

# HISTORIA, POESÍA Y VERDAD EN UN DISEÑO DE JOSÉ RIBELLES (1775-1835) PARA EL TELÓN DEL TEATRO DEL PRÍNCIPE

MERCEDES CERÓN PEÑA

Universidad de Salamanca  
mceron@usal.es

**Resumen:** Este artículo relaciona dos obras pertenecientes a la colección del Museo Nacional del Romanticismo con el diseño realizado por José Ribelles para el telón del Teatro del Príncipe, presentado al público madrileño el día del cumpleaños de Fernando VII en 1814. Partiendo de una descripción contemporánea publicada en el *Diario de Madrid*, se estudia la iconografía de la obra de Ribelles en relación con los tres estudios preparatorios conocidos, con posibles fuentes visuales y textuales y con la obra representada en el teatro en esa ocasión. Se considera asimismo la ambigüedad en las elecciones iconográficas del artista y en su uso de la alegoría con respecto al momento histórico para el que fue creada la imagen, hoy perdida.

**Palabras clave:** Alegoría / Fernando VII / Historia / José Ribelles / teatro / telón.

## HISTORY, POETRY AND TRUTH IN A DESIGN FOR THE CURTAIN OF THE TEATRO DEL PRÍNCIPE BY JOSÉ RIBELLES (1775-1835)

**Abstract:** This article explores the relationship between two works attributed to José Ribelles now in the Museo Nacional del Romanticismo and his design for the curtain of the Teatro del Príncipe, revealed to a Madrid audience on Ferdinand VII's birthday in 1814. A contemporary description of the curtain published in the *Diario de Madrid* is the point of departure to discuss the iconography of Ribelles's design in connection with the three preparatory studies known so far, with potential visual and textual sources, and with the play staged at the Teatro del Príncipe on that day. The ambiguities in Ribelles's iconographical choices and his use of the allegorical genre are also considered in relation to the specific historical circumstances in which this work, now lost, was produced.

**Key words:** Allegory / Ferdinand VII / History / José Ribelles / theatre / theatre curtain.

El 14 de octubre de 1814, el *Diario de Madrid* publicaba un elogio de Fernando VII con motivo de su onomástica, seguido de la habitual selección de noticias y avisos de carácter local. Entre ellos se incluía el anuncio de la representación de la *Comedia de repente*, acompañada de una sinfonía y de una opereta, todo ello, según se aclaraba en una nota, "en obsequio del cumpleaños de nuestro amado Monarca". La nota citada proporcionaba, además, información sobre "la nueva cortina que cubre el escenario, pintada por el profesor D. José Ribelles", decorada con una alegoría cuyo asunto explicaba con detalle:

La morada de la Verdad, colocada ésta en el centro, y cuya incomparable belleza se proponen descubrir los genios de la Tragedia y Comedia. Se ven á su izquierda la Historia y la Poesía sobre el Tiempo encadenado. A la derecha los genios de las Artes retratan á los poetas de nuestro Parnaso, entre los cuales ocupa dignamente lugar el célebre Miguel de Cervantes; y Minerva desde un trono de nubes manda á estos genios conducir los retratos al Trono de la Inmortalidad, que se ve en la parte mas elevada.<sup>1</sup>

Tanto el telón como la escenografía habrían sido pintados por José Ribelles y Helip (1775-1835), quien también retrataría en varias ocasiones al popular

\* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2023 / Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2023.

<sup>1</sup> "Teatros", *Diario de Madrid*, no. 287, 14 octubre de 1814, p. 416. El Mercurio Español también se hizo eco del acontecimiento, aclarando que la cortina descubierta el mismo día en el Teatro de la Cruz, que en un número anterior habían atribuido igualmente a Ribelles, era obra de Zacarías Velázquez.

actor Isidoro Máiquez (1768-1820) que, según la lista de actores de la *Comedia de repente*, habría interpretado al protagonista, César.<sup>2</sup> Ribelles, formado con Vicente López en la Real Academia de San Carlos en su Valencia natal, llevaba por entonces quince años trabajando como pintor en Madrid. Durante la ocupación francesa había realizado decoraciones para la logia masónica de Santa Julia, de la que fue maestro, ocasionándole su pertenencia a la misma problemas con la Inquisición, aunque consiguió evitar represalias y continuar progresando en su carrera académica.<sup>3</sup> Son bien conocidas la implicación de Ribelles en la creación de escenografías al fresco y al temple para el Teatro del Príncipe y su autoría del telón del mismo, aunque se ignoraba su temática.<sup>4</sup> A este respecto afirmaba Barrio Moya que “desgraciadamente ninguna de estas obras se han conservado, pero debieron ser representativas del auge de esta plástica en los primeros años del siglo XIX”.<sup>5</sup> Si bien en principio es cierto que el telón se ha perdido, la descripción publicada en el *Diario de Madrid* permite identificar el asunto que lo decoraba y relacionarlo con dos obras atribuidas a Ribelles y conservadas en la actualidad en el Museo Nacional del Romanticismo, tituladas *Minerva como protectora de las artes* y *Alegoría de la Pintura y la Escultura*.<sup>6</sup>

