

LA DIVISION DE LA BURGUESIA ESPAÑOLA EN LA DECADA 1860-1870 Y SU REFLEJO EN LA PINTURA DE HISTORIA

por Javier HERNANDO CARRASCO

La configuración de la clase burguesa en la España decimonónica tiene lugar, de una manera lenta, desde los mismos instantes de la promulgación de la Constitución de 1812, hasta su irrupción en el poder con la revolución de 1868. Pero la peculiar situación española, tanto en términos económicos como sociales; el enorme peso de los estamentos nobiliarios — civiles y religiosos — en el control político de la nación; el escaso desarrollo de la acumulación capitalista debido al reducido número de la clase burguesa en España; en fin, el ingente peso de las costumbres y tradiciones morales más retrógradas, propiciarán la continuidad de la España del Antiguo Régimen durante todo el siglo XIX². Sin embargo, como es bien sabido, la burguesía liberal luchará en este ambiente tan desfavorable hasta construir una nueva sociedad en la que las clases sustituyan a los estamentos y ella se convierta en la clase hegemónica. Con todas las peculiaridades que esta «sociedad de clases española» tendrá, se puede afirmar que será tras la revolución de 1868 cuando definitivamente quede asentada en España la nueva situación³. Pero la burguesía no llegará a ese momento histórico decisivo como un grupo social unido frente a sus enemigos de clase: proletariado y clases vinculadas al Antiguo Régimen. Porque la primera permanecerá unida a ella justamente hasta los años del Sexenio, pensando, como lo habían hecho las clases proletarias de los países de Europa hasta 1848, que los intereses de ambos eran convergentes; porque la segunda se unirá a una parte de la burguesía, precisamente aquella menos liberal, o sea, menos burguesa en términos ideológicos, pero con un control económico más fuerte. En consecuencia, la burguesía se escinde desde el comienzo, haciéndose más compleja a medida que

(1) En España no existe un proceso de acumulación semejante al de la mayor parte de los países de Europa Occidental. A este respecto véase M. DOBB, *Estudios sobre el desarrollo del capitalismo*, Madrid, 1976.

(2) Contra esta moral y costumbres retrógradas habían luchado por primera vez los ilustrados, aunque sus críticas y alternativas fueron sistemáticamente boicoteadas por las fuerzas más reaccionarias, en especial la Iglesia y su Inquisición, con gran capacidad de presión sobre el Estado. El caso más sintomático es el de Jovellanos, perseguido por la Inquisición, anulados sus proyectos, censuradas sus obras, expulsado del gobierno, denigrado y exiliado.

(3) La sociedad de clases en España es peculiar porque la burguesía no llega a desalojar definitivamente a las antiguas fuerzas del Antiguo Régimen, sino que pactará con ellas, no permitiendo el normal desarrollo de la nueva sociedad burguesa. Todo ello como consecuencia del fracaso del intento más serio de revolución burguesa en España, como lo fue la de 1868

vincula sus planteamientos ideológicos a la defensa de unos determinados intereses económicos.

Desde una perspectiva diacrónica, la burguesía liberal, revolucionaria y democrática estaría representada en los años 20 por los liberales «exaltados» que conspiran contra el Régimen fernandino. Estos exaltados irán encauzando su alternativa a través de movimientos democráticos durante los años 30, adquiriendo ya ese nombre para su partido, y aunando esfuerzos con todos aquellos grupos, incluso no burgueses, que apoyan a las juntas revolucionarias y el triunfo del constitucionalismo frente al sostenimiento del Antiguo Régimen. Frente a esta línea abiertamente revolucionaria irá naciendo otra más apegada a las viejas formas, que se titulará a sí misma progresista. De este modo, la primera escisión dentro del pensamiento burgués es un hecho en los años 40, como muy bien ha señalado A. Jutglar: «las orientaciones democráticas fueron definiéndose más o menos — en una línea divergente y cada vez más radical — respecto al partido progresista propiamente dicho, especialmente a partir de la evolución de las Experiencias de las Juntas entre 1835 y 1843»⁴. A partir de aquí los demócratas se alejarán definitivamente de los progresistas, ya que, mientras los primeros irán convergiendo cada vez más con el pensamiento de las clases populares, los progresistas representarán a unas clases medias, alejadas del pensamiento demócrata, pero también de los conservadores, de los Unionistas, que aglutinarán a las clases sociales del viejo régimen, adaptándose a la inevitable nueva situación, es decir, a un régimen constitucional de derechos y libertades democráticas⁵.

Por tanto, en los años sesenta tenemos definidos tres grupos burgueses representados por otros tantos partidos: Partido Progresista, aglutinador de las clases medias, con fuerte arraigo en el ejército y en las ciudades de la periferia peninsular; Unionistas, que agrupaban a las clases sociales del Antiguo Régimen, grandes terratenientes con importantes vinculaciones en el ejército, igualmente; y, por último, el Partido Demócrata, dirigido y compuesto por intelectuales, comerciantes, pequeña burguesía, en definitiva, con fuerte arraigo en las clases populares.

La situación catastrófica de los años sesenta obligará a todos estos grupos burgueses a unirse transitoriamente para derrocar definitivamente el Régimen isabelino, de cuyo pacto resultará la revolución de 1868, aunque sólo los demócratas lo harán por convicción revolucionaria, mientras los otros dos grupos verán este derrocamