

NEOMEDIEVALISMO Y PERVIVENCIA DE LO CLÁSICO EN EL *DON PELAYO* DE JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL Y *LA FELICIDAD* DE ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ: DOS ESCULTURAS DEL MUSEO DEL PRADO DEPOSITADAS EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

NEO-MEDIEVALISM AND THE SURVIVAL OF THE CLASSICAL IN JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL'S *DON PELAYO* AND ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ'S *HAPPINESS*: TWO SCULPTURES FROM THE PRADO MUSEUM ON DEPOSIT AT THE ROYAL ACADEMY OF HISTORY

RESUMEN

Las esculturas labradas en mármol de Carrara que adornan el zaguán de la Real Academia de la Historia representan a *Don Pelayo* y la alegoría de la *Felicidad*. Son obra de José Pagniucci y Zumel y Andrés Rodríguez López, se fechan en 1851 y fueron los ejercicios académicos con que culminó el periodo de formación de ambos escultores en la Academia de España en Roma. El presente artículo analiza el contexto de su ejecución en 1851 y depósito en 1873, así como su significación dentro del panorama artístico del XIX, a caballo entre la estética neomedieval y lo tardo neoclásico.

PALABRAS CLAVE

Pelayo I, José Pagniucci Zumel, Felicidad, Andrés Rodríguez López, Museo del Prado, Roma, Real Academia de la Historia, escultura.

ABSTRACT

The sculptures carved in Carrara marble that adorn the entrance hall of the Royal Academy of History represent *Don Pelayo* and the Allegory of *Happiness*. They are the work of José Pagniucci y Zumel and Andrés Rodríguez López, dated in 1851, and were the academic exercises that culminated the training of both sculptors at the Spanish Academy in Rome. This article analyzes the context of their execution in 1851 and their deposit in 1873, as well as their significance within the 19th century artistic panorama, straddling the neo-medieval and the late neoclassical aesthetics.

KEY WORDS

Pelayo I, José Pagniucci Zumel, Happiness, Andrés Rodríguez López, Prado Museum, Roma, Royal Academy of History, sculpture.

HERBERT GONZÁLEZ ZYMLA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Departamento de Historia del Arte

<https://orcid.org/0000-0002-8578-3272>
hgonzale@ucm.es

Recibido: 1/9/2025 Aceptado: 5/11/2025

<https://doi.org/10.36443/sarmental.108>

INTRODUCCIÓN: LA IDENTIFICACIÓN DE LOS DEPÓSITOS DEL MUSEO DEL PRADO EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA EN 1873, 1912 Y 1945

La Real Academia de la Historia fue una de las instituciones españolas que más se beneficiaron de la política de depósitos llevada a término por el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX (Pérez 1977, Anes et al. 1999). Las distintas secciones de su archivo: Gabinete de Antigüedades (Almagro y Álvarez 1998), Gabinete de Pintura (González y Frutos 2002) y Comisión de Antigüedades de Madrid (Maier 1998), han conservado una rica documentación que, cotejada y confirmada con los datos que figuran en las *Actas de la Real Academia de la Historia* y con la documentación del archivo del Museo del Prado han hecho posible una reconstrucción bastante exacta del contexto, circunstancias y condiciones en que se hicieron cada uno de los tres depósitos que esta institución ha recibido del Museo del Prado:

El primero se data en 1873, durante el gobierno de la I República, momento en que la Real Academia recibió las dos estatuas de mármol que adornan el zaguán de la entrada principal al Palacio del Nuevo Rezado, situado en la Calle León 21 de Madrid, las cuales representan al *Rey Pelayo I de Asturias* (Museo Nacional del Prado, nº inv. E507) y una alegoría de la *Felicidad* (Museo Nacional del Prado, nº inv. E508) labradas respectivamente por los escultores del siglo XIX José Pagnucci Zumel y Andrés Rodríguez y López. Al estudio de estas dos esculturas se va a dedicar el presente artículo. (figs. 1 y 2)



Fig. 1. José Pagnucci Zumel, *Rey Don Pelayo I*, firmada y fechada en Roma en 1855.
Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia..



Fig. 2. Andrés Rodríguez López, *Alegoría de la Felicidad*, firmada y fechada en Roma en 1855.
Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia.

El segundo depósito data de 1913 y se hizo durante el reinado de Alfonso XIII, momento histórico en el que la Real Academia de la Historia, imbuida del espíritu del regeneracionismo, recibió 65 lienzos, todos ellos pintados al óleo, en los que están retratados algunos de los grandes protagonistas de nuestra Historia (Cabrera et al. 2002). La mayoría de esos lienzos son copias, ejecutadas a partir de originales de acreditada verosimilitud, pintadas en el último cuarto del siglo XIX con el propósito de conformar el fondo expositivo del extinto Museo Iconográfico. La Iconoteca Nacional fue un proyecto museográfico nacido durante el reinado de Alfonso XII, doblemente vinculado a la construcción del Estado Liberal, consecuente a la promulgación de la Constitución de 1876, y a la conciencia de nación, definida entonces como un Estado unitario, centralizado, monárquico, constitucional y confesionalmente católico (Suárez 2006). Es interesante señalar que, de las cinco acepciones con que se define la palabra *iconografía* en el *Diccionario de la Academia Española*, la segunda es la que mejor se ajusta a los fines de una iconoteca: “representación o imagen de un personaje o de una realidad determinada”, es decir: “Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos y especialmente de los antiguos. Tratado descriptivo o colección de imágenes o retratos” (Azcárate 2016, 14-16). Con el estudio científico de la iconografía, centrada en los rasgos faciales de los individuos memorables, se pretendía atemperar el furor imaginativo de los pintores y escultores de historia, los cuales, en general y salvando excepciones, reconstruían o recreaban un imaginario a partir de lo que conocían sobre un determinado momento del pasado, haciéndolo visualmente atractivo y más o menos retórico (Reyero 1987). El *Museo Iconográfico Hispánico* imitó el modelo paradigmático de la *National Portrait Gallery* de Londres (Cannadine 2007, Saumarez 2010). Sin embargo, al no tener suficiente capacidad económica como para hacerse con la propiedad de efígies auténticas de los grandes protagonistas de la Historia de España, hubo de transigir con formar una colección más bien modesta, construida a base de réplicas de efígies reconocidas como veraces y estampas. La idea inicial de crear una galería iconográfica con los personajes más relevantes de la Historia patria partió de Francisco de Borja Queipo de Llano y Gayoso de los Cobos, VIII Conde de Toreno, que en 1876 era ministro de Fomento y desde 1880 fue presidente del Congreso de los Diputados. La propuesta elevada a Alfonso XII pretendía reunir una colección de retratos de españoles ilustres “de uno y otro sexo, cuya gloria se refleja sobre nuestra patria, como una de esas inapreciables fuerzas morales de que disponen los pueblos de viejos y nobles blasones, y que sirven como de estímulo poderoso para que su porvenir corresponda a lo que exige lo ilustre de su pasado”¹. A los ojos de los intelectuales del XIX leer la historia de

España a través de quienes habían protagonizado sus hechos más significativos proporcionaba modelos humanos y morales dignos de ser imitados (Pérez 2003, 13).

El 13 de agosto de 1876 se firmó el acuerdo ministerial en virtud del cual se formó la Junta Iconográfica Nacional, compuesta por individuos de reconocido prestigio académico, elegidos para formar parte de un órgano colegiado que debían administrar un presupuesto anual (el primero se asignó en 1877) con el que comprar pinturas, dibujos, estampas y esculturas originales o encargar copias de los retratos fidedignos que entonces se conocían de los personajes históricos más relevantes: reyes, ministros, políticos, magnates, militares, prelados, teólogos, santos, escritores, artistas, intelectuales, científicos, etc. El fin último de estas adquisiciones era conformar una colección de titularidad estatal que diera origen a un Museo Iconográfico, la *Iconoteca Nacional*, el cual debería abrirse al público con el objeto de proporcionar a quienes lo visitaran un conocimiento riguroso del pasado. Por tanto, primaban en ese museo el valor didáctico y el concepto de *vera effigie*. Desde el principio se entendió que los hombres y mujeres memorables cuyos retratos se exhibieran en la Iconoteca debían ser sujetos de conducta ejemplar o individuos cuyas acciones hubieran conducido a nuestro país a momentos de gloria indiscutible. A través de esas efígies se debían catalizar dos ideas básicas: proporcionar una serie de paradigmas y modelos humanos cuya excelencia los hiciera dignos de ser imitados y resaltar la idea de hombre de Estado que antepone el bien común y la conciencia de nación al interés particular.

Como buena parte del ideario que subyace en el modelo político del sistema canovista, el discurso ideológico latente bajo la carcasa de la pedagogía es muy conservador, monárquico y confesional católico, del todo coherente, como no podía ser de otro modo, con los valores de la restauración borbónica defendidos en la Constitución de 1876. Aunque el sesgo ideológico del Museo Iconográfico es muy claro, la Iconoteca Nacional también era un museo científico, entendiendo la iconografía como una más de las disciplinas al servicio del conocimiento del pasado. En el último tercio del XIX se pretendía, a través de la identificación de las verdaderas efígies de los personajes históricos, tener un conocimiento riguroso de su apariencia con el firme propósito de superar los esquemas imaginativos y retóricos de la pintura romántica y la pintura de historia, que habían tenido su momento álgido durante el reinado de Isabel II y vivieron una época dorada en la restauración (Díez 1992).

Conviene advertir que las iconotecas nacionales no fueron un fenómeno exclusivo de Inglaterra que se imitase en España. Además del Museo Iconográfico Español, se fundaron otros semejantes en los países occidentales que abrazaron el liberalismo político y económico durante los siglos XIX y XX. En realidad, las iconotecas nacionales tuvieron por objeto dar un paso decidido hacia una comprensión del pasado más rigurosa,

¹ Gaceta de Madrid [GM], Año CCXV, nº 228, 15-VIII-1876, Tomo III, 445.

HERBERT GONZÁLEZ ZYMLA

científica, metodológica y racional, coherente, en todo caso, con los postulados del positivismo post-kantiano (Stromberg 1995). El interés por los estudios iconográficos se manifiesta ya de un modo incipiente en las publicaciones de Valentín Carderera (1855, 1856 y 1877).