El óleo sobre lienzo conocido como *Minerva como protectora de las artes* (Fig. 1) es, por su estilo y dimensiones, un boceto cuya iconografía, al igual que la de la *Alegoría de la Pintura y la Escultura* (Fig. 2) a pincel y tinta negra del mismo museo, se corresponde en líneas generales con la descripción del telón de Ribelles publicada en el *Diario de Madrid*. Ambas presentan, sin embargo, diferencias significativas entre sí y en relación con la pintura final perdida. Las dos son alegorías presididas por la diosa de la sabiduría, Minerva, cuyo fondo ocupa el “Trono de la Inmortalidad”, un edificio de estilo clásico y planta circular cubierto por una cúpula cuya cornisa está adornada en el dibujo con una serie de bustos, presumiblemente de autores griegos y romanos. Tanto en el boceto al óleo como en el dibujo, la personificación de la Verdad se encuentra sentada a la derecha y no en el centro. En este y en otros aspectos, y como es de esperar, la pintura

se acerca más a lo que habría sido la imagen final sobre el telón, puesto que la Verdad, a la que efectivamente descubren dos amorcillos que, según el texto, representarían a “los genios de la Tragedia y la Comedia”, ocupa una posición más próxima al centro, donde sostiene lo que parece ser un sol refulgente. Además, los responsables de pintar y esculpir los retratos de los poetas españoles en medallones ovalados, destacando el de Cervantes sobre un caballete a la izquierda, son otros amorcillos descritos como “genios de las artes”. En el dibujo, sin embargo, los amorcillos esculpen bustos en medallones y los transportan hacia el Templo de la Inmortalidad (o de la Fama) a la derecha mientras que, a la izquierda, aparece un pintor en pie volviéndose para mirar a la Verdad al tiempo que pone los últimos toques al retrato de Cervantes expuesto sobre un caballete, tras el cual se adivinan las efigies de otros autores sobre lienzos rectangulares. La celebración de Cervantes podría relacionarse con la participación de Ribelles en estos años en la ilustración de la edición de *El Quijote* publicada en 1819 por la Imprenta Real.<sup>7</sup> Es asimismo probable que Ribelles tuviera conocimiento de la popular obra de Agustín García de Arrieta *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*, publicada en 1814, donde se cita un pasaje que hace referencia a la Historia como madre de la Verdad y “émula” del Tiempo:

Los historiadores que de mentiras se valen habian de ser quemados como los que hacen moneda falsa... habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales verdaderos y no nada apasionados; y que ni el interés, ni el miedo, el rencor, ni la afición, no les haga torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, emula del tiempo, depósito de las acciones, registro de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, y advertencia de lo porvenir... La historia es cosa sagrada porque ha de ser verdadera; y donde esta la verdad esta Dios, en quanto á verdad... En efecto, lo que yo alcanzo es; que para componer historias y libros, de qualquier suerte que sean, es menester un gran juicio, y un maduro entendimiento.<sup>8</sup>

El pintor, de cabello y barba largos, luce sobre el pecho una cruz que podría aludir al emblema de la orden de Santiago otorgado a Velázquez, aunque,

<sup>2</sup> Madrid, Museo Lázaro Galdiano, no. inv. 08103.

<sup>3</sup> BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 163-164.

<sup>4</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1869, vol. 2, p. 152.

<sup>5</sup> BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 167.

<sup>6</sup> Madrid, Museo del Romanticismo, nos. inv. CE8381 y CE7327.

<sup>7</sup> TORRES PÉREZ, José María, 2005, p. 775-798.

<sup>8</sup> GARCÍA DE ARRIETA, Agustín, 1814, p. 111-112.



Fig. 1. José Ribelles, *Minerva como protectora de las artes*, 1814, óleo sobre lienzo, 32,5 x 42,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 2. José Ribelles, *Alegoría de la Pintura y la Escultura*, 1814, pincel y tinta negra sobre papel, 26,8 x 37,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.

dado que Ribelles no ha intentado reproducir la fisonomía del artista sevillano, también podría interpretarse como una alusión genérica al reconocimiento de la nobleza de la pintura y de su carácter intelectual. De tratarse de una referencia a Velázquez, se relacionaría con la caracterización de su estilo pictórico como “admirable en la imitación de la verdad”, según se afirmaba en la inscripción bajo el *El Triunfo de Baco* grabado por Manuel Salvador Carmona en 1793.<sup>9</sup> Tras el pintor, y a sus pies, Ribelles incluye otras tres efigies masculinas de medio cuerpo, quizás coronadas con laurel, aunque no es posible determinar si son personajes reales o retratos de poetas, al no estar encuadrados o enmarcados por óvalos. La personificación del Tiempo ocupa el lateral derecho en la pintura (y en el telón), pero el izquierdo en el dibujo. Tanto en la una como en el otro, le acompaña una figura femenina coronada de laurel cuyo pie y brazo reposan sobre libros apilados –en la pintura, se trata de una figura alada, vestida de azul y blanco, que sostiene una pluma y se vuelve para mirar a la Verdad. En el dibujo, sin embargo, carece de alas y se cubre el rostro con la mano, mientras que el amorcillo a sus pies baja la vista. Grandes columnas envueltas en amplios cortinajes y nubes constituyen el fondo efectista y apropiadamente teatral de las dos composiciones.

