado de la estancia se disponen las esculturas de *Juan de Austria*, *Hernán Cortés*, *El cardenal Cisneros* y *Cristóbal Colón*.

Pradilla desplegó en la *Rendición* todas sus dotes de escenógrafo, que tan bien había practicado en su juventud en los talleres de Pescador, en Zaragoza, y luego de Bussatto, en Madrid. Como en las famosas rendiciones pictóricas de Breda, por Velázquez, y de Bailén, por Casado del Alisal, distribuye a los personajes de ambos bandos en dos grupos disimétricos, asignando un mayor protagonismo al de los cristianos vencedores. Cierra el fondo con un paisaje de Granada, coronada por la Alhambra en lontananza, tal como en *Doña Juana la Loca* se aprecia el monasterio de religiosas rechazado por la reina. Cada una de las figuras está particularmente caracterizada en su indumentaria, con un minucioso estudio que llevó a Pradilla no sólo a viajar al lugar histórico de los hechos, Granada (invierno de 1878), sino en la misma estación para reproducir el ambiente de la rendición, ocurrida en la mañana del 2 de enero de 1492. También viajó por la zona en busca de modelos para familiarizarse con los tipos morunos que debía pintar junto al monarca nazarí. En el Museo del Prado, en la Catedral y en la Alhambra de Granada, entre otros lugares, dibuja y copia a la acuarela cuantos pormenores estima que le pueden ayudar para precisar con corrección arqueológica todos los detalles históricos, a los

que añade las fuentes documentales e incluso las fotografías de Laurent (está claro que manejó en Roma las series del fotógrafo de origen francés, ya que es citado en alguna ocasión en los cuadernos de viaje del pintor).

En junio de 1882, describe la obra en una larga misiva para el marqués de Barzallana; el cuadro está enviado a Madrid desde el estudio del artista en Roma. Han sido necesarios casi cuatro años de labor intermitente entre estudios previos y viajes, con sesiones de hasta dieciocho horas en una jornada —según refirió a su amigo Gascón de Gotor—, y que dimitiera de su plaza como director de la Academia de Roma. Los medios de comunicación mostraron suma atención y siguieron todo el proceso de recepción de la obra. A partir de junio, el público ya pudo contemplar el cuadro y “todo Madrid” desfiló ante la obra de arte, convertida casi en objeto de culto. La crítica encumbra de nuevo a Pradilla, que acaba de cumplir los treinta y cuatro años. El Senado está tan entusiasmado con la pintura que dobla los honorarios acordados en un principio (27–VII–1882), hasta alcanzar las cincuenta mil pesetas. El Gobierno le concede la Gran Cruz de Isabel la Católica y Alfonso XII paga de su bolsillo la condecoración.

En la catarata de elogios que desgrana toda la prensa, sólo un crítico desentona, *Fernanflor* (Isidoro Fernández Flórez). Cinco largas entregas en el periódico *El Liberal* (7, 14, 21 y 28 de mayo y 1 de junio de 1883) necesitó este madrileño para comentar todos los fallos —que los hay—

de la pintura y su incoherencia genérica, aunque sin negar, desde un principio, la maestría incuestionable del autor. Entre las críticas adversas las hay formales —por ejemplo, la desproporción de ciertas figuras, lo convencional de los rostros de los infantes y otros personajes, etc.— e históricas, entre las que destaca el hecho de que la reina Isabel no estuvo presente en la rendición. Fernanflor traza en sus artículos una teoría de la pintura de historia:

«El pintor de historia es un poeta que pinta. Un cuadro de historia es una oda. Sin la poesía, sin el ideal, un cuadro histórico, por hábilmente que esté pintado, por arqueológicamente que esté reproducido, no pasa de ser un cuadro de género. Lo que en mi concepto es el de Pradilla [...]. Los poemas se escriben en endecasílabos y los grandes asuntos, cuando hay lienzos, se pintan en figuras endecasílabas también [...]. No hay en él ninguna condición viril: debía ser una oda y es una composición en redondilla [...].»

Para Fernanflor «*La Rendición de Granada* es peor que un mal cuadro: es un mal ejemplo. El último cuadro de Pradilla es la síntesis de una decadencia». Estas palabras parecen preconizar no sólo la caída paulatina del género histórico, sino también la del propio aragonés, que tras de su dimisión como director del Museo del Prado vivirá casi un cuarto de siglo fuera de los círculos sociales y artísticos y alejado de la crítica.



El suspiro del moro (*vista general y detalles*), óleo sobre lienzo, 1892. Col. particular

Tras *La rendición de Granada*, la pintura que cierra el ciclo es *El suspiro del moro*, obra que representa al rey Boabdil, en pie, de espaldas al espectador, contemplando por última vez su reino granadino antes de partir de la Península. El cuadro, según declaraciones del propio autor a un periodista de *El Mundo*, fue encargo de un aristócrata ruso con el que hizo tratos para la venta de *Doña Juana la Loca*, aunque no pudo adquirirlo por haberlo hecho el Estado español. Como amenazaba entrar en litigio, Pradilla le ofreció a cambio pintar una reducción de *Doña Juana la Loca*, otra de la *Rendición* y, por último, realizar la continuación temática de éste. El villanovense inició la obra en Granada, en 1879, mientras se documentaba para la *Rendición*, y la dio por concluida en Roma, en 1892. El tema y el título no son originales; antes los habían tratado, entre otros, Joaquín Espalter (Exposición Internacional de París, 1855) y Benito Soriano Murillo (Exposición Nacional de Bellas Artes, 1856). Los escritores también se ocuparon del tema, y el propio Castelar publicó, en 1885, una novela histórica con el mismo título. Esta presunta falta de originalidad queda suplida con creces por la elevada calidad de la pintura, de nuevo una obra maestra. La romántica *Historia de España* (t. IV, p. 327) de Victor Gebhardt refiere así *El suspiro del moro*:

«Al trasponer una colina, último punto desde el cual se divisan por aquella parte las torres de Granada y los feraces campos de su vega, Boabdil refrenó su caballo y

derramó lágrimas y lanzó un suspiro al fijar por última vez sus ojos en su perdida patria. “Razón es que llores como mujer –díjole su madre, la sultana Aixa– puesto que no supiste defender tu reino como hombre”.

El lienzo de Pradilla es de menores dimensiones que los dos anteriores (1,95 x 3,02 m) debido, quizás, a que era encargo de un particular y no del Estado. También fue objeto de varias reducciones y es el único de la serie que permanece en manos privadas, en Madrid.

En 1884, firma en Roma la *Corte de Aragón celebrando juegos florales* (colección particular), primera incursión en el tema trovadoresco tardorromántico. Este estilo *trouvadour* estuvo muy de moda en la segunda mitad del siglo XIX, impulsado por las obras del filólogo catalán Manuel Milá y Fontanals (1818–1884), que restauró los Juegos Florales de Barcelona y publicó un monumental tratado titulado *De los trovadores en España* (1861).

Tres décadas justas después de la conclusión de *Doña Juana la Loca* (1876) —el tiempo de nacer una nueva generación—, volvió Pradilla a sus fuentes y reinterpretó el tema de la demencia de la reina por amor, de espaldas a toda moda o modernidad, con el mismo virtuosismo a que acostumbró a su público en su juventud. *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas con su hija, la infanta Catalina de Aragón* (Museo del Prado, Madrid) muestra el interior palaciego de una estancia habitada por la soberana,

sentada junto a una ventana, a la que reclama su hijita; su mirada extraviada se fija en dirección al espectador; en un segundo plano, un par de ayas delante de una grandiosa chimenea; en el ángulo derecho, un caballero montado y con lanza, de juguete, usado por el joven príncipe. Las medidas son menores (1,47 x 0,84 m; hará varias versiones reducidas y de detalle), pero participa de las características del género.

La composición abandona los espacios abiertos y la grandilocuencia escénica de los anteriores cuadros para recrear el espacio-caja en la mejor tradición romántica de Paul Delaroche. Este interior no está tomado del palacio de Tordesillas sino de otro, propiedad del duque de Frías (cliente de Pradilla) en Ocaña, dibujado por Valeriano Bécquer el 28 de febrero de 1866 y que Pradilla, en su juventud, se encargó de “traducir” a un dibujo para su estampa en grabado, que sería ejecutado por Bernardo Rico.

Se publicó, junto con un comentario de Isidoro Fernández Flórez, en el semanario *La Ilustración de Madrid* (28-II-1866), en el que Pradilla colaboraba como dibujante. Se han alterado ciertos detalles, como el escudo de la chimenea o la situación, invertida, de la puerta y de la ventana, pero el concepto espacial e iconográfico es similar. Pradilla no hace sino lo que todos los artistas de la época: busca y revisa en sus antiguas carteras de dibujo ideas para un viejo tema.