En 1879 el Museo del Prado acogió en sus salas una exhibición de lo que hasta esa fecha había reunido la Junta Iconográfica. Con el paso de los años, las gestiones y el modo de administrar los fondos fueron objeto de críticas en la prensa. Unas veces se denunciaba la arbitrariedad de la Junta al seleccionar las obras que se debían copiar. Otras veces se denunció la elección de los copistas a quienes se hacían los encargos, normalmente artistas del círculo de amistades directamente relacionado con los miembros de la Junta. Poco a poco, la imagen pública del Museo Iconográfico se fue deteriorando. El 15 de marzo de 1907, habiéndose reunido fondos de muy desigual valor, el Museo, aún sin sede estable, y la junta, sospechosa de irregularidades en la gestión económica, hubo de someterse a un *Reglamento*, dado el 12 de marzo de ese mismo año, en el que se establecían las funciones de la Junta, las responsabilidades del presidente, secretario y tesorero, y se hacía la siguiente disposición transitoria: “Si acaeciese, por causas extraordinarias, que acabasen las funciones de la Junta, todos sus libros, papeles, mobiliario, etc. serán entregados a la Biblioteca Nacional”². La colección que hasta esa fecha se había formado se dividió en dos conjuntos: el primero, formado por dibujos, fotografías, estampas y documentación manuscrita e impresa, en su mayor parte obra original, pasó a la Biblioteca Nacional, donde actualmente se conserva y puede consultarse (1999). Los óleos, de los que una parte eran cuadros originales de escaso valor artístico y la mayoría copias hechas a partir de efigies verdaderas, pasaron al Prado.

Desde el 11 de octubre de 1912, se hicieron gestiones para que los cuadros guardados en el almacén del Prado, procedentes del extinto Museo Iconográfico, fueran depositados en la Real Academia de la Historia donde, además de decorar sus muros, se entendía que seguirían cumpliendo la finalidad didáctica con que habían nacido. Hasta ese momento, la Real Academia había tenido cuatro galerías iconográficas sucesivamente enriquecidas con efigies de reyes de las dinastías Austria y Borbón, retratos de directores de la institución, retratos de historiadores vinculados a la Academia y retratos de personajes relevantes para entender la Historia de España³ (Almagro y Álvarez 1998, 94). El depósito del Prado venía a enriquecer tan significativa colección.

El académico Juan Pérez de Guzmán y Gallo visitó, tras hacer las oportunas gestiones burocráticas, el almacén del Prado junto a su director, José Villegas y Cordero, que le indicó

que “para el Museo debe considerarse un bien que se le exima de la guarda de unos cuadros que nunca se podrán exponer” (Pérez 2003, 13). Formalmente se solicitaron 79 cuadros, de los que consta que se llegaron a colgar en los salones de la Academia 65 lienzos, que son los que aparecen citados en los inventarios (Avellán 1913, 570-5). El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes materializó el que se ha dado en llamar segundo depósito del Prado en la Real Academia de la Historia en cumplimiento de dos *Reales Órdenes de 27 de febrero y 29 de marzo de 1913*⁴ (Almagro y Álvarez 1998, 94). En 1950, 21 de los 65 cuadros pasaron al Instituto de España, situado en la Calle San Bernardo 49 de Madrid, donde cumplen la misma función, didáctica, pedagógica e ilustrativa de la Historia de nuestro país (Almagro y Pita 1999, 96-101 y 225-44). Permanecen en la Academia 39 lienzos de los 65 inicialmente depositados (Espinós Orihuela y Royo 1980, 99-126). Por desgracia, 5 se encuentran en paradero desconocido, bien porque nunca llegaran a salir del Prado, bien porque fueran destruidos durante la Guerra Civil o acaso porque fueran trasladados a otro lugar sin haber dejado huella documental (Pérez 2003, 13-4).

El tercer y último depósito hecho por el Prado en la Real Academia de la Historia se data en 1945 y consistió en la cesión de un retrato de Felipe V de Borbón, pintado al óleo sobre lienzo por Jean Ranc en fecha posterior a 1723 (Luna 1979). Este cuadro es el que preside hoy el salón de conferencias de la Real Academia, situado en el Palacio del Marqués de Molins, el lugar donde los académicos pronuncian sus solemnes discursos de ingreso (González Frutos y Pérez 2003, 194-6).

Los depósitos de pinturas hechos por el Museo del Prado en la Real Academia de la Historia en 1913 y 1945 han recibido bastante atención científica. Bien lo acreditan los trabajos de Avellán (1913), Espinós, Orihuela y Royo (1980) y Almagro y Pita (1999). En fecha más reciente, en 2001 se actualizó lo que se sabía sobre este tema con ocasión de la exposición *Tesoros de la Real Academia de la Historia* (Pérez 2001, 89-92) y en 2003, al publicarse el *Catálogo de Pinturas de la Real Academia*, bajo la dirección científica de Alfonso Emilio Pérez Sánchez (González Frutos y Pérez 2003). El presente artículo tiene por objeto completar ese estudio analizando el primero de los depósitos, hecho, como dijimos, en 1873. Ese primer depósito apenas ha llamado la atención de los investigadores, quizás porque la mayor parte de los estudios impulsados por el Prado se centran en el análisis de su colección de pinturas, olvidando que, desde 1872, es un Museo Nacional de Pintura y Escultura. Justificados los objetivos del presente estudio, analicemos las circunstancias en que ambas estatuas, que representan a *Don Pelayo* y la *Felicidad*, fueron labradas; reflexionemos sobre el lugar que ocupan en la trayectoria artística de sus autores, José Pagniucci Zumel y Andrés Rodríguez y López; analicemos las condiciones en del depósito y estudiemos sus iconografías.

² GM, Año CCXLVI, nº 74, 15-IV-1907, Tomo I, 994.

³ Archivo de la Real Academia de la Historia [ARAH], Gabinete de Antigüedades [GA], 1912-1913/2(2).

⁴ ARAH, GA 1923/3(5).

**PRECISIONES E IMPRECISIONES EN TORNO AL DEPÓSITO, AUTORES
ICONOGRAFÍAS DE LAS ESCULTURAS DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA:
EL *DON PELAYO* DE JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL Y LA *FELICIDAD* DE ANDRÉS
RODRÍGUEZ LÓPEZ**

Durante la presidencia de Estanislao Figueras y Moragas, el día 17 de marzo de 1873, Cayetano Rosell y López dirigió al XXI Director de la Real Academia de la Historia, Antonio Benavides y Fernández de Navarrete, un oficio de traslado en el que el Ministro de Fomento comunicaba que “el gobierno de la República ha tenido a bien disponer que las estatuas que representan a Pelayo y La Fecundidad, pertenecientes al Museo Nacional de Pintura y Escultura y colocadas en el claustro bajo de este Ministerio, sean trasladadas a la Academia de la Historia, siendo de cuenta de esta corporación los gastos que su traslación origine, entendiéndose que la cesión se ha de hacer en calidad de depósito y bajo recibo”⁵ (González y Frutos 2002, 29-30).

En el tomo XXVI de las *Actas de la Real Academia de la Historia* consta que se leyó el oficio en la sesión del 21 de marzo de 1873 y se acordó enviar una comisión formada por Pascual de Gayangos y Arce, Cayetano Rosell y López y Eduardo Saavedra y Moragas para que, en nombre de la institución, transmitiesen las “más expresivas gracias al ministro”⁶. El día 22 se redactó el oficio de agradecimiento, del que se conserva minuta en el archivo de la Academia⁷ (González y Frutos 2002, 30). En el *Acta* de la sesión del 28 de marzo se constata que Rosell cumplió puntualmente el encargo. Poco después, el 13 de mayo, se envió oficio al ministro para comunicarle que se autorizaba al conserje, Manuel López, a trasladar las dos estatuas⁸ (González y Frutos 2002, 30), que debieron llegar al palacio del *Nuevo Rezado* en los días inmediatamente posteriores, aunque no conste la fecha exacta en las *Actas*, ni en ningún otro documento. En el Archivo del Museo del Prado se guarda la autorización, firmada por el Director General del Ministerio de Instrucción Pública, Juan Uña Gómez⁹, y la autorización, firmada el 28 de mayo de 1873 por el Director del Museo, Antonio Gisbert Pérez, dirigida al conservador del Prado, en la que: “para dar cumplimiento a esta orden, sírvase v. Entregar las referidas estatuas a Don Manuel López que es el encargado por la Academia de recogerlas, mediante su correspondiente recibo”¹⁰.

⁵ ARAH, Gabinete de Pinturas [GP], 1873/1(41).

⁶ ARAH, *Actas*, 21-IV-1873.

⁷ ARAH, GP 1783/1(42).

⁸ ARAH, GP 1873/1(45).

⁹ Archivo del Museo del Prado [AMP], Caja 81, legajo [leg] 15.04, doc. 1 y 2.

¹⁰ AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 3.

Los oficios que constatan el depósito no se redactaron con entera claridad y ello dio origen a un pequeño problema terminológico que se solventó enseguida. El recibo firmado por Manuel López dice: “Como conserje de la Academia de la Historia declaro haber recibido del Exmo. Sr. Director del Museo Nacional de Pinturas, dos estatuas en piedra de mármol que representan una a Pelayo y la otra la Felicidad, sin pedestales, las cuales han sido cedidas a este centro en calidad de depósito y por orden de la Dirección General de Instrucción Pública en 27 de mayo último, y para los efectos oportunos doy el presente recibo en Madrid a 2 de Julio de 1873”¹¹.

José Grajera y Herboso, que por entonces era Director interino del Museo del Prado por dimisión de Gisbert y que a la sazón era escultor, detectó una incorrección y envió oficio de rectificación del depósito para evitar posibles confusiones en el futuro¹². En el inventario del Museo Nacional, la que se designaba en la Orden Ministerial como *Fecundidad*, era, en realidad, una *Alegoría de la Felicidad*, y, aunque en el recibo antes citado constaba ya como *Felicidad*, en los oficios ministeriales que facultaban el traslado, no constaba de ese modo y la identificación convenía rectificarse. Al examinar los documentos remitidos por el Prado, que mostraban el sutilísimo error, el día 17 de julio de 1873, P. de Victoria y Munada, Director General Interino del Ministerio de Fomento, envió un oficio por duplicado para rectificar las condiciones del depósito a ambas instituciones. El primero de estos oficios se guarda en el Museo del Prado¹³ y el otro en la Real Academia de la Historia. Este último no se contestó inmediatamente debido a que la corporación se encontraba de vacaciones. Meses después, cuando se reanudaron las sesiones, se procedió a su lectura en la sesión del 19 de septiembre de 1873¹⁴ (González y Frutos 2002, 30), momento en que la Academia quedó enterada del detalle y se rectificó *Fecundidad* por *Felicidad* también en las actas, tachando y anotando al margen lo que era correcto.

El error, en cualquier caso, tiene una fácil explicación. La alegoría de la Felicidad, tal y como la planteó el escultor Andrés Rodríguez, es imaginada como una mujer serena, de rostro clásico, vestida con túnica de riquísimos plegados, cubierta con manto sujetado al hombro izquierdo con una fibula circular, asociada a seis atributos: a los pies está el cuerno de la abundancia de la cabra Amaltea, vuelto hacia abajo para que de él caigan en cascada monedas y frutas tales como uvas, espigas y pomadas (Revilla 2016, 16). Junto al cuerno, un niño, genuflexo y desnudo, lee con avidez un libro mientras la figura fe-

¹¹ AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 4.