La figura femenina alada que escribe sobre la espalda del Tiempo ha sido tradicionalmente identi-

ficada como una personificación de la Historia. El origen de su iconografía se encuentra, como es bien sabido, en la obra de Cesare Ripa, cuya vigencia en el siglo XVIII se manifiesta en imágenes como la *Alegoría de la Verdad* pintada por Sebastiano Conca para el Marqués Gerini de Florencia, grabada por Lorenzo Lorenzi en 1759 (Fig. 3). En ella, la Historia escribe con una pluma sobre la espalda del Tiempo y se vuelve para mirar a la Verdad semidesnuda, que sostiene en la mano un sol mientras se apoya en el tradicional orbe. Las tres figuras principales de Conca –Verdad, Historia y Tiempo– coinciden con la pintura de Ribelles, lo que sugiere una posible fuente iconográfica para esta parte concreta de la composición.<sup>10</sup> La relación entre ambas imágenes se ve reforzada por la presencia de un busto de Minerva y de un templo circular al fondo de la pintura de Conca. Ni la Historia de Conca ni la de Ripa llevan corona de laurel, atributo de la musa Clío.<sup>11</sup> Una combinación de las características de ambas figuras, similar a la que presenta Ribelles en su boceto al óleo, aparece en la *Alegoría de la Historia* de Anton Raphael Mengs pintada en 1776 para el Vaticano y copiada por su discípulo Francisco Javier Ramos para ser grabada por Domenico Cunego en 1782.<sup>12</sup> Por otra parte, en su ilustración para el capítulo primero del volumen primero de la *Historia General de España* del Padre Mariana publicado en Valencia por Benito Monfort en 1783, Rafael Ximeno y Fernando Selma muestran a la Historia como una figura femenina alada y desnuda

<sup>9</sup> PÁEZ RÍOS, Elena, 1981, no. 1969-106.

<sup>10</sup> Londres, British Museum, BM 1951,1008.89.

<sup>11</sup> WELLINGTON GAHTAN, Maia, 2019, p. 334.

<sup>12</sup> JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, 2013, p. 106-107. Véase impresión en MAH Musée d’art et d’histoire, Ville de Genève. Ancien fonds, no. inv. E 2015-1272.



Fig. 3. Lorenzo Lorenzi y Sebastiano Conca, *Alegoría de la Verdad*, 1759, aguafuerte, 37,2 x 40,9 cm, Londres, British Museum © The Trustees of the British Museum.

(pero sin corona de laurel) que sostiene su pluma disponiéndose a escribir apoyada en el Tiempo (Fig. 4). La diferencia con respecto a las otras fuentes mencionadas es que, en lugar de mirar a la Verdad, esta Historia inspecciona un largo pergamino que el Tiempo desenrolla en el que han sido representados dos grupos de soldados, un campamento militar y una fortificación. Sobre las dos figuras se observa la inscripción "La Historia escribe lo que el Tiempo desembuelve", mientras a su alrededor varios amorfos estudian fragmentos de relieves, monedas, esferas armilares, un globo terráqueo y una tabla con datos astronómicos.<sup>13</sup> En esta imagen, la representación visual de los hechos históricos sustituye, por tanto, a la Verdad como fuente de la Historia. Selma y Ximeno reivindican así la función documental de las artes visuales y de la cultura material en la producción del conocimiento, en este caso histórico.

Tanto en el dibujo de Ribelles como en su boceto al óleo, la personificación alada de la Historia apoya un pie sobre un objeto rectangular siguiendo la descripción de Ripa, para quien este detalle alude



Fig. 4. Rafael Ximeno y Fernando Selma, *La Historia escribe lo que el Tiempo desembuelve*, 1783, grabado a buril y aguafuerte, 10,1 x 14,9 cm, Londres, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

a su firmeza, ya que "no debe dejarse corromper ni someterse a ninguna clase de falsedad por interés personal".<sup>14</sup> En la *Iconología* de Ripa, la Historia vestía una túnica blanca como alusión a estas mismas cualidades. En el boceto al óleo de Ribelles, la Historia viste un manto azul sobre su túnica blanca, replicando los colores utilizados en su alegoría de la Poesía pintada unos años antes por Francisco de Goya, a quien, Ribelles conocía y admiraba<sup>15</sup>. Del pintor aragonés pudo tomar también la idea del protagonismo de los geniecillos en su composición. El que aparece sentado escribiendo junto a la Historia tendría que ser, dada la descripción del *Diario de Madrid*, la Poesía, aunque, como se ha advertido, existe cierta ambigüedad en la imagen en cuanto al significado de las personificaciones.

Las ambigüedades se resuelven y la composición se simplifica, acercándose aún más a la descripción de la cortina en la prensa de la época, en un tercer estudio preparatorio que apareció en el mercado del arte en 1994 y cuyo paradero actual se desconoce.<sup>16</sup> En esta imagen, la Verdad descubierta por los genios de la Tragedia y la Comedia se sitúa, efectivamente, en el centro, con la Poesía, la Historia y el Tiempo a la derecha, mientras que a la izquierda se encuentran los genios de las artes retratando a

<sup>13</sup> Londres, British Museum, no. inv. 1895,1031.467.

<sup>14</sup> WELLINGTON GAHTAN, Maia, 2019, p. 321.

<sup>15</sup> Estocolmo, Nationaalmuseum, no. inv. NM 5592.

<sup>16</sup> [Artnet] Subastado el 27 mayo 1994 como *Alegoría de las artes*, <http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-ribelles-y-helip/>. Esta ilustración ha debido omitirse por su escasa calidad.

los autores españoles, entre los que ocupa un lugar destacado Cervantes. Minerva y el Templo de la Inmortalidad están representados en la parte superior, entre colgaduras, nubes y guirnalda que cubren parcialmente las columnas de orden gigante del fondo. El resultado es mucho más equilibrado desde un punto de vista compositivo y la reubicación de las figuras permite al geniecillo que acompañaba a la Historia salir de su sombra y dedicarse, sentado junto a ella, a escribir con su pluma en un libro más pequeño, emulándola. La Historia, por su parte, trabaja ahora sobre una superficie rectangular de grandes dimensiones y escaso grosor colocada de tal manera que impide ver el instrumento que sostiene en la mano (no se trataría ya necesariamente de una pluma), con el que podría estar escribiendo, dibujando o pintando.

La pintura del telón del Teatro del Príncipe fue presentada al público en un momento delicado, tanto para Ribelles y Máiquez como para el rey en cuyo obsequio, como apuntaba el periódico, se habían renovado la iluminación y decoración del teatro. La popularidad de Fernando VII, recibido tan sólo unos meses antes con entusiasmo por casi todos los sectores de la población, incluidos los liberales y los constitucionales, comenzaba a resentirse tras la abrogación de la Constitución en mayo de 1814, que suponía el fin de la libertad de expresión y de imprenta y la reinstauración de la Inquisición.<sup>17</sup> Su restauración en el trono fue acompañada de lo que Carlos Reyero ha calificado como “una batalla visual”, cuyo propósito era convencer al público de las virtudes del rey y de su causa por medio de imágenes.<sup>18</sup> Ribelles, investigado por la Inquisición como afrancesado y masón, logró salir más o menos indemne de las medidas de represión instauradas durante el Sexenio Absolutista, posiblemente gracias a su contribución a la creación y difusión de la propaganda visual fernandina.<sup>19</sup> En cuanto a Máiquez, brevemente encarcelado por sus ideas liberales en mayo de 1814, evitó tras su liberación participar en “tragedias políticas”, dedicándose a poner en escena “piezas relativas a la pasada guerra que no hubiese demasiada exaltación cívica”.<sup>20</sup>

En marzo de aquel mismo año, Máiquez había protagonizado en el Teatro del Príncipe la tragedia *Roma libre*, prohibida después de tres representaciones y denunciada por el periódico conservador *El Procurador General de la Nación y del Rey* por incitar al republicanismo y al “odio” a los reyes.<sup>21</sup> En la alegoría del telón no hay ningún elemento abiertamente político o polémico. De hecho, la preferencia por la alegoría como modo de representación y la importancia de la historia, presentada como “verdadera” han sido destacadas como características de la propaganda visual fernandina.<sup>22</sup> Los cambios realizados por Ribelles en su representación de la Poesía, la Verdad y la Historia en los tres estudios preparatorios descritos apuntan, sin embargo, al potencial de estos conceptos para ser malinterpretados y ponen de manifiesto, en última instancia, las limitaciones de la alegoría como medio de propaganda de masas.<sup>23</sup>

La posible confusión entre Historia y Poesía y la relación que tendrían entre sí y con respecto a la Verdad apuntan a cuestiones teóricas de carácter más amplio. En los días anteriores a la presentación del nuevo telón ante el público madrileño, apareció en el periódico *El Correo General* un ensayo en dos partes sobre el estudio como camino hacia la virtud, cuya segunda entrega se centraba en el papel de la Historia y de la Poesía.<sup>24</sup> Incluía también una disquisición sobre la función del teatro como “escuela de las virtudes y de las costumbres”. Según el anónimo autor, la Historia probaba de manera irrefutable, por ejemplo, la conveniencia y la necesidad del ser humano, “en todos los tiempos y países”, de someterse “al yugo de la religión”. Se refería también a la influencia del “poeta” en la opinión pública describiendo su labor, de un modo un tanto siniestro, como la del que “se introduce en las casas, y allí busca los defectos para pintarlos y ridiculizarlos”. La Historia y la Poesía aparecen aquí como medios para controlar o influir en la opinión pública, llegando al extremo, en el caso de la segunda, de identificarse con una forma de denuncia. Otro ejemplo de la existencia de nociones enfrentadas de lo que la Historia debía ser y mostrar se ma-

<sup>17</sup> MARCELLO BENEDICTO, Juan Ignacio, 1999, p. 68.

<sup>18</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 409-410.

<sup>19</sup> ALBA PAGÁN, Ester, 2014, p. 420.