Su última gran obra histórica conocida fue el *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla el 19 de julio de 1478* (1,93 x 4,03 m; Museo del Prado), pintada en 1910. Este lienzo, el canto del cisne de la pintura de historia española, posee el mismo virtuosismo y grandiosidad escenográfica de sus primeros óleos.

PARA VER A PRADILLA. GUÍA POR LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS Y AMERICANAS



La gran clientela burguesa de Francisco Pradilla ha favorecido la dispersión de su pintura, en manos de particulares. Sin embargo, las obras cardinales de su larga producción se hallan, en su mayoría, en colecciones públicas. De estas últimas, se ofrece la siguiente relación.

EN ARAGÓN

Zaragoza

Pradilla no está muy bien representado en las colecciones públicas aragonesas. Las mejores pinturas son las de los reyes de Aragón, *Alfonso I* y *Alfonso V*, expuestas en el Ayuntamiento. El Museo de Zaragoza posee varios retratos y estudios, en parte depósitos del Museo del Prado, a los que hay que sumar algunos bocetos pertenecientes al Museo Camón Aznar. El antiguo Casino de Zaragoza, situado en el palacio de Sástago de Zaragoza —hoy propiedad de la Diputación Provincial—, cubrió el techo de su mayor salón con un lienzo de Alejandro Ferrant Fischermans. Ejecutado en 1889, se trata de una *Alegoría de Zaragoza* en cuyo lateral izquierdo el artista, compañero de estudios en Roma



Goya y, tras él, Pradilla (dcha.), detalle de la Alegoría de Zaragoza de Alejandro Ferrant, óleo sobre lienzo, 1899. Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza (Foto: Estudio Galería, Archivo DPZ)

y admirador de Pradilla, pintó a su amigo formando parte de la galería de personajes ilustres aragoneses que rodean la alegoría, colocado junto a Goya. La Diputación Provincial de Zaragoza posee también un recuerdo de la visita de Pradilla a la Exposición Hispano–Francesa celebrada en Zaragoza en 1908: un gran cuadro del pintor zaragozano Juan José Gárate Clavero (1870–1939) que muestra una vista panorámica de la ciudad, contemplada desde un monte por un grupo integrado por Francisco Pradilla, el Nobel en Medicina Santiago Ramón y Cajal, el ministro Segismundo Moret, el deán Florencio Jardiel, el director de la exposición, Basilio Paraíso, el periodista Mariano de Cavia y el propio autor, entre otros (Palacio Provincial, óleo sobre lienzo, firmado y datado en Zaragoza, 1908).

AYUNTAMIENTO

- *Alfonso I el Batallador*, 1878–1879, óleo sobre lienzo, 2,37 x 1,51 m

- *Alfonso V el Magnánimo*, 1878–1879, óleo sobre lienzo, 2,37 x 1,52 m

MUSEO DE ZARAGOZA

- *Capri*, 1878 [nº inv. 4585 del Museo del Prado; nº inv. Museo de Zaragoza, 97.79.2], óleo sobre tabla, 0,27 x 0,17 m; depósito del Museo del Prado, Madrid, 1997.
- *Conde Bobrinski a caballo*. La composición del caballo árabe negro servirá para el del rey Boabdil de *La rendición de Granada*, Roma, 1880 [depósito del Museo del Prado, Madrid, nº inv. 5683 del Museo del Prado; nº inv. Museo de Zaragoza, 97.79.3], óleo sobre lienzo, 0,99 x 0,73 m; depósito del Museo del Prado, 1997.
- *Estudio de caballo árabe para el lienzo “El suspiro del moro”*, 1887 [nº inv. 10542], óleo sobre lienzo, 0,78 x 0,48 m; procede del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1950.
- *Estudio de desnudo femenino para el techo “La Primavera pasa...”*, hacia 1899 [nº inv. 15175], lápiz, carbón y clarión sobre papel agarbanzado, 305 x 475 mm; donación de Pilar Ferrer, 1934.
- *Mariano Royo Urieta*, 1905 [nº inv. 10158], óleo sobre lienzo, 1,54 x 0,84 m; donación de Mariano Royo Villanova, 1954.
- *Pilar Villanova y Pereña de Royo*, 1914 [nº inv. 10159], óleo sobre lienzo, 1,54 x 0,84 m; donación de Mariano Royo Villanova, 1954.
- *Fiesta de recolección en las Lagunas Pontinas*, 1905 [nº inv. 87.27.1], óleo sobre lienzo, 0,43 x 0,74 m; depósito del Museo Romántico, Madrid, 1987.