¹² AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 5, 6 y 7.

¹³ AMP, Caja 81, leg. 15.04, doc. 8.

¹⁴ ARAH, GP 1873/1(43).

menina parece protegerle con el manto en una actitud que se antoja maternal, como si le estuviera dando amparo y abrigo. (fig. 3) Ambos atributos, la cornucopia y el niño lector, simbolizan respectivamente la riqueza y la educación. Con la mano derecha, la



Fig. 3. Detalle del niño lector a los pies de la *Felicidad*, obra de Andrés Rodríguez, 1855,
con la representación del cuerno de la abundancia.

Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia.

alegoría femenina sujetá una corona real y una filacteria, que simbolizan el poder regio y la ley como garantes de la paz y el orden. Relacionados con esos atributos están los dos últimos: una espada de rica empuñadura en el suelo, pisada con el pie izquierdo, que simboliza el fin de la guerra, y una corona de laurel ceñida a la sien, que simboliza el florecimiento de las artes y la gloria creativa. De los seis atributos, los dos más rápidamente

identificables son la cornucopia y el niño lector y ambos coinciden con los que suelen acompañar a Ceres, diosa de la Fecundidad, en tanto en cuanto lo son también de la Abundancia, la Paz, la Fortuna, la Ocasió, la Liberalidad, la Alegría y la Prudencia, inherentes al buen gobierno y presentes, como no podía ser de otro modo, en la *Iconología* de Cesare Ripa impresa en 1603 (2007, 53-4). (fig. 4)



Fig. 4. Cesare Ripa, estampa con la alegoría de la Abundancia, *Iconología overo descrizione di diverse imagini cauate dall'antichità*, edición impresa en Roma, Lepido Facii, 1603,
Biblioteca de Heidelberg.

Conviene advertir, no obstante, que la Felicidad es un estado de ánimo, una emoción que experimenta el ser humano cuando es consciente de haber llegado a unos determinados estados de bienestar físico o anímico o cuando se han alcanzado unos objetivos deseables y previamente establecidos (Márias 2008). Por razones muy evidentes, la percepción de la felicidad es un hecho más subjetivo y emocional que objetivo y racional, razón que explicaría la dificultad de los artistas a la hora de traducir este estado de ánimo a una imagen figurativa. El tono frío de la alegoría de la Felicidad, propio del tardío clasicismo decimonónico y los atributos que en ella aparecen, acercan más la estatua a la imagen clásica de las diosas Paz (Irene) y Fortuna (Tiché) que a una imagen alegórica propiamente dicha (Elvira, 2008). Es decir, más que una alegoría, la estatua hoy en el zaguán de la Real Academia de la Historia es una personificación deificada. Al igual que las deidades de la Antigüedad, la *Felicidad* viste a la manera de una matrona romana, con la cabeza en posición frontal, la nariz unida a los arcos superciliares y el pelo con leves ondulaciones y abierto en dos a la altura de la frente.

Por error, al publicarse en 1980 las dos esculturas que nos ocupan como parte del Prado Disperso, se recogió que el depósito se había hecho en cumplimiento de una *Real Orden del 27 de Mayo de 1873* (Espinosa Orihuela y Royo 1980, 121), cuando no puede ser tal cosa, dado que, al haberse hecho la gestión durante la I República, hubo de hacerse en cumplimiento de una *Orden Ministerial*. El error se arrastró en el *Libro del Gabinete de Antigüedades*, donde el profesor Almagro Gorbea fecha la recepción de las esculturas en 1913, seguramente por creerlo parte del que se hizo en aquella fecha (Almagro y Pita 1999, 96).

En el archivo de Contabilidad de la Real Academia, en las cuentas de 1873, se documentan algunas de las obras de acondicionamiento hechas en el Palacio del Nuevo Rezado y, entre ellas, han de estar las vinculadas a la instalación de las esculturas. Con el número 66, Manuel Colmeiro y Penido, en calidad de tesorero de la Academia, autorizó el pago de 2176 reales al habilitado Felipe Salvador y Aznar, “para pagar a Don Manuel López, conserje de la secretaría, encargado de pagar los gastos de jornales, materiales y demás que ocurren en dichas obras”¹⁵. En el recibo 92, fechado el 30 de junio, consta que Manuel Colmeiro se sirvió: “pagar al habilitado Don Felipe Salvador y Aznar diez y seis mil reales para entregar a Don Manuel López, encargado de pagar los gastos de jornales, materiales y demás que ocurren en dichas obras y por lo satisfecho hasta el día, según aparece en la cuenta que ha presentado el Vº. del Excelentísimo Señor D. Eduardo Saavedra, director de dichas obras”¹⁶. Este libramiento se relaciona con un cargo datado el 2 de junio de 1873, en el que Colmeiro reconoce haber recibido “la cantidad de diez y seis mil reales

del habilitado Don Felipe Salvador y Aznar, que los ha cobrado de la Tesorería Central en virtud del libramiento de la ordenación de pagar del Ministerio de Fomento nº 82, fecha de 14 de abril de 1873, para personal, jornales y materiales necesarios a las obras de reforma del Edificio del Nuevo Rezado, cuya cantidad ha de formalizarse con cargo a la sección 7ª, capítulo 31, artículo único, del presupuesto de 1872 a 1873”¹⁷. El 30 de junio se data el cargo de 1960 reales en virtud del libramiento de la ordenación de pagos del ministerio de Fomento nº 801 de fecha de 25 de junio de 1873¹⁸. Hemos de suponer que en estos libramientos se debieron asumir los costes del traslado de las esculturas a la Real Academia, la construcción de las hornacinas, los pedestales y su definitiva colocación.

Como ya se ha dicho, ambas estatuas son de mármol blanco de Carrara de tendencia a tonalidad amarillenta cerúlea y tienen un tamaño algo mayor que el natural. Ubicadas en el zaguán de la Real Academia de la Historia, lo ennoblecen y dignifican, erguidas sobre sendos pedestales de granito, dentro de hornacinas rematadas en arco de medio punto con bóveda de horno. En fecha incierta se fabricaron dos llamativos azulejos de loza entrefina blanca y azul donde se recogen los siguientes epígrafes: *D[o]N PELAYO por Jorge Pagnuci y Zumel. Año 1856* y *LA FELICIDAD por Andres Rodrig[ue]z Año 1860*. (figs. 5 y 6) En ambos hay errores de contenido. En la base de sección cuadrada del *Rey Pelayo I* está la firma de la escultura en letra capital romana: *J[ose]. PAGNIUCCI F[ecit]. ROMA 1855* y en la base de sección circular de la *Felicidad* la firma dice: *A[ndrés]. RODRÍGUEZ F[eci]T. ROMAE 1855*. Por tanto, los azulejos indican de forma inexacta el autor del *Don*



Fig. 5. Azulejo de loza entrefina blanca y azul identificando el autor y cronología del *Rey Pelayo I* de José Pagnio.



Fig. 6. Azulejo de loza entrefina blanca y azul identificando el autor y cronología de la *Felicidad* de Andrés Rodríguez.

¹⁵ ARAH, Contabilidad [Cont] 1873, libramiento [lib] 66.

¹⁶ ARAH, Cont. 1873, lib. 92.

¹⁷ ARAH, Cont. 1873, cargo 29.

¹⁸ ARAH, Cont. 1873, cargo 30.

Pelayo, que no es Jorge sino José Pagniucci, y las fechas de ambas esculturas están erradas en ambos azulejos, pues no son ni 1856 ni 1860, sino 1855. (fig. 7)

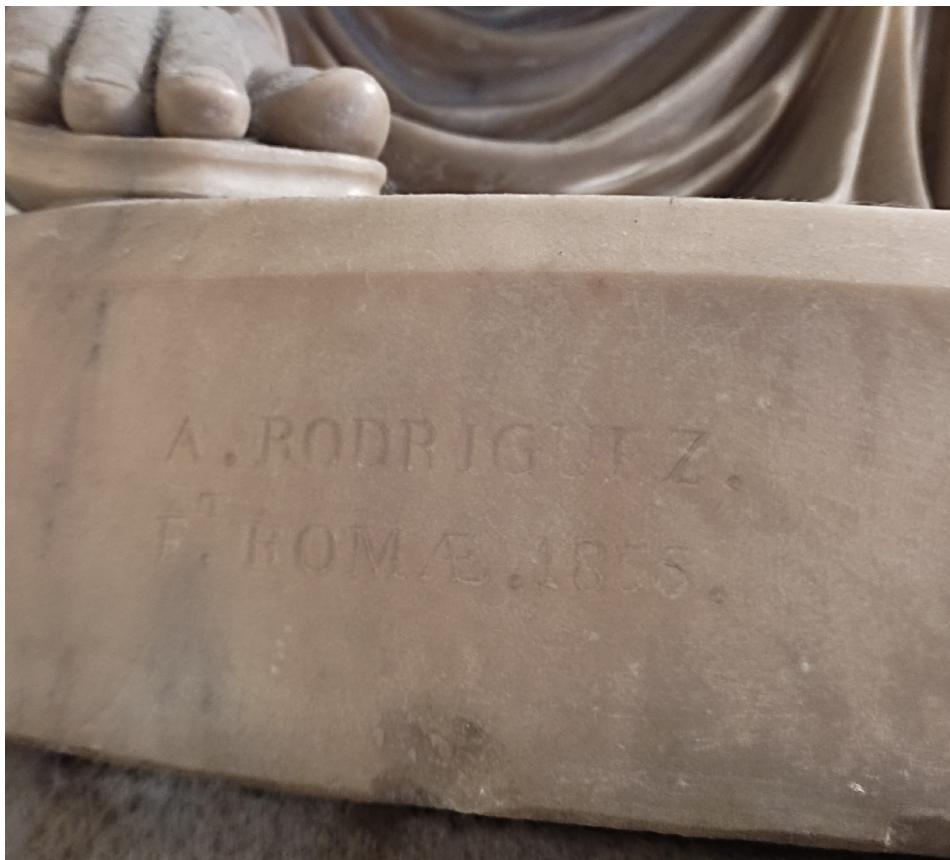


Fig. 7. Firma labrada en letra capital romana en la base de la Alegoría de la *Felicidad* donde dice
A. RODRIGUEZ. FT. ROMAE 1855.

Depósito del Museo del Prado en la Real Academia de la Historia.