<sup>20</sup> PINA CABALLERO, C. I., 2020, p. 303, [https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2020.i26.13](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2020.i26.13)

<sup>21</sup> “Artículo comunicado”. *El Procurador general de la nación y del rey*, no. 68, 24 marzo 1814, p. 653-659 (p. 658).

<sup>22</sup> ALBA PAGÁN, Ester, 2020, p. 65.

<sup>23</sup> REYERO, Carlos, 2010.

<sup>24</sup> “Variedades. El estudio es el camino derecho que conduce a la virtud”. *El Correo General*, 6 octubre 1814, no. 36, p. 143-144 y 8 octubre 1814, no. 38, p. 150-152.

nifiesta en la siguiente queja del reaccionario *Diario Patriótico de Cádiz* en enero de 1814:

Con dolor vemos, que *memorias, apuntes*, y aun los que se llaman *documentos*, preparados como materiales, no servirán á la historia sino para que se presente compuesta y ataviada ó en proyecto; y lo mismo decimos de los *ensayos* ó pedasitos [sic] de historia. Más para construirla con solidez es precisa la verdad desnuda, sin otro orden que el que dio la misma sucesión de los *hechos*, orden que aunque á las reglas y teorías no convenga, á él deben ajustarse las teorías y las reglas. Quanto se ha impreso para la historia del alzamiento de España lo hemos leído, y lo que se ha escrito y se guarda no nos es desconocido ni extraño. Pero testigos presenciales de los hechos los vemos en todos estos escritos tan desfigurados, que llevamos la pena de que nuestros venideros tendrán mas bien una pintura que la historia verdadera de las hazañas de sus antepasados.<sup>25</sup>

El *Diario Patriótico* cuestionaba, por tanto, la fiabilidad de las fuentes documentales y materiales, al tiempo que afirmaba tanto la existencia de una "Historia verdadera" como la posibilidad de conocerla por medio de testimonios directos de testigos, sin considerar que éstos pudieran no ser objetivos. Se refería, además, a la "pintura" como opuesta a esta "historia verdadera" prefiriéndose, por tanto, fuentes orales y textuales frente a fuentes visuales como medio para obtener información fidedigna sobre hechos históricos recientes. La necesidad de controlar la narrativa histórica que expresaba este periódico fue compartida por otras publicaciones conservadoras, como *El Tío Tremenda*, o los *críticos del malecón*, que en el mismo año recomendaba recoger en cada provincia testimonios sobre actos heroicos de carácter local para reunirlos en una "historia general de revolución" de carácter triunfalista y celebratorio.<sup>26</sup> Una versión distinta de la historia reciente era la que defendía el periódico liberal gaditano *El Conciso*, que en enero de 1814 aludía, por una parte, a la petición del diputado José de Vargas y Ponce (1760-1821), presidente de la Academia de Historia, para "Que se nombre una comisión que medite el modo de conservar los ar-

chivos que se han reservado de la destrucción enemiga, y que tanto pueden servir para la formación de la historia".<sup>27</sup> Por otra parte, y en el mismo número, afirmaba Vargas y Ponce la necesidad de hacer al rey conocedor de los hechos históricos protagonizados por sus súbditos en los años precedentes para mostrarle cómo el origen de su recobrada autoridad se encontraba en el esfuerzo y en el sacrificio de su pueblo:

He aquí tu trono conservado por la lealtad de tus súbditos: he aquí tu corona, rescatada con la sangre de los españoles: he aquí tu cetro que la constancia española te devuelve: he aquí tu manto real, teñido de sangre de millares de víctimas sacrificadas por conservártelo, lee nuestra historia; infórmate de quanto los españoles han hecho por tí; y jamas olvides que á ellos, al pueblo español, lo debes todo.<sup>28</sup>

La centralidad del "pueblo español" como actor principal de su historia más reciente es reconocida en general, pero se manifiesta de un modo diferente dependiendo del medio. *El Tío Tremenda* y el *Diario Patriótico* enfatizaron el pintoresquismo y comicidad de sus acciones, reducidas a meras anécdotas y a fuente de entretenimiento, posiblemente como estrategia de infantilización que justificaría la sumisión al paternalismo absolutista del monarca.<sup>29</sup> *El Conciso*, por el contrario, se refería a la voluntad de sufrimiento y de sacrificio del pueblo, afirmando así tanto su agencia como su control y capacidad de decisión y de actuación como actor histórico. Estas diferencias en la representación del pueblo en la prensa periódica se manifestaron asimismo en las imágenes producidas para dejar constancia de lo acaecido durante la guerra. Al igual que en la literatura y en la historia, también en el ámbito artístico "había auténtica necesidad de visualizar los hechos porque era el vehículo más eficaz para que hubiera memoria reciente y futura de ellos".<sup>30</sup> Como es bien sabido, en 1814, Goya recibió de la Regencia el encargo, continuado por Fernando VII, para pintar cuatro cuadros de historia, de los cuales realizó sólo dos (*El 2 de mayo de 1808 en Madrid*, o "*La lucha con los mamelucos*" y *El 3 de mayo*

<sup>25</sup> *Diario patriótico de Cádiz*, 8 de enero 1814, no. 64, p. 735-742 (p. 736).