- Variante del lienzo “*Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas*”, 1907 [nº inv. 87.27.2], óleo sobre lienzo, 0,56 x 0,44 m; depósito del Museo Romántico, Madrid, 1987.
- *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas con su hija la infanta Catalina*, 1907 [nº inv. 7600 del Museo del Prado; nº inv. 97.79.1 del Museo de Zaragoza], óleo sobre lienzo, 1,69 x 2,92 m; depósito del Museo del Prado, Madrid, 1997.

Fuera de la exposición de las salas 22 (la colección de dibujos) y 23 (siglo XIX):

- *Profeta. Estudio de cabeza*, finales del siglo XIX – comienzos del XX, óleo sobre lienzo, 0,45 x 0,35 m.



Mujer joven, óleo sobre lienzo, 1917.
Museo de Zaragoza

- *Mujer joven*, 1917, óleo sobre lienzo, 0,42 x 0,32 m.
- *La Virgen con el Niño Jesús*, copia de Murillo, sin año [nº inv. 11117], óleo sobre lienzo, 0,87 x 0,71 m.
- *Desnudos de mujer*, sin año, dibujo a lápiz, 0,10 x 0,10 m.

MUSEO CAMÓN AZNAR

- *Dama oferente. Copia de un fresco de Pompeya*, Nápoles, 1885, acuarela sobre papel, 0,23 x 0,15 m.
- *Castillo*, finales del siglo XIX, óleo sobre lienzo, 0,25 x 0,39 m.

- *Puerto de mar*, finales del siglo XIX, óleo sobre lienzo, 0,09 x 0,17 m.
- *Fundición de hierro*, finales del siglo XIX, óleo sobre tabla, 0,13 x 0,14 m.
- *Paisaje*, finales del siglo XIX, óleo sobre lienzo pegado a tabla, 0,15 x 0,22 m.
- *Tormenta*, finales del siglo XIX, óleo sobre lienzo pegado a tabla, 0,18 x 0,30 m.

Villanueva de Gállego

Conserva la casa natal del pintor y la iglesia parroquial donde fue bautizado. En 1999 se inauguraron una plaza y un busto de bronce, por José Ángel Velilla, dedicados a Pradilla. El



Lápida de la Real Academia de San Luis, colocada en 1921 en el Ayuntamiento de Villanueva y hoy en la fachada de la casa natal del pintor

Ayuntamiento posee el lienzo *Huelgan crespones* o *La viuda*, óleo (0,58 x 0,38 m) firmado y fechado en 1918, comprado en la década de los ochenta por la corporación municipal, y la acuarela *Santo Domingo de Guzmán y los albigenses* (h. 1866), copia de la tabla de Berruguete del Museo del Prado, además de una carta autógrafa. Este Ayuntamiento mantiene un Premio Nacional de pintura con el nombre de Pradilla (desde 1988) y proyecta una sala de exposiciones y biblioteca en el edificio de la antigua Hermandad Sindical, en proceso de restauración desde 1996, que también llevará su nombre.

EN MADRID

Las principales obras de Pradilla se encuentran en el Museo del Prado, en su sección de pintura del siglo XIX del Casón del Buen Retiro. El Palacio del Senado custodia la magnífica *Rendición de Granada*. La conversión del palacio de Linares en Casa de América, de titularidad pública, recuperó para los ciudadanos una rica colección de pinturas al óleo del artista aragonés.

MUSEO DEL PRADO

- *Doña Juana la Loca en los adarves del castillo de la Mota*, 1876 [nº inv. 7018], óleo sobre lienzo, 0,24 x 0,39 m.
- *Doña Juana la Loca*, 1877 [nº inv. 4584], óleo sobre lienzo, 3,40 x 5 m.
- *Doña Juana la Loca recluida en Tordesillas con su hija la infanta Catalina*, 1906 [nº inv. 7493], óleo sobre lienzo, 0,85 x 1,45 m; versión reducida de la depositada en el Museo de Zaragoza, legado testamentario de María Luisa Ocharan Aburto, 1991.

- *Cortejo del bautizo del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, por las calles de Sevilla el 19 de julio de 1478*, 1910 [7601], óleo sobre lienzo, 1,93 x 4,03 m, legado testamentario de María Luisa Ocharan Aburto, 1991.
- *Autorretrato*, 1917 [nº inv. 4586], óleo sobre lienzo, 0,46 x 0,35 m.
- *Retrato de Francisco Pradilla* por Alejandro Ferrant, Roma, 1874 [nº inv. 4315], óleo sobre lienzo, 0,44 x 0,33 m.

PALACIO DEL SENADO

- *La Rendición de Granada*, 1882, óleo sobre lienzo, 3,50 x 5,40 m

CASA DE AMÉRICA

Decoración mural del antiguo palacio de los marqueses de Linares, 1886; junto con Pradilla colaboraron los pintores Manuel Domínguez, Casto Plasencia, Alejandro Ferrant, Sebastián Gessa, Américo Aparici y Ricardo de Villodas.

- *Ninfa*, óleo sobre lienzo, 3,04 x 1,75 m; techo de la antesala del salón de baile.
- *Fantasías de Céfiro*, óleo sobre lienzo, 2,30 x 3,20 m; techo de la antesala del salón de baile.
- *Decoración floral*, óleo sobre lienzo, cuatro tondos de 0,60 m de diámetro; techo de la antesala del salón de baile.
- *Travesuras del Amor*, óleo sobre lienzo, 4,05 x 6,13 m; techo del salón de baile.
- *Niñas en el palco*, óleo sobre lienzo, 1,16 x 2,61 m; luneto del salón de baile.

- *Las mujeres del palco con abanico y prismáticos*, óleo sobre lienzo, 1,16 x 2,61 m; luneto del salón de baile.
- *Mirando entre los tapices*, óleo sobre lienzo, 1,16 x 2,61 m; luneto del salón de baile.
- *Trovador*, óleo sobre lienzo, 1,50 x 2,70 m; luneto del salón de baile.
- *Alegoría del Amor*, óleo sobre lienzo, 2,70 x 1,50 m; pechina del salón de baile.
- *Alegoría de la Danza*, óleo sobre lienzo, 2,70 x 1,50 m; pechina del salón de baile.
- *Alegoría de la Melodía*, óleo sobre lienzo, 2,70 x 1,50 m; pechina del salón de baile.
- *Alegoría del Mar o del Sonido*, óleo sobre lienzo, 2,70 x 1,50 m; pechina del salón de baile.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Facultad de Bellas Artes:

- *El rapto de las sabinas*, 1873–1874, óleo sobre lienzo, 1,14 x 1,47 m.

Facultad de Medicina:

- *Benito Hernando*, 1879, óleo sobre lienzo, 0,57 x 0,50 m.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, PALACIO DE SANTA CRUZ

- Copia académica del fresco de Rafael *Disputa del Santísimo Sacramento*, 1875, óleo sobre lienzo, 3,08 x 7,95 m; pintado en colaboración con Alejandro Ferrant.

INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN

- *Un puesto de verduras*, 1874, óleo sobre lienzo.

AYUNTAMIENTO

Segundo salón de comisiones

- *El naufrago*, 1875–1876, óleo sobre lienzo.

Museo Municipal

- *José Amador de los Ríos*, 1878 [n.º inv. 6370], óleo sobre lienzo, 0,60 x 0,48 m.

BIBLIOTECA NACIONAL

- *Mahometano orando*, acuarela, sin año, 0,45 x 0,27 m.
- *Anciano*, dibujo a lápiz, sin año.

RESTO DE ESPAÑA

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA,

MUSEU D'ART MODERNO, BARCELONA

- *Mercado gallego*, sin año, óleo sobre tabla, 0,19 x 0,28 m.
- *Picador*, sin año, óleo sobre tabla, 0,35 x 0,27 m.

MUSEO DE BÉJAR

- *Paisaje*, sin año, óleo sobre tabla, 0,20 x 0,12 m.

MUSEO DE BELLAS ARTES, CASTELLÓN

- *Amanecer en las Paludes pontinas*, 1896, óleo sobre lienzo, 0,28 x 0,46 m.