Las esculturas que representan a *Don Pelayo* y a la *Felicidad* figuraron en la Exposición Nacional de 1856 con los números 240 y 241 (*Catálogo 1856*, 30) y fueron adquiridas por el Estado ese mismo año (Reyero 2002, 21 y 281-2). Como las Exposiciones Nacionales se celebraban en los claustros del antiguo convento de la Trinidad Calzada de Madrid, que a la sazón acogía desde finales de la década de 1830 el Ministerio de Fomento (Alós y Sanpedro 2001) y el Museo Nacional de Pintura y Escultura, llamado precisamente por

su ubicación Museo de la Trinidad, las dos estatuas, tras exhibirse y ser adquiridas por el Estado, permanecieron en el mismo sitio y no cambiaron de ubicación. En 1872 ambas estatuas pasaron a ser parte de las colecciones del Prado cuando se unieron el Museo Real y el Museo de la Trinidad, entendidos ya como un Museo Nacional de Pintura y Escultura. La unidad de ambas colecciones fue una consecuencia lógica y muy relevante de la nacionalización del Museo Real, inmediatamente posterior a la promulgación de la *Ley del 18 de diciembre de 1869* en la que se abolía el patrimonio de la Corona (Antigüedad 1998, 367-396). Tras la unificación de las tres colecciones: la que había conformado el Museo Real, la del Museo de la Trinidad procedente de los bienes desamortizados en 1835 y la que se había formado como consecuencia de la política de adquisiciones estatales de las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, fue necesaria la concentración de todas las obras en el edificio Villanueva del Museo del Prado. Sus evidentes limitaciones de espacio y ¿por qué no reconocerlo?, un cierto desorden y precipitación en la toma de decisiones, facilitó la redistribución de algunos de los fondos que, en lugar de ser llevados al Prado, lo fueron directamente a otras instituciones en calidad de depósitos. Esto es lo que explicaría que las dos estatuas objeto de nuestro estudio acabaran en la Real Academia de la Historia.

Un dato que apenas se conoce y que frecuentemente se obvia es que, antes de ser depositadas las dos estatuas en la Real Academia de la Historia, se había autorizado su depósito en la comunidad de religiosas franciscanas de San Pascual Bailón de Madrid, en virtud de una Real Orden que llegó a firmarse el 12 de abril de 1872. El depósito se hizo a propuesta de Mariano Francisco de Borja José Justo Téllez Girón y Beaufort-Spontin, Duque de Osuna, que era protector de las mencionadas monjas y fue académico de número de la Real Academia de la Historia desde el 5 de febrero de 1848. El monasterio franciscano de la Inmaculada y San Pascual Bailón se ubica en el Paseo de Recoletos nº 11 de Madrid. Fue fundado en 1683 y suprimido en 1836. Después de haber sido usado como almacén de maderas, en 1852, el Duque de Osuna, como descendiente de su fundador, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco, reclamó para sí el derecho de reversión, y es este derecho el que permitió el regreso de las monjas clarisas a su convento. La renuncia de Amadeo I al trono el 10 de febrero de 1873 y la proclamación de la I República al día siguiente, impidieron que el depósito hecho a favor de las monjas franciscanas se materializase. Quizá el depósito se había autorizado y estaba condicionado por el deseo de liberar espacio en el Ministerio de Fomento. Lo cierto es que no llegaron a trasladarse las estatuas al convento y apenas el nuevo gobierno se hubo consolidado, las esculturas hallaron un nuevo y definitivo emplazamiento, más coherente a sus iconografías, en la Real Academia de la Historia.

LAS ICONOGRAFÍAS DEL REY PELAYO I EN EL CONTEXTO IDEOLÓGICO Y ARTÍSTICO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO LIBERAL UNITARIO

La figura histórica de Don Pelayo, la mítica batalla de Covadonga, la elección de Pelayo I como caudillo y rey de los astures, sucesor y heredero de los valores del *ordo gothorum* y los 19 años de su reinado atrajeron poderosamente la atención de los historiadores y la capacidad creativa de los artistas ocupados de recrear la Historia (Besga 2000). Una lectura ideológica, conservadora, nacionalista, monárquica y muy comprometida con la confesionalidad católica del Estado interpretó los hechos de la vida de Don Pelayo como el elemento catalizador de los simbólicos orígenes de la nación española y su confesionalidad militante. En realidad, tales hechos estaban muy desdibujados y difusos por la nebulosa de un tiempo histórico que se antoja muy lejano y sin fuentes escritas directas. En ese proceso, que tiene mucho de construcción identitaria, Pelayo I fue leído como el impulsor de la reconquista (Jackson 1996). En opinión de Víctor Mínguez, hay que retrotraer esta reivindicación al siglo IX y al XVI, momentos ambos en los que: “fabricar un potente imaginario que legitimara sendos proyectos políticos a partir de una supuesta continuidad del linaje, poniendo en valor la estructura y la idiosincrasia de un reino perdido que el devenir del tiempo y de la sociedad hacía obviamente irrecuperable. Para ello hubo que convertir a Don Pelayo en eslabón dinástico, identificándolo siglos después de su muerte con el último monarca godo y el primer rey asturiano. Lo cierto es que, cuando a partir del 711 los montañeses cántabros y astures refugiados en el macizo de los Picos de Europa se enfrentaron a los árabes que habían ocupado toda la Península, sólo estaban defendiendo su modo de vida como anteriormente habían resistido frente a los visigodos, y antes que a estos frente a los romanos” (Mínguez 2023, 19).

Las noticias que en el siglo XIX se tenían del Rey Pelayo I mezclaban historia y leyenda. Se le suponía hijo del Dux Fafila, muerto a manos de Witiza en tiempos del rey Égerica. Se afirmaba que había peregrinado a Jerusalén y que allí había venerado la Cruz de Santa Helena, de la que poseía una astilla. Tras la muerte de su padre, fue uno de los más firmes partidarios del Rey Don Rodrigo, al que apoyó en su enfrentamiento contra Witiza y contra sus hijos: Akilda, Olmuldo y Ardebastro. Tras la derrota de Guadalete en el 711, Don Pelayo se habría refugiado en Toledo hasta la caída de la ciudad en el 714 en manos de Muza. Fue entonces cuando huyó a Asturias, donde tenía el dominio directo de algunos territorios (Menéndez 1995, 437-55).

Entre los años 712 y 714 Muza tomó posesión de los territorios del norte, los saqueó y nombró gobernador a Munuza, estableciendo la sede del poder musulmán en Gigia Flavia, la ciudad romana antecedente a la actual Gijón. En el 718 Don Pelayo capitaneó una primera revuelta contra los musulmanes acantonados en Gigia, durante la cual fue detenido y deportado al sur como rehén para garantizar la pacificación del norte. En tiem-

pos del valí Al Hurr (717-718) Don Pelayo consiguió escapar y regresó a las montañas de Asturias, donde fue elegido *princeps* de los astures y ungido Rey en presencia de un obispo, manteniendo con ello la tradición de la monarquía electiva visigoda, cuyo ceremonial de legitimación en el poder no era otro que el que se indica en el *Antiguo Testamento* cuando Saúl legitima a David al acceder al trono de Israel (1 Samuel, 16). Después de ser electo, Pelayo juró defender las tradiciones y las leyes del pueblo que le había elegido su monarca, entendiéndose en el siglo XIX que tales normas eran las establecidas en el *Fuero Juzgo*. Fue entonces cuando Pelayo I capitaneó una segunda revuelta, datada por la historiografía en el 722, durante el gobierno del emir Anbasa. Munuza envió al general Al Qama a someter a Pelayo, que se refugió en Piloña. Sus partidarios se hicieron fuertes en el monte Auseva, donde esperaron a las tropas de Al Qama, aprovechando como refugio inexpugnable una cueva. La leyenda recogida por la historiografía cristiana dice que, con la ayuda de la Virgen, Pelayo I aniquiló al destacamento de Al Qama en la que ha pasado a la historia como la Batalla de Covadonga. En cambio, los historiadores musulmanes dicen que, cuando llevaban días asediados, diezmados y sólo tenían miel silvestre para comer, los hombres de Al Qama, despreciando una fuerza militar tan exigua, les abandonaron a su suerte diciendo: “unos asnos salvajes: ¿qué daño nos pueden hacer?”. Pelayo murió en el 737 en Cangas de Onís (Menéndez 1962: vol. VII). En uno de los manuscritos de la Colección Salazar y Castro se resume su vida del siguiente modo: “XV. Item *ordo gothorum* obetensium regnum. Primum in Asturias Pelagius rg. In Cannicas an XVIII. Iste, ut supra diximus, a Uittizzanc rege de Toledo expulsus Asturias ingressus”¹⁹ cuya traducción podría ser: *XV, también el orden de los visigodos y del reino de Oviedo. Primer rey en Asturias Pelayo. En los cánones 18 años. Como hemos dicho más arriba, fue expulsado de Toledo por el Rey Witiza y entró en Asturias.*

La vida y hazañas militares del Rey Pelayo I se conocían en el siglo XIX a través de dos fuentes básicas: la *Crónica Albeldense*, escrita hacia el 880 en la corte de Alfonso III, y la *Crónica de Alfonso III*, compuesta hacia el 887, conocida a través de las versiones que se han dado en llamar *Crónica Rotense* o *vulgar* y *Crónica Sebastianense* o *culta*, llamada así por haber sido compuesta por el obispo Sebastián, sobrino de Alfonso III (García 1918, Blázquez 1925). Las tres crónicas son muy posteriores a la muerte de Pelayo I y se escribieron con una intención política clara: defender la idea de continuidad entre el *Regumun Visigothorum* y el *Regnum Asturorum*, afirmando que Alfonso III era heredero y sucesor de Leovigildo y Recaredo, en lo que se ha dado en llamar el *ordo gothorum*. Para el reino Astur se suele afirmar la existencia de un ideal *neogoticista* del que acaso en realidad sólo fueron conscientes sus élites de poder que construyeron una serie de afirmaciones propagandísticas ideadas para legitimarse en el poder (Torrente 1990, 309-24). La historiografía tradicional,

¹⁹ ARAH, Manuscrito [Ms] O-16, fol. 606r-612r. Biblioteca Nacional de España [BNE], ms. 712, fol. 467-470.

tomando como cimiento estas ideas, las genealogías de reyes y los historiadores del antiguo régimen, haciendo unas lecturas simplificadoras y unidireccionales del pasado, convirtieron a Pelayo I en un héroe nacional y nacionalista y le imaginaron arengando a sus hombres después de haber sido ungido como monarca, con el apoyo de la Iglesia, encarnado en el obispo Urbano, para convencerles de la necesidad de restablecer la unidad territorial hispana y la capitalidad de Toledo (Barrau-Dihgo 1989). Es bajo ese prisma y bajo la óptica de los muchos problemas de legitimación en el trono que tuvo Isabel II, como debe entenderse el interés que a mediados del siglo XIX se detecta por la iconografía de Don Pelayo, del que es magnífico ejemplo la estatua hoy en el zaguán de la Real Academia de la Historia.

La historiografía ha evidenciado las muchas dudas que deben albergarse sobre las lecturas intencionadas que de unas fuentes escritas tan tardías se hicieron respecto de la figura histórica del Rey Pelayo I. Todas ellas se orientaron a construir un arquetipo político neogoticista, opuesto a los musulmanes, heredero del legado cultural, político y legal visigodo, practicante de un catolicismo vertebrador de la cohesión social (Sánchez 1947, 283-98). La *Crónica Albeldense*, cuyo manuscrito lleva la fecha del 976, afirma que Pelayo era un noble godo expulsado de Toledo por Witiza que se refugió en Asturias y fue elegido, tras la invasión musulmana, *prínceps asturorum* (Gil Moralejo y Ruiz 1985). Entre el 717 y el 722 habría expulsado a las guarniciones musulmanas acantonadas en Gigia, administrando él directamente aquellos territorios y cobrando tributos. En la *Crónica Albendense* el monte Liébana es el que sepultó a los musulmanes en su precipitada huida tras la batalla de Covadonga derrumbándose sobre ellos. En la *Crónica Rotense* se afirma que Don Pelayo era un espatriario o un *comes marcae*, o lo que es lo mismo, un Conde, obediente al Rey Witiza y luego al Rey Rodrigo. Al producirse la invasión musulmana, huyó con su hermana a Asturias. El romanticismo imaginó que el gobernador Munuza se habría enamorado de la hermana de Pelayo y, para consumar su amor, habría deportado a Don Pelayo a Córdoba, de donde escapó en el 717, iniciándose, con el trasfondo de una historia galante, la sublevación cristiana contra los musulmanes. Según la *Crónica Sebastianense*, la más novelesca y la que tiene un ideal neogoticista más claro, Don Pelayo era noble e hijo del Duque Fáfila. La *Crónica Albeldense* hace de Don Pelayo un godo hecho fuerte en Asturias, mientras que el testamento de Alfonso III, del 869, al ratificar la donación de la iglesia de Santa María de Tenciana (Tiñana) a favor del presbítero Sisnando, afirma que aquellos dominios eran propiedades de su bisabuelo, el Rey Pelayo I, lo que sugiere su condición de terrateniente del centro de Asturias (Risco 1789).

En el siglo XIX apenas se tomó en consideración la versión que de estos mismos hechos se recogía en las crónicas escritas por los historiadores musulmanes, igualmente tardías, en particular la *Crónica de Al Maqqari*, compuesta antes del 1632 (2002), y la *Crónica de Ibn Jaldún*, compuesta antes de 1406 (Abenjaldún 1997). En esta última se recogen los datos recopilados por Ibn Hayyan antes de 1075, para quien Don Pelayo era descendiente de una

familia goda asentada en la *Galaecia*. En estas crónicas Don Pelayo no es exactamente un noble, sino un *Bely al Rumi*, es decir, un hispano-romano. Con independencia de la inverosimilitud del perfil biográfico construido alrededor del Rey Pelayo I, los debates que hoy avivan las discusiones entre los investigadores, en el siglo XIX apenas se vislumbraban y, cuando lo hacían, sólo eran conocidos por los individuos del mundo académico (Caveda 1879). La lectura del pasado que entonces se hacía buscaba retrotraer los orígenes de la monarquía católica y el fenómeno de la reconquista a Pelayo I y eso es lo que interesaba resaltar cuando se le representaba en la pintura de historia y la escultura monumental. De hecho, la batalla de Covadonga, la elevación de Don Pelayo a la condición de Rey de Asturias y la arenga inmediata a su ungimiento y coronación, fueron asuntos relativamente cotidianos en la prensa, la literatura, los libros de historia y las producciones artísticas decimonónicas.

Pelayo I había interesado a los escritores del romanticismo. Buen ejemplo de ello es la obra de teatro: *La madre de Pelayo* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1846) y la octava épica titulada: *Pelayo*, compuesta por José de Espronceda en 1835 (1992). El interés pictórico puede retrotraerse a 1753, momento en que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó un concurso de pintura imponiendo que el tema a representar fuera *La elección de Don Pelayo por Rey de España*. De los cuadros que se presentaron al concurso se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los tres que fueron premiados, obra de Francisco Casanova y Zudanel, José Martín Rufo y Juan Ramírez de Arellano (Vallina y Herradón 2022, 62-7), todos ellos dentro de la sensibilidad teatral del neoclasicismo hispano, que tiene mucho de barroco académico. A mediados del siglo XIX, durante el reinado de Isabel II, representan la *Batalla de Covadonga* Francisco de Paula van Hallen en 1846 (Mañas y Arias 1980, 24) y Francisco de Paula Lujan en 1848 (Valdivieso 1981, 142).

En la primera edición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes la obra premiada con la primera medalla fue el *Don Pelayo en Covadonga*, pintado por Luis de Madrazo y Kuntz en 1855, un óleo sobre lienzo que actualmente es propiedad del Prado y está depositado en la Basílica de Covadonga (Ossorio 1884, 104). La actitud del Don Pelayo representado en el cuadro guarda un notable parecido con la representación que para el mismo tema ideó Federico Madrazo al diseñar el programa iconográfico del Congreso de los Diputados (Díez 2010, 86-7). Luis de Madrazo representa a Don Pelayo con un lenguaje tan heroico como declamatorio y teatral junto al obispo Urbano, cogiendo ambos, juntos y al unísono, el estandarte de la Santa Cruz, en actitud decidida de avance, armados respectivamente con la espada y la biblia para simbolizar la ideal alianza de la Iglesia y el Estado en el proyecto político de la reconquista (Barón 2007, 156). En el catálogo oficial de la exposición de 1856 se describía este lienzo del siguiente modo: “Retirado Don Pelayo en Covadonga, acompañado del obispo Urbano y de un corto número de cristianos, al saber de la aproximación de los sarracenos, capitaneados por Aclaman, enarbola la cruz recibida del cielo, arenga a los suyos y les comunica el sobrenatural valor con que derrotarán luego a los infieles. También

la célebre hermana del caudillo los anima al combate y con la excitación de ambas y el santo influjo de la religión, comienzan la memorable batalla que da principio a la gloriosa restauración de la España Cristiana” (*Catálogo* 1856, 18.). Si comparamos la imagen de Pelayo I de la pintura de Luis de Madrazo con la escultura de José Pagniucci y Zumel, ambas de 1855, tienen en común entender al monarca Pelayo I como un héroe patrio en actitud de avance, gesto imperativo, con atuendo, armas, casco y corona semejantes, acreditando con ello el interés del tema en ese momento concreto de la historia de la España isabelina (Reyero 1987, 67-9). (fig. 8)



Fig. 8. Luis Madrazo y Kuntz, *Don Pelayo en Covadonga*, 1855,
Depósito del Museo del Prado en la Basílica de Covadonga.

No menos sugerente resulta la comparación de la estatua de Pagniucci con el *Pelayo I* pintado por Luis de Madrazo y Kuntz de cuerpo entero con destino a la iconoteca regia que había proyectado José Madrazo en 1847. La idea de José Madrazo, siendo director del Prado, fue crear una sección dentro del Museo en la que se recorriera la historia de la monarquía hispánica a través de las efigies de sus reyes, ordenadas cronológicamente, insistiendo en la legitimidad dinástica como un elemento clave para la estabilidad política. El retrato de Pelayo I, como es lógico, era una de las efigies principales en esa galería iconográfica, como lo fue, años atrás, la escultura labrada en 1743 por Juan Domingo Olivieri para el ciclo de reyes de la cornisa del Palacio Real de Madrid, hoy en la Plaza de Oriente (Tárrada 1992), o su representación escultórica en la sala de reyes del Real Alcázar de Segovia (Nogales 2024, 813-54) y en el salón del trono del Real Alcázar de Sevilla (Ruiz 2014, 305-31). El cuadro de Luis Madrazo fue pintado al óleo sobre lienzo en fecha incierta entre 1853 y 1856 y presenta al monarca de perfil numismático, sujetando la empuñadura de la espada con la mano derecha, llevándola al pecho, en gesto de hacer juramento solemne, y llevando con la izquierda una Santa Cruz procesional de madera, la que según la tradición hubiera recibido del cielo (Barón 2007, 151; Diez 2010, 53, 59-70). (fig. 9)

Dentro de este interés historicista y desde la ingenua perspectiva historiográfica del siglo XIX que entendía a Don Pelayo como el primer impulsor del lentísimo proceso de la reconquista, que habría de abarcar ocho siglos y concluir con la derrota de los musulmanes en Granada en 1492, con una jalonada sucesión de hechos heroicos, es como debe ser estudiada esta escultura, muy admirada en su



Fig. 9. Luis Madrazo y Kuntz, *Rey Pelayo I*, 1853,
Museo del Prado.

tiempo. Bien lo demuestra el contenido de un artículo publicado en el *El Sur* el 22 de junio de 1856, donde se dice: “El Pelayo tiene un carácter varonil que atrae: la rudeza de su patriotismo y la gala semi-bárbara de los príncipes de su raza perfectamente expresada en su traje, revelan en él desde luego al restaurador de la España Cristiana”. Una parte de la excepcionalidad de esta escultura radica en que, salvando el Don Pelayo del ciclo de Reyes del Palacio Real de Madrid, es seguramente el primer ejemplo de la escultura monumental hispana en el que se abordó la representación de este tema, con el monarca de cuerpo entero, pero no con estandarte ni cruz, sino con la bengala de general y mirando al infinito. (fig. 10)



Fig. 10. Juan Domingo Olivieri, *Rey Don Pelayo*, 1743, Procedente de las cornisas de Palacio Real, hoy en la Plaza de Oriente, Madrid.