<sup>26</sup> *El Tío Tremenda, o los Críticos del malecón*, 1814, no. 38, p. 158-159.

<sup>27</sup> "Cortes". *El Conciso*. 20 enero 1814, no. 5, p. 33-35 (p. 34).

<sup>28</sup> "Algo del y sobre el tratado entre Fernando y el Corso". *El Conciso*. 20 enero 1814, no. 5, pp. 36-38 (p. 38).

<sup>29</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 430.

<sup>30</sup> VEGA, Jesusa. "Estampas de la crisis bélica contra Napoleón". En: CAMARERO BULLÓN, Concepción y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (coord.). *El dominio de la realidad y la crisis del discurso: El nacimiento de la conciencia europea*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, p. 129-312 (p. 246).

de 1808 en Madrid, o "Los fusilamientos").<sup>31</sup> Ni sus pinturas ni la serie de *Desastres de la guerra* se caracterizan por el tono triunfalista y por la atención a lo local y anecdótico que propugnaba la prensa conservadora enfatizándose en ellas, por el contrario, la universalidad de las acciones y de las reacciones de sus anónimos personajes. Ribelles participó también en la creación de la memoria visual oficial de la guerra con sus dibujos del levantamiento del 2 de mayo en Madrid y de los homenajes a los héroes Daoíz y Velarde, pero sus representaciones son formularias y anecdóticas (en el primer caso posiblemente por resultar de la copia de las composiciones originales de Tomás López Enguídanos).<sup>32</sup> Además de Goya, fueron los grabadores "populares", como ha estudiado Jesusa Vega, los que lograron plasmar mejor el sufrimiento al que se refería *El Conciso*, confiriéndole un claro sentido de urgencia por registrar lo ocurrido.<sup>33</sup> Esta "urgencia" para representar el pasado más inmediato y darle así sentido se habría manifestado en primer lugar, como apunta Alberto Romero Ferrer, en la poesía, seguida del teatro.<sup>34</sup> Las representaciones teatrales fueron utilizadas no solo como "un instrumento de excepción para la transmisión de los diferentes modelos ideológicos y políticos puestos en juego" desde el principio de la guerra y durante la restauración fernandina, sino también "como comentario de la actualidad política –la comedia y el sainete– y como tribuna histórica –el drama y la tragedia–, con plena conciencia de la necesidad de entroncar el presente" con el pasado.<sup>35</sup> Sin embargo, la narración, interpretación y preservación de la historia más reciente se convirtió en objeto de controversia debido, al menos en parte, a la "necesidad que tuvo entonces el absolutismo de reescribir la memoria inmediata como anomalía".<sup>36</sup> Las estrategias adoptadas en estos medios habrían precedido –y posiblemente condicionado– a las que se utilizaron en las artes visuales.

Un ejemplo inmejorable de la inmediatez con la que los hechos históricos pasaron de vividos a representados sería, precisamente, la obra puesta en escena en el Teatro del Príncipe en el día en que

se reveló al público madrileño el telón de Ribelles. La *Comedia de repente*, escrita expresamente para el cumpleaños del rey por Félix Enciso Castrillón (c. 1760-c.1840), es una "comedia alegórica" que relata "la historia de la realización de una función especial en obsequio del rey, tratada en un modo metaliterario", diluyendo las distinciones entre actores y espectadores, entre realidad y representación.<sup>37</sup> La pieza teatral que homenajeaba a Fernando VII consistía en la escenificación de una "función" en homenaje a Fernando VII, aunque su organizador –"César", interpretado por Máiquez– negaba repetidamente en el texto el carácter teatral de dicho homenaje. A pesar de ello, César distribuye diferentes papeles entre quienes, en principio, son meros invitados (o meros espectadores): un "Capitán" presente aludiría al ejército, que había contribuido a la liberación del país y del rey junto al "pueblo", representado por el criado Francho. Las notas que acompañan el diálogo evidencian la importancia de los elementos pictóricos y escenográficos en el argumento de la obra dentro de la obra, centrado en el traslado por parte del ejército y del pueblo de un retrato del rey desde la cima de "unos escarpados peñascos" pintados hasta "un dosel, o especie de trono" dispuesto sobre el escenario. Para ello, deben sortear obstáculos como las imágenes, también pintadas, de un soldado francés y de "una vieja" murmuradora en las que se transforman los peñascos al dirigirse hacia ellos. Ante la alarma de Francho, César replica "Y es muy extraño, por cierto, / Que siendo Español te arredres / Por unos pintados lienzos, / Quando supistes vencer / Obstáculos verdaderos / Para traer á FERNANDO a su Tronó", aludiendo a su confusión entre realidad y representación.<sup>38</sup>

Los hechos a los que alude la *Comedia de repente* –las celebraciones populares del regreso del rey– transcurren de manera estrictamente simultánea con el homenaje de los madrileños a Fernando VII en su primera onomástica después de su restauración al trono. La obra alienta, por tanto, el equívoco entre el "hecho histórico" y su representación, en este caso teatral. Se trata de una ambigüedad

<sup>31</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado, P-748 y P-749. MENA MARQUÉS, Manuela y MAURER, Gudrun. "El encargo del 2 y el 3 de mayo en Madrid". En: MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 353-369.