MUSEU D'ART JAUME MORERA, LÉRIDA

- Boceto de *Doña Juana la Loca*, Roma, 1877 [nº inv. 301], óleo sobre lienzo, 0,39 x 0,59 m.
- *Autorretrato*, hacia 1887 [nº inv. 292], óleo sobre lienzo, 0,52 x 0,37 m.
- *Estudio de plantas acuáticas (Río Segre)*, sin año [nº inv. 298], óleo sobre lienzo, 0,40 x 1 m.

Las tres obras fueron regalo del artista a su amigo el pintor Jaime Morera.

MUSEO DE BELLAS ARTES, BILBAO

- *La boda*, sin año, óleo sobre lienzo, 0,33 x 0,57 m.

MUSEO DE BELLAS ARTES, CÓRDOBA

- *Capri*, acuarela, 1874.
- *Sepulcros de la Capilla del Condestable de la catedral de Toledo*, 1869, acuarela, 0,17 x 0,26 m.
- *Una calle*, h. 1872, acuarela, 0,36 x 0,18 m.
- *Flores*, 1918, acuarela, 0,28 x 0,11 m.

MUSEO DE BELLAS ARTES, SANTANDER

- *La modelo*, sin año, acuarela, 0,40 x 0,27 m.

MUSEO DE PONTEVEDRA

- *Puerto italiano*, sin año, óleo sobre lienzo, 0,16 x 0,25 m.
- *La ría de Vigo*, sin año, óleo sobre tabla, 0,14 x 0,09 m.

- *Apuntes de personas en el campo*, sin año, óleo sobre cartón, 0,10 x 0,16 m.
- Colección de treinta y cuatro dibujos y acuarelas.

EN ROMA

ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES

- *Autorretrato*, 1874–1877, óleo sobre lienzo, 0,46 x 0,35 m.
- *Ricardo Bellver*, 1877, óleo sobre lienzo, 0,46 x 0,35 m.

EN AMÉRICA

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA, NUEVA YORK

- *Monasterio de El Paular*, 1912, óleo sobre lienzo, dos bocetos [A220 y A222].
- *En los toros de Guisando*, 1912, óleo sobre lienzo [A221].

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, BUENOS AIRES

- *Doña Juana la Loca*, firmado y datado en Roma, 1878, reducción del original del Museo del Prado, óleo sobre lienzo, 2 x 3 m.
- *Carnaval en Roma*, 1881, óleo sobre tabla, 0,24 x 0,34 m.
- *Autorretrato*, 1887, óleo sobre lienzo, 0,47 x 0,36 m.
- *Salida de la luna en las Paludes pontinas*, 1896, óleo sobre lienzo, 0,21 x 0,35 m.
- *La carga de la vida*, 1902, óleo sobre lienzo, 0,38 x 0,59 m.

- *A que se cae*, 1920, óleo sobre lienzo, 0,38 x 0,69 m.
- *Trovador*, 1883, acuarela, 0,65 x 0,50 m.
- *Hombre barbado*, sin año, óleo sobre lienzo, 0,68 x 0,43 m.
- *Gentilhombre*, sin año, acuarela, 0,30 x 0,21 m.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, SANTIAGO DE CHILE

- *Lectura de Anacreonte*, 1904, óleo sobre lienzo, 0,71 x 1,16 m.
- *Entrega de las llaves de Granada* (copia del relieve de Vigarny de la catedral de Granada, 1502), 1879, acuarela, 0,28 x 0,45 m.
- *Cabeza de anciano*, sin año, óleo sobre lienzo, 0,63 x 0,49 m.

MUSEO DE BELLAS ARTES, LA HABANA

- *Triste vida*, 1907, óleo sobre lienzo, 0,24 x 0,37 m.
- *En el templo*, 1918, óleo sobre cartón, 0,17 x 0,27 m.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, RÍO DE JANEIRO

- Boceto preparatorio para *La rendición de Granada* [nº inv. 8604], 1880, dibujo a tinta.


 A large, stylized handwritten signature in black ink, reading "J. Pradilla Ortiz". The signature is written in a cursive, calligraphic style with a large initial 'J' and a long, sweeping underline.