En efecto, la escultura muestra a Pelayo I de cuerpo entero, en animosa actitud de avance firme, con una pierna tensa y otra relajada, vestido con el atuendo que en el siglo XIX se presuponía que usaban los visigodos, heredero de algunos rasgos de la indumentaria céltica

y germánica, con cota de malla escamada, espada envainada y ceñida a la cintura, capa rica en plegados y atada con una fibula circular enjoyada al hombro derecho y casco puntiagudo en el cenit que integra la corona en el aro que le sirve de base. Para acentuar la sensación de avance, Pelayo I señala con la mano derecha la dirección hacia la que los cristianos debían orientar sus proyectos militares, el duro camino hacia el Sur. Sostiene con la mano izquierda una Santa Cruz, forjada en bronce, de brazos rematados en trilobulos, en cuyo nudo central, en alto relieve, está representada la Santa Faz de Jesucristo en su tipología siriaca, dentro de un clípeo, y en cuyos brazos simula tener labra vegetal de ataurique a base de palmetas de seis dígitos. La cruz se inspira, de un modo ciertamente ecléctico, en la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de Oviedo, en las cruces medievales de brazos trilobulados del siglo XIII, en la eboraria califal del siglo X y en los ornamentos litúrgicos del arte bizantino de la II Edad de Oro. La cabeza de Don Pelayo, con la barba simétrica y partida, largo bigote y largos cabellos, está representada en actitud de arengar, como si estuviera diciéndole a la asamblea de nobles huidos a Asturias: *in hoc signo vincitur*, que significa: *Con este signo se vence*. Conviene advertir que en el escudo actual del principado de Asturias, entendiendo que Pelayo I es un émulo del emperador Constantino el Grande, se integra la frase: *hoc signo tuetur pius. Hoc signo vincitur inimicus*, literalmente: *Con este signo se defiende al piadoso. Con este signo se vence al enemigo*. Pagnucci se rebela en esta escultura como un artista de extraordinaria habilidad a la hora de captar el movimiento de los labios y la boca abierta de quien está hablando, en la instantaneidad del acto de avanzar hablando, una habilidad relativamente fácil en el arte de la pintura y de muy compleja solución en el arte de la escultura. Emerge aquí Pagnucci como un artista hábil, concienzudo en su técnica de trabajo.

La estatua traduce, con un tono en el que se combina lo declamatorio y lo teatral con lo heroico y lo emocionante, la supuesta actitud de Don Pelayo en la batalla de Covadonga, bien en la arenga previa al combate, bien en la arenga inmediata a su ungimiento como monarca, cuando propone a sus hombres la restauración del *ordo gothorum*. Dada la formación italiana de Pagnucci, de la que hablaremos en breve, en esta escultura se puede entrever una deuda evidente con el clasicismo académico, directamente inspirado en la antigüedad grecolatina (sobre todo con el mundo fidiaco y policlético del s. V a. de C.) reinterpretado desde la perspectiva de la sensibilidad barroca que aporta el conocimiento de las obras de Gian Lorenzo Bernini, de Camilo Rusconi y de otros artistas italianos de los siglos XVII y XVIII, capaces de romper el tono solemne y centrípeto del volumen escultórico en favor de la proyección de la escultura fuera de los límites impuestos por las hornacinas donde se han de alojar.

REFLEXIONES EN TORNO A UNA ENCRUCIJADA ESTÉTICA EN LA ESCULTURA EN 1855: LA PERVIVENCIA DEL CLASICISMO Y EL NEOMEDIEVALISMO HISTORICISTA

Si tomamos en consideración todo lo dicho hasta ahora, en el zaguán de la Real Academia de la Historia pueden verse en oposición y contraste dos propuestas escultóricas contemporáneas,

ambas de 1855, la *Felicidad* de Rodríguez, que apuesta por la frialdad académica del clasicismo, y el *Don Pelayo* de Pagniucci, que se decanta de forma decidida por el movimiento y la expresión emocionada de la actitud de avance. Igual de interesante resulta comparar el sentido con que se hicieron los depósitos de escultura de 1873 y de pintura de 1913 y de 1945. La Real Cédula con la que Felipe V aprobó los estatutos de la Real Academia de la Historia el 18 de abril de 1738 establecía que su finalidad última es aclarar “la importante verdad de los sucesos, desterrando las fábulas introducidas por la ignorancia o por la malicia, conduciendo al conocimiento de muchas cosas que oscureció la antigüedad o tiene sepultado el descuido”. Los depósitos pictóricos son del todo coherentes con ese fin en tanto en cuanto son verdaderas efigies de personajes históricos relevantes. En cambio, las esculturas que dan la bienvenida a quienes ingresan en la institución cruzando su zaguán, justo dicen lo contrario. Cualquier alegoría, como lo es la *Felicidad* de Rodríguez, no es sino una imagen intelectual y alambicada, en la que se representa lo que se sabe, no lo que se ve, y esto es más relevante aún cuando lo que se capta es una emoción y se hace desde la frialdad clasicista. El *Don Pelayo* es una imagen neomedieval, inventada desde la sensibilidad neohistoricista de mediados del XIX a partir de un doble constructo historiográfico, la reconquista y la confesionalidad del Estado, cargado de ideología e instrumentalizado por los valores de la monarquía liberal de Isabel II. A base de imaginar una y otra vez a Don Pelayo arreglando a sus hombres, la imagen ha acabado por aceptarse como verosímil, pero su condición fabulada es muy evidente a los ojos de nuestro tiempo. En realidad, el depósito de las esculturas hecho en 1873 no parece muy coherente con los ideales de la Real Academia.

Gracias a una investigación elaborada por Leticia Azcue (2012, 211-49) conocemos una parte del proceso de labra de las dos estatuas que aquí nos ocupan. Ambas son consecuencia de haber sido Pagniucci y Rodríguez pensionados en la Academia de España en Roma. En 1851, en su último año como pensionados, Pagniucci y Rodríguez hicieron en escayola los primeros acercamientos a la versión final de dos esculturas que representan al *Rey Pelayo I* y la *Felicidad*. El 17 de agosto de 1852 Antonio Solá Llansas, como responsable de los pensionados, escribió oficio en el que informa que: “el escultor Rodríguez le había entregado al marcharse una obra más de la reglamentaria: era un modelo en yeso, de una figura alegórica de su invención que representaba la *Paz* y la *Felicidad*, en tamaño de siete pies y medio castellanos” (2,08 m.). Pagniucci hizo lo propio. Con el fin de completar ambas esculturas y pasarlas a mármol, los dos pensionados solicitaron y obtuvieron una prórroga, avalada con los preceptivos informes favorables de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, hechos a partir de unos envíos previos en los que se definía el proyecto a ejecutar con toda precisión. La concesión de una prórroga como pensionados se resolvió favorablemente: “para que se ocupen en Roma de ejecutar la estatua de mármol que previene el Reglamento y que según el mismo debe ser costeada por el Gobierno, con la cantidad de sesenta mil reales”. Solá, en calidad de director de los pensionados en Roma, informó el 22 de septiembre de 1854 que “los pensionados escultores no levantan la mano del

trabajo de las estatuas en mármol”. Ambas esculturas fueron felizmente concluidas y firmadas, como ya hemos visto, en 1855. En fecha incierta fueron enviadas a España y presentadas al público y a la crítica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856.

La alegoría de la *Felicidad*, también de un tamaño levemente superior al natural, labrada en mármol blanco de Carrara y firmada en su pedestal, figuró en la Exposición Nacional de 1856 (*Catálogo* 1856, 240, 30) y tuvo el mismo destino que el *Don Pelayo*. La crítica artística del año 1856 fue extraordinariamente benévolas con la *Felicidad* y, en varios artículos de periódico se exaltó su sentido de la serenidad y el equilibrio clásico con que estaba concebida, muy evidentes en el rostro y el tratamiento de los pliegues de la ropa, vinculables a la imitación de ese estilo sereno, pausado y rico en pliegues verticales de bellísima ejecución, rematados en esos, cercanos a la sensibilidad neoática de la escultura romana del periodo Julio-Claudio. En un artículo que vio la luz en *La Esperanza*, publicado el 18 de junio de 1856, decía: “muy divididos andan los pareceres, concediendo unos al Señor Pagniucci la palma del triunfo, y otros al Sr. Rodríguez; nosotros creemos que ambos deben estar satisfechos de su obra, aunque, hablando francamente, creemos que la Felicidad reúne mayor número de bellezas”. En el *Sur* se publicó lo siguiente el 22 de junio de 1856: “en el grupo de la Felicidad del Sr. Rodríguez hay serenidad, belleza, encanto. El noble semblante del numen expresa la feliz abstracción que distingue a las divinidades de la estatuaria griega”. Como ambas estatuas habían sido los ejercicios de mérito hechos por Pagniucci y por Rodríguez en el tiempo en que ambos habían estado pensionados en Roma por el gobierno, se esperaba mucho de ellos, pues se entendía que sus obras estaban llamadas a contribuir a la renovación del panorama escultórico español del XIX. En ese sentido, es muy significativo que se exaltase el sentir académico, clásico, sereno y de ideal neo-griego de la *Felicidad* y que el Estado comprase en aquella exposición la más clásica de las estatuas de Pagniucci, *Penélope llevando el arco de Ulises a sus pretendientes*, obra que había ganado la medalla de primera clase de la Exposición de París de 1855. Frente al *Don Pelayo* que es una estatua de temática neo-medieval, interpretada en clave tardo-barroca, emerge el gusto de la crítica como leal al tardío clasicismo. Hay que advertir, no obstante, que las autoridades no tuvieron demasiado donde elegir, pues a la Exposición Nacional de 1856 concurrieron únicamente 13 escultores que presentaron un total de 24 obras (Reyero 2002, 307-8).

En realidad, pese a las opiniones de la crítica artística de 1856, publicadas en varios periódicos, en las que se tendió a valorar la alegoría de la *Felicidad* por encima del *Rey Pelayo*, la historia inmediatamente posterior acabaría por demostrar que el interés por lo neomedieval, tendiente a lo emocional, superó la frialdad del tardío neo aticismo griego. Buena prueba de ello es la escasa repercusión formal que tuvo la *Felicidad* de Rodríguez, tan anclada al sentir neoclásico, que apenas influyó en obras posteriores, y la importante influencia iconográfica y formal del *Don Pelayo* de Pagniucci, coherente con los *Don Pelayo* pintados, sobre otras estatuas monumentales que muestran la efigie del mismo rey de cuerpo entero, especialmente en monumentos públicos, tales como el *Don Pelayo* de bronce de la Plaza del Marqués de San Esteban de Gijón,

obra de José María López, inaugurada el 5 de agosto de 1881, que tiene la pomposa inscripción, coincidente con la que había en el arco del infante: *A don Pelayo/ Caudillo de los godos,/ Restaurador de la monarquía española,/ héroe de Covadonga, que con ayuda de la Divina Gracia,/ libertó a su patria del yugo sarraceno,/ el pueblo y el senado de Gijón aquí congregados,/ erigiéndole para perpetua gloria/ de su fama legendaria,/ y honor de Asturias, este humilde monumento/ Año MDCCC y con otra lápida donde reza: Era Don Pelayo un noble de Sangre Real, hijo del Duque Favila y nieto del rey Recesvinto. Fue el Caudillo de la Reconquista de España, en Covadonga./ Duración de su reinado: 718-737 (14 años)./ Inscripción redactada por Jovellanos en 1782, que se leía al frente norte de la puerta de la Villa, Arco del Infante.* (fig. 11). La inscripción actual es bien diferente.



Fig. 11. José María López, *Monumento a Don Pelayo*, 1881, Plaza del Marqués de San Esteban, Gijón.