<sup>32</sup> MATILLA, José Manuel, 2007, p. 247-265.

<sup>33</sup> VEGA, Jesusa, 2017, p. 209, 246.

<sup>34</sup> ROMERO FERRER, Alberto, 2013, p. 195-219.

<sup>35</sup> ROMERO FERRER, Alberto, 2013, p. 196.

<sup>36</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 408.

<sup>37</sup> SALGUES, Marie, 2020, p. 63-72, <http://books.openedition.org/cvz/18289>.

<sup>38</sup> ENCISO CASTRILLÓN, Félix, 1814, p. 48.

similar a la que se advertía en el asunto pintado en el nuevo telón del teatro por Ribelles. Antes de alzarse la cortina, el público contempla a la Verdad situada en un lugar prominente y rodeada de luz y se le invita a plantearse la relación entre Verdad, Poesía e Historia. En la obra, la glorificación de la Verdad es reafirmada por las palabras de César, que rechaza la calificación de su homenaje al rey como "comedia" defendiendo la "verdad" de lo representado. Pero César se cuida mucho, además, de identificar esta Verdad triunfante con la figura del monarca:

"¿Y es justo / Que fábulas empleemos / En función de tantas veras? / La verdad es el obsequio / Mas digno de los Monarcas. / Nunca, por ningún pretexto, La ficción ha de encumbrarse / Con un atrevido vuelo / Al sagrado del Palacio; / Pues tan fuerte es el veneno / De la mentira, que apenas / Se aproxima al Trono regio, / Quando todo lo emponzoña".<sup>39</sup>

La verdad se presenta, así, como prerrogativa de la monarquía, siendo el resto de las versiones de la Historia ficciones asociadas a la "mentira" que "todo lo emponzoña" alejada del "sagrado del Palacio". Se proclama pues, y como es lógico en un régimen absolutista que acababa de abolir la libertad de imprenta, la validez exclusiva y excluyente de una narrativa histórica única estrictamente controlada desde arriba, basada no en "memorias" escritas y documentos, sino en una selección de testimonios orales y anécdotas. Esta estrategia propagandística se complica al considerar el discurso contemporáneo sobre la naturaleza de la Historia. Vargas y Ponce, al solicitar en marzo de 1814 que se continuara la carta topográfica de España abandonada por sucesivos monarcas cuyas energías se habían centrado, según él, en fundar conventos y alentar supersticiones, rechazó las críticas de otros diputados a sus comentarios sobre Carlos II y Felipe III en nombre de la "verdad histórica", argumentando que "la historia, luz de la verdad y testigo de los tiempos y sucesos debía pintar á los reyes tales como fueron en sí, y [...] la comisión no podía hacer otra cosa, tanto mas quanto que manifestaba sus opiniones en el santuario mismo de la verdad, y á la faz de la nación entera".<sup>40</sup> En las palabras de Vargas y Ponce, la Historia desempeñaba un papel central como luz de la Verdad (y no al contrario) y como 'testigo de los tiempos' y bajo dicha luz debían ser también contemplados los monarcas.

Las variaciones señaladas entre los diseños de Ribelles podrían responder a la confusión y a los de-

bates de la época sobre la naturaleza y la autoridad de la Historia. El dibujo preparatorio a la aguada conservado en el Museo del Romanticismo, que probablemente refleja una idea temprana de la composición, muestra a este respecto unas elecciones iconográficas menos convencionales que las otras dos imágenes, lo que dificulta su interpretación. La figura de la Historia, en concreto, carece de las alas y de la pluma de las otras dos versiones, su género se representa de manera un tanto ambigua (podría ser femenino o masculino) y, en lugar de escribir, con una mano mantiene su libro abierto, mientras que con la otra se cubre parte del rostro, vuelto hacia la Verdad. Junto a ella, como se ha indicado, se sienta cabizbajo un geniecillo que debería representar la Poesía, aunque en esta ocasión no escribe ni sostiene ninguna pluma o libro. En lugar de volverse para mirar a la Verdad y escribir sobre ella, esta Historia se sitúa frente a la Verdad pero, según se ha indicado, con el rostro y los ojos parcialmente cubiertos, quizás en un gesto de horror o de desconsuelo ante las atrocidades de la reciente guerra, o ante el estado del país tras la misma. En el boceto al óleo, como se ha visto, Ribelles elimina estos detalles y adopta una iconografía más convencional para, finalmente, reorganizar la composición situando a la Verdad en el centro en el dibujo subastado en 1994. A esta centralidad se suman una mayor simetría y equilibrio, con grupos diferenciados y contrapuestos en función de ejes verticales y horizontales claramente definidos. Minerva acompaña a la Verdad en el eje central vertical mientras que, en el horizontal, la flanquean las Artes y el grupo del Tiempo, la Poesía y la Historia.