Firma autógrafa de Pradilla

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA



Wifredo Rincón García ha consagrado casi dos décadas de fecundos estudios a la figura de su paisano. Su obra principal —que se ha seguido en líneas generales en la elaboración de este librito— es un nuevo catálogo razonado, con extensa biografía crítica: *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Ed. Aneto, 1999, que compendia, actualiza y amplía otros trabajos suyos: *Francisco Pradilla 1848–1921*, Madrid, Antiquaria, 1987; «Francisco Pradilla y Aragón», *Turia*, 9 (1988) 157–177; «Estudio iconográfico de las pinturas del Palacio de Linares», VV. AA., *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares*, Madrid, Electa, 1992, pp. 106–165; *Los retratos de los marqueses de Linares por Francisco Pradilla*, Madrid, Museo Romántico de Madrid, 1993 (y Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993); *Francisco Pradilla Ortiz. Nuevas obras*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1994.

Otro trabajo biográfico notable: Ana GARCÍA LORANCA y Ramón GARCÍA–RAMA, *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987.

Destacan los catálogos de las exposiciones: *Francisco Pradilla Ortiz* (A. GARCÍA LORANCA y R. GARCÍA–RAMA, comisarios), celebrada en la Lonja de Zaragoza en octubre de 1987 (Zaragoza, Ayuntamiento y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987); y *Francisco Pradilla* (W. RINCÓN, comisario), en el Museo Municipal de Madrid, en noviembre de 1987 (Madrid,

Ayuntamiento, Concejalía de Cultura y Museo Municipal, 1987); en conmemoración del 150 aniversario del nacimiento del artista *Francisco Pradilla Ortiz. Dibujos* (W. RINCÓN, comisario), en la Sala Ignacio Zuloaga de la Casa natal de Goya en Fuendetodos, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya–Fuendetodos, 1998.

Sobre la pintura de historia, véase el ensayo de conjunto de Carlos REYERO, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989; y el catálogo de la exposición *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Madrid, Museo del Prado, 1992), en especial, las fichas de José Luis Díez: *Juana la Loca*, 1877, nº 31, pp. 306–317, y la *Rendición de Granada*, 1882, nº 38, pp. 362–377. Para entender las raíces ideológicas del género resulta fundamental la monografía del profesor Ignacio PEIRÓ MARTÍN, *Los guardianes de la historia. La historiografía académica de la Restauración* (Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995).

La importante etapa de la época de Roma, en Esteban CASADO ALCALDE, *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Lunweg, 1990 (Pradilla, pp. 38–53 y 143–177).



11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
12. **Diseño industrial. Una perspectiva aragonesa** • Juan M. Ubierno
13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
15. **Marcial** • Concha García Castán
16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
18. **La cerámica aragonesa** • M^a Isabel Álvaro Zamora
19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello - José Ramón Marcuello
24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán
26. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla
27. **El reino de Saraquista** • M^a José Cervera
28. **Gargallo, Condoy, Serrano** • Ángel Azpeitia
29. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
30. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer
31. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
32. **El folclore musical en Aragón** • Ángel Vergara
33. **El Canal Imperial de Aragón** • A. de las Casas - A. Vázquez
34. **Los castillos de Aragón** • Cristóbal Guitart
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano

36. **La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel** • Gonzalo Borrás
37. **Los balnearios aragoneses** • Fernando Solsona
38. **Emprender en Aragón** • Benito López
39. **Francisco Pradilla. Un pintor de la Restauración** • Equipo de Redacción CAI100



40. **Obras hidráulicas en Aragón** • Carlos Blázquez y Tomás Sancho
41. **Las Órdenes Militares en Aragón** • Ana Mateo
42. **La moneda aragonesa** • Antonio Beltrán
43. **Los montes, patrimonio natural** • Ignacio Pérez-Soba
44. **Lucas Mallada y Joaquín Costa** • Eloy Fernández Clemente
45. **Los palacios aragoneses** • Carmen Gómez Urdáñez
46. **Cineastas en Aragón** • Agustín Sánchez Vidal
47. **El Moncayo** • Francisco Pellicer
48. **Las reinas de Aragón** • Concha García Castán
49. **Bílbilis Augusta** • Manuel Martín Bueno
50. **La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País** • José F. Forniés Casals
51. **La flora aragonesa** • Pedro Monserrat
52. **El Carnaval** • Equipo de Redacción CAI100
53. **Arqueología industrial en Aragón** • J. Laborda, P. Biel y J. Jiménez
54. **Los godos en Aragón** • M^a Victoria Escribano
55. **Santiago Ramón y Cajal** • Santiago Ramón y Cajal Junquera