Las razones que explican la mayor proyección formal del *Pelayo I* de Pagniucci deben buscarse en su mayor sentido historicista y en la emotividad, más acorde con el correr de los tiempos, con la sensibilidad de la segunda mitad del siglo XIX y con el gusto por el monumento público (Reyero, 1999: 454). No quedan a la zaga el *Don Pelayo* de 1880 labrado por Bernardo González del Fresno en madera, hoy en el Instituto Rey Pelayo de Cangas de Onís; el *Don Pelayo* de bronce de Gerardo Zaragoza, fechado en 1964, colocado sobre un pedestal junto a la basílica de Covadonga en el que está labrado el siguiente epígrafe, sacado de la *Crónica de Alfonso III*: “Nuestra esperanza está en Cristo. Este pequeño monte será la salvación de España”; y el *Don Pelayo* a punto de desenvainar la espada de 1970 de Cangas de Onís, obra del escultor Félix Alonso Arena. (fig. 12)



Fig. 12. Gerardo Zaragoza, *Monumento a Don Pelayo*, 1964, Covadonga.

LOS ESCULTORES JOSÉ PAGNIUCCI ZUMEL Y ANDRÉS RODRÍGUEZ LÓPEZ

Aunque no hay manual de arte español del siglo XIX ni diccionario biográfico de artistas decimonónicos que, al abordar el estudio de la escultura de ese periodo, no incluya en su análisis el comentario de las obras de José Pagniucci Zumel y Andrés Rodríguez López, ninguno de los dos artistas tiene la monografía que bien merecieran dada la calidad y variedad de sus obras. Osorio Bernard (1884, 504-5 y 586-7), Pardo Canalis (1951, 104, 341 y 343), Pantorba (1980, 452 y 470), Reyero (1987, 1999, 2002), Azcue Brea (2012, 211-49 y 2019), Arias Anglés (2005, 94) y quien suscribe el presente artículo (2012, 574-576), hemos analizado sus obras con mayor o menor fortuna en función de los datos en cada momento disponibles. Analizadas las circunstancias en que se hizo el depósito en la Real Academia de la Historia, las iconografías de ambas esculturas, su ejecución, fecha, premios y adquisición por el Estado, es el momento de establecer el modo en que ambas se integran en la producción de ambos artistas.

José Pagniucci Zumel nació y murió en Madrid (1821-1868). Su nombre ocasionalmente aparece en los documentos como *Panuchi*. Hijo de un modesto pero hábil escultor, José Pagnucci y Baratta, que se encargó durante muchos años de dirigir el taller de modelado y vaciado en yeso de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, y nieto de Pagnuchi, también vaciador de moldes de yeso al servicio de la Academia de San Fernando, debió aprender el oficio en el seno de la familia y en el contexto de la Academia (Azcue 2007, 399-427). Pagnucci padre fue un hombre al que Ossorio califica como dador de buenos consejos, entendido, conocedor y amante del arte, que se ocupó de formar cuidadosamente a su hijo en los principales rudimentos del arte de la escultura (1884, 504-5). Pagnucci demostró desde su infancia unas extraordinarias dotes para el aprendizaje y una notable habilidad técnica. Se conocen suyos bastantes dibujos, copiando estatuas clásicas (algunos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y se sabe que ayudaba a su padre al hacer los vaciados de yeso desde niño, lo que le dio un extraordinario conocimiento de las técnicas y una serie de habilidades que explican la calidad de su producción artística. En paralelo a su educación escultórica recibió una esmerada formación literaria e intelectual, sin la cual no es posible explicar su capacidad para dar corporeidad verosímil a algunos temas escultóricos que trató a lo largo de su carrera. Completó su formación en Roma, enviado allí por su padre a expensas de la familia, para que ampliara sus conocimientos junto al escultor Ponciano Ponzano, que, años atrás, se había formado con Pagnucci padre. En 1847 ganó una pensión gracias a su obra *El beso de Judas*, que le permitió regresar a Roma como pensionado, durante tres años, prorrogables por dos, desde 1848. En la capital italiana Pagnucci aprendió técnicas de trabajo que le dieron un perfecto dominio de su oficio. En ello jugó un papel fundamental el sistemático análisis, estudio y copia de algunas de las obras escultóricas del gran clasicismo, del helenismo y del periodo imperial romano que se guardaban en los Museos Vaticanos. Buen ejemplo de ello es el vaciado en relieve que representa a *Aquiles dispuesto a partir*

hacia Troya en compañía de Ulises, recibiendo las advertencias de Tetis, fechado en 1852 (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-330). Se sabe que, a pesar de su juventud, estando en Italia, recibió diversos premios de la Academia Pontificia de San Lucas en reconocimiento a su esmerado trabajo. El *Don Pelayo* al que hemos dedicado el presente estudio es la obra de culminación de la etapa artística que podemos etiquetar como periodo de formación.

En la exposición Nacional de Bellas Artes de 1851 presentó su obra *Caín* y en la de 1852 un bajorrelieve con un pasaje de la historia de Grecia. Consta que en 1855 presentó a la Gran Exposición de París una estatua que representaba a *Penélope llevando el arco de Ulises a los pretendientes*, ya mencionada, y, al año siguiente, habiendo regresado a España, ganó con esa misma escultura la medalla de primera clase de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, obra que fue adquirida por el gobierno con destino a la Universidad Central (Pantorba 1980, 69). La Real Orden que certifica tal adquisición se fecha el 7 de agosto de 1856 y registra el significativo precio de 30.000 reales. Consta que luego fue depositada en el Jardín Botánico por Orden de la Dirección General de la Instrucción Pública fechada el 28 de noviembre de 1863 y hoy se encuentra en paradero desconocido (Reyero 2002, 280). En esa misma exposición de 1856 figuró el *Don Pelayo* que aquí nos ocupa.

Andrés Rodríguez López es un escultor acaso menos conocido, pero no por ello menos importante. Nacido en Santiago de Compostela en fecha incierta entre 1819 y 1821, murió en Madrid el 4 de diciembre de 1884. Hijo de Andrés Rodríguez, natural de San Salvador de Sopau, y de Cecilia López, natural de Sarriá, se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde expuso un bajorrelieve titulado *Pandora* con tan solo 11 años. Después de haber participado en el concurso que convocabla la Academia, recibió una pensión para completar su formación académica en Roma, que se hizo efectiva en virtud de una Real Orden del 2 de mayo de 1848, ya que, a juzgar por sus profesores y examinadores, merecía ser incluido en la propuesta que finalmente se elevó al gobierno por sus excelentes ejercicios. Es seguro que ambos artistas, Pagnucci y Rodríguez, se conocían ya en Madrid, dado que los dos eran escultores y estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También es seguro que coincidieron y convivieron en Roma, ya que constan ambos como pensionados de la Academia desde 1848, por tiempo de tres años, con posibilidad efectiva de prorrogarlos en un cuarto año, como así hicieron y ha documentado Azcue (1994, 7, 39 y 428). Es fácil intuir, por los datos periodísticos que hemos recogido, que hubo cierta competitividad entre ellos. Andrés Rodríguez, viviendo en la Ciudad Eterna, remitió los trabajos reglamentarios que debían figurar en las exposiciones de la Academia de San Fernando, de entre los cuales se deben citar una estatua de *Diomedes*, que figuró en la exposición de 1851, y un relieve de escayola que representa a *Electra entregándole a Orestes las cenizas de su padre*, que estuvo en la exposición de

1852 y se conserva actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº inv. E-329). La tercera remesa, el envío del año 1853, incluyó una obra más de las reglamentarias, que era un yeso con la alegoría de la *Paz* y otro con la *Felicidad*. Tras los informes favorables preceptivos, se concedió una prórroga a la estancia en Roma para que la ejecutara en mármol. La estatua que nos ha ocupado en el presente análisis es el resultado final de esa pensión y se fecha en 1855. En 1855 presentó a la Exposición Universal de París el boceto de su obra *Licurgo presentando sus leyes*, trasladada al tamaño natural en 1856, conservada en la decoración de la escalera monumental de la que fue Universidad Central de Madrid (Instituto de España, inv. 959). Podríamos decir que, con la alegoría de la *Felicidad*, culmina, como en el caso del *Don Pelayo* de Pagniucci, su formación académica romana, marcando el comienzo de su etapa de madurez y plenitud.

Pagniucci y Andrés Rodríguez trabajaron juntos en proyectos escultóricos tan significativos como la decoración del Congreso de los Diputados. Pagniucci, que era el responsable de la ejecución de una parte sustancial de los programas iconográficos, ejecutó una *Alegoría de la Paz*, los capiteles de orden corintio que coronan las columnas de la fachada principal y los capiteles de orden jónico de las pilastras de esa misma fachada, así como los escudos reales que presiden el salón de sesiones y la talla de arabescos de escayola de todo el interior del edificio. La obra más importante de Pagniucci en el Congreso es una estatua de mármol de Carrara, de cuerpo entero y tamaño algo mayor que el natural, que representa a Isabel la Católica y forma pareja, presidiendo el testero del Salón de Sesiones, con la estatua de Fernando el Católico, también en mármol de Carrara, que es obra de Andrés Rodríguez.

De Pagniucci sabemos también que fue responsable de la decoración escultórica del Teatro de la Zarzuela, donde labró las columnas, capiteles, adornos, molduras y medallones de la fachada, así como los retratos de busto de *Lope de Vega* y de *Calderón de la Barca*. También esculpió el *Fray Luis de León* de la iglesia de las Calatravas de Madrid, dos Inmaculadas, una para la iglesia de San Andrés de Madrid (destruida en la Guerra Civil) y otra para la iglesia de las Calatravas, y algunos bustos que retratan a diversos miembros de la nobleza y la alta sociedad de su época, como la *Duquesa de Abrantes* y los *Duques de Villahermosa*. Fue elegido en 1859 miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo su discurso de ingreso: *Pensamientos acerca del noble arte de la escultura* (1859). Su prematura muerte, víctima de una pulmonía, el 16 de marzo de 1868, a los 47 años, truncó su carrera en un momento de absoluta plenitud.

De Andrés Rodríguez se conocen muchas obras, estudiadas por Azcue (2019). Entre ellas merece la pena citar la alegoría de la Agricultura de la fuente ornamental que monumentaliza el depósito del Canal de Isabel II, el *San Raimundo abad* de Fitero de la fachada de

las Calatravas de Madrid y el *José de Quer* del Jardín Botánico de Madrid, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860. En 1868 labró una figura de *Jesucristo en el Santo Sepulcro* para el Monasterio de El Escorial, en 1871 presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes la *Muerte de Arquímedes*, hoy en paradero desconocido, en 1881 un *Homero ciego*. También fue un excelente retratista, tal y como acreditan el busto de *Francisco Tames Hevia* y los retratos de los *Duques de Villahermosa*. Rodríguez estuvo muy bien posicionado en el panorama artístico de su momento, prueba de ello es que contrajo matrimonio con Josefa Madrazo y Kuntz, la hija de José Madrazo.