Tanto en la alegoría de Ribelles como en la obra de Enciso Castrillón, el público se enfrenta a la contraposición entre la verdad y dos formas distintas de representación –la Historia y la Pintura. En el diseño que fue probablemente reproducido en el telón, dicha labor de representación se identifica con los genios de las artes y con sus producciones, situados a la izquierda, lo que podría plantear al espectador la cuestión de la naturaleza de la Verdad recogida por la Historia acompañada de la Poesía a la derecha. La Verdad revelada en el centro se ofrece a ser pintada, esculpida, registrada o relatada, dependiendo de la fórmula elegida. El espectador se enfrenta al problema de la relación entre realidad y representación al considerar los elementos de la alegoría pintada sobre el telón. Tras alzarse el mismo, esta reflexión continúa en el argu-

<sup>39</sup> ENCISO CASTRILLÓN, Félix, 1814, p. 41-42.

<sup>40</sup> "Cortes". *El Amigo de las Leyes*, 22 marzo 1814, no. 27, p. 108.



mento de la *Comedia de repente*, construida en torno a la representación de una representación que niega ser tal, en un contexto teatral caracterizado por el juego ilusionista entre lo real y lo representado.

## Bibliografía

- ALBA PAGÁN, Ester. "La actitud política de los pintores españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)". En: SAZATORNIL RUIZ, Luis y JIMÉNO, Frédéric (eds.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 2014, p. 417-438.
- ALBA PAGÁN, Ester. "Estrategias persuasivas del arte al servicio del rey. Del uso de la historia a la imagen de la monarquía popular a través de las colecciones reales de Fernando VII". En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2020, p. 63-120.
- ANÓNIMO. *Diario patriótico de Cádiz*, 8 de enero 1814, no. 64, p. 735-742.
- ANÓNIMO. "Algo del y sobre el tratado entre Fernando y el Corso". *El Conciso*, 20 enero 1814, n.º 5, p. 36-38.
- ANÓNIMO. "Cortes". *El Conciso*, 20 enero 1814, n.º 5, p. 33-35.
- ANÓNIMO. "Cortes". *El Amigo de las Leyes*, 22 marzo 1814, no. 27, p. 107-108.
- ANÓNIMO. "Artículo comunicado". *El Procurador general de la nación y del rey*, 24 marzo 1814, n.º 68, p. 653-659.
- ANÓNIMO. "Variedades. El estudio es el camino derecho que conduce a la virtud". *El Correo General*, 6 octubre 1814, no. 36, p. 143-144 y 8 octubre 1814, n.º 38, p. 150-152.
- ANÓNIMO. "Teatros". *Diario de Madrid*, 14 octubre de 1814, n.º 287, p. 416.
- ANÓNIMO. *El Tío Tremenda, o los Críticos del malecón*. 1814, n.º 38, p. 158-159.
- BARRIO MOYA, José Luis. "Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Helip. 1775-1837". *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, vol. 76, n.º único, p. 162-171.
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix. *La Comedia de repente*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1814.
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín. *El Espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Vallín, 1814.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs". En: NEGRETTE PLANO, Almudena (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20 de noviembre de 2013 – 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, p. 94-107.
- MARCUELLO BENEDICTO, Juan Ignacio. "La libertad de imprenta y su marco legal en la España liberal". *Ayer*, 1999, n.º 34, p. 65-91.
- MATILLA, José Manuel. "Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio". *Cuadernos dieciochistas*, 2007, n.º 8, p. 247-265.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno, 1869, vol. 2.
- PÁEZ RÍOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- PINA CABALLERO, C. I. "Isidoro Máiquez y el mito del actor moderno (1768-1820): luchador por la libertad, modelo de españolidad". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2020, vol. 26, p. 291-315.
- REYERO, Carlos. *Alegoría, Nación y Libertad. El Olimpo Constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- REYERO, Carlos. "Absolutismo frente a liberalismo doceañista. El contraataque visual". *Hispania*, 2017, vol. LXXVII, n.º 256, p. 407-436.
- ROMERO FERRER, Alberto. "El 'fluido eléctrico' del teatro en la Guerra de la Independencia y las Cortes. La teatralización de la historia y la política". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*. 2013, n.º 19, p. 195-219.
- SALGUES, Marie. "Restaurar y festejar al rey en la segunda Restauración fernandina: ¿Una secularización incipiente en el discurso teatral?". En: CRÉMOUX, François y BUSSY GENEVOIS, Danièle (eds.). *Secularización en España (1700-1845): Albores de un proceso político*. Madrid: Casa de Velázquez, 2020, p. 63-72.
- TORRES PÉREZ, José María. "Cuatro siglos de andanzas, aventuras y encantamientos cabalgados sobre papel impreso". *Príncipe de Viana*, 2005, vol. 66, n.º 236, p. 775-798.
- VEGA, Jesusa. "Estampas de la crisis bélica contra Napoleón". En: CAMARERO BULLÓN, Concepción y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (coord.). *El dominio de la realidad y la crisis del discurso: El nacimiento de la conciencia europea*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, p. 129-312.
- WELLINGTON GAHTAN, Maia. "Historia testis temporum: Cesare Ripa's Historia between Philosophy and Allegory". En: RUSSELL, C., JAMES, C., y BLOCH, A. (eds.). *The Art and language of Power in Renaissance Florence: Essays for Alison Brown*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2019, p. 319-345.