CONCLUSIÓN

José Pagniucci y Andrés Rodríguez, ocuparon, en los años centrales del siglo XIX, una posición de predominio en el panorama escultórico del Madrid de la época Isabelina. Ambos recibieron una formación académica análoga que completaron en Roma, pero el resultado estilístico de sus trabajos fue bien diferente, tal como puede anticiparse en las dos esculturas fechadas en 1855 que, como ejercicios de mérito de su estancia en Roma, marcaron el final de su etapa de formación y el comienzo de su etapa de madurez y plenitud. En ellas se representa una alegoría de la *Felicidad* y al *Rey Pelayo I* arengando a sus hombres tras haber sido elegido como primer monarca astur. Ambas, enfrentadas en el zaguán del Palacio del Nuevo Rezado que acoge la sede de la Real Academia de la Historia, constituyen dos brillantes ejemplos de lo mejor de dos de los más brillantes escultores españoles del siglo XIX. La *Felicidad* está planteada desde una sensibilidad clasicista, directamente emparentada con el neoclasicismo y con la escultura romana neoática del periodo Julio- Claudio, el *Don Pelayo* es consecuencia del recreacionismo, más o menos verosímil, de los neomedievalismos, en el que están latentes ciertos resabios de la forma de componer que tenían los escultores italianos del pleno y tardío barroco. Las dos estatuas, por otro lado, ejemplifican bien el modo en que se produjo la unión de las colecciones del Museo Real con las del Museo de la Trinidad y del Museo Nacional y el modo en que se materializó la política de depósitos que hoy llamamos el Prado disperso, en una fecha tan temprana como es 1873.

BIBLIOGRAFÍA

- Abenjaldún. 1997. *Introducción a la Historia Universal (Al Muqaddimah)*. México: Fondo de Cultura Económica, ed. Elías Trabluse.
- Al-Makkari, Ahmed ibn Mohammed. 2002. *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. Londres: Routledge, translated by Pascual de Gayangos y Arce.
- Almagro Gorbea, Martín y Álvarez Sanchís, Jesús. 1998. *Archivo del Gabinete de Antigüedades catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Almagro Gorbea, Martín y Pita Andrade, José Manuel. 1999. *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Alós, Fernando y Sanpedro Escolar, José Luis. 2001. *150 años del Ministerio de Fomento: ministros de 1851 a 2001*. Madrid: Ministerio de Fomento.
- Anes Álvarez de Castrillón, Gonzalo, Bonet Correa, Antonio, Checa Cremades, Fernando, Fernández Alba, Antonio, La-Hoz, Rafael de la, Moleón, Pedro, Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, Pita Andrade, José Manuel, Sambricio, Carlos y Torner, Gustavo. 1999. *Lecciones sobre el Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores. 1998. "El museo de la Trinidad, germen del museo público en España". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte* 11: 367-396.
- Arias Anglés, Enrique. 2005. *Historia del arte español: Del neoclasicismo al impresionismo*. Madrid: Akal.
- Azcárate Luxan, Matilde. 2016. "Iconografía". *Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias* 261: 14-16.
- Azcue Brea, Leticia. 2007. "los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Dinastía Pagniucci". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 73: 399-427.
- Azcue Brea, Leticia. 2012. "Roma y la escultura del s. XIX en el Museo del Prado. La odisea de los pensionados hasta 1873", *El taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en escultura moderna europea. I Encuentro europeo de museos con colecciones de escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura: 211-249.
- Azcue Brea, Leticia. 2019. *Tres escultores rescatados del olvido: José de Vilches, Eugenio Duque y Andrés Rodríguez en la escalera monumental del Instituto de España*. Madrid: Instituto de España.
- Avellán y Nory, Antonio. 1913. "Relación de los cuadros que figuran en la Sala de Sesiones Ordinarias de la Academia, Gabinete de Comisiones, Despacho del Sr. Secretario, Antesala, Galería. Biblioteca San Román, Gabintene de Medallas y Salón de Juntas Públicas". *Boletín de la Real Academia de la Historia* Vol. LXII: 570-575.
- Barón, Javier. 2007. "El Rey Pelayo y el origen de la Reconquista en la obra de Federico Madrazo". *Boletín del Museo del Prado* 25: 142-159.
- Barrau-Dihgo, Louis. 1989. *Historia política del reino asturiano (718-910)*. Gijón: Silverio Cañada.
- Besga Marroquin, Armando. 2000. *Orígenes hispano-godos del Reino de Asturias*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Biblioteca Nacional de España. 1999. *Iconografía hispana. Catálogo de retratos de personales españoles de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Fundación Histórica Tavera.
- Blázquez y Delgado-Aguilera, Antonio. 1925. *La crónica de Alfonso III. Estudios de Historia y Crítica Medio-Evales*. San Lorenzo de El Escorial: Imp. Real Monasterio de El Escorial.
- Cabrera Calvo-Sotelo, Mercedes, Moreno Luzón, Javier, et allí. 2002. *Regeneracionismo y Reforma. España a comienzos del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes y Fundación BBVA, Cat. Exp.
- Cannadine, David. 2007. *National Portrait Gallery: A Brief History*. London: National Portrait Gallery.
- Carderera y Solano, Valentín. 1855. *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitales, escritores...* Madrid: Ramón Campuzano, tomo I.
- Carderera y Solano, Valentín. 1865. *Iconografía Española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitales, escritores...* Madrid: Ramón Campuzano, tomo II.
- Carderera y Solano, Valentín. 1877. *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos...* Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello.
- Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentadas en la exposición General de Bellas Artes de 1856, verificada en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de mayo de 1856*. Madrid: Imprenta Nacional.

- Caveda y Nava, José. 1879. *Examen crítico de la restauración de la monarquía visigoda en el siglo VIII*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Díez García, José Luis. 1992. *La pintura de Historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Díez García, José Luis. 2010. *La pintura isabelina: arte y política*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. 2008. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Espinosa, Adela, Orihuela, Mercedes y Royo Villanova, Mercedes. 1980. “El Prado disperso. Cuadros depositados en Madrid. II”. *Boletín del Museo del Prado* 1, 2: 99-126.
- Espronceda, José. 1992. *Obras poéticas de Don José de Espronceda*. Madrid: Cátedra.
- García Villada, Zacarías. 1918. *Textos latinos de la Edad Media Española. La crónica de Alfonso III*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- Gil Fernández, Juan, Moralejo, José Luis y Ruíz de la Peña Solar, Juan Ignacio. 1985. *Crónicas asturianas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- González Zymla, Herbert y Frutos Sastre, Leticia María. 2002. *Archivo de la colección de Pintura y Escultura de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- González Zymla, Herbert, Frutos Sastre, Leticia y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 2003. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- González Zymla, Herbert. 2012. “Pagniucci y Zumel, José”. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, Tomo XXXIX: 574-576.
- González Zymla, Herbert. 2012. “Rodríguez López, Andrés”. *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, Tomo XLIV:
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. 1846. *La madre de Pelayo: drama en tres actos en verso*. Madrid: J. Repullés.
- Jackson, Gabriel. 1996. *Introducción a la España medieval*. Madrid: Alianza.
- Luna, Juan José. 1979. *La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Maier, Jorge. 1998. *Comisión de Antigüedades de la Comunidad de Madrid. Catálogo en Índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Mañas Cano, Carmen y Arias Anglés, Enrique. 1980. “El pintor valenciano Van Halen en el Patrimonio Nacional, su vida y su obra”. *Reales Sitios* 64: 21-29.
- Marías, Julián. 2008. *La felicidad humana*. Madrid: Alianza.

- Menéndez Bueyes, L. Ramón. 1995-1996. “Algunas notas sobre el posible origen Astur-Romano de la nobleza en el Asturorum Regnum”. *Studia histórica. Historia Antigua* 13-14: 437-455.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1962. *Los reinos de la Reconquista I. El reino de Asturias. Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe, vol. VII.
- Mínguez Cornelles, Víctor. 2023. “La realeza goda y la monarquía hispánica: reinención de un reino perdido mil años después y pervivencia de su imaginario durante cuatro siglos”, *Selecturas del pasado: Reflexiones sobre el gusto*, coord. Rebeca Carretero Calvo, Alberto Castán Chocarro y Mónica Vázquez Astorga, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 17-38.
- Nogales Rincón, David. 2024. “La Galería de la sala de Reyes del Alcázar de Segovia: ejes ideológicos y líneas historiográficas de un proyecto regio cuatrocentista”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III Historia Medieval* 37: 813-854.
- Ossorio y Bernard, Manuel. 1884. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-4, ed. facsímil, Madrid, 1975.
- Pagniucci y Zumel, José. 1859. *Pensamientos acerca del noble arte de la escultura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1859.
- Pantorba, Bernardino de. 1980. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Jesús Ramón García Rama.
- Pardo Canalis, Enrique. 1951. *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 1977. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 2001. “La colección de pinturas de la Real Academia de la Historia”, *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Patrimonio Nacional y Real Academia de la Historia: 89-92.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 2003. “La colección de pinturas de la Real Academia de la Historia”, *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia: 11-19.
- Revilla, Federico. 2016. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Reyero, Carlos. 1987. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Reyero, Carlos. 1999. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.
- Reyero, Carlos. 2002. *Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*. Alicante: Espasa Calpe.

- Ripa, Cesare. 2007. *Iconología I*. Madrid: Akal.
- Risco, Manuel. 1789. *España Sagrada. Asturias. Antigüedades concernientes a la región de los astures transmontanos desde los tiempos más remotos hasta el siglo X*. Madrid: Oficina de Blas Román, Tomo XXXVII.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2014. “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”, *Anales de Historia del Arte* 23: 305-331.
- Sánchez Albornoz, Claudio. 1947. “Sobre la autoridad de las Crónicas de Albelda y de Alfonso III”, *Bulletin hispanique* 49 3: 283-298.
- Saumarez Smith, Charles. 2010. *The National Portrait Gallery*. London: National Portrait Gallery.
- Stromberg, Ronald N. 1995. *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate.
- Suárez Cortina, Manuel. 2006. *La España liberal (1868-1917). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Tárrada Baldó, María Luisa. 1992. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura de Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Torrente Fernández, María Isabel. 1990. “La Monarquía Asturiana. Su realidad y los relatos históricos”, *Historia de Asturias V*. Oviedo: Prensa Asturiana: 309-324.
- Valdivieso, Enrique. 1981. *Pintura Sevillana del siglo XIX*. Sevilla: edición particular.
- Vallina, Alicia y Herradón Figueroa, María Antonia. 2022. *Covadonga a través del arte*. Oviedo: Principau d'Asturies.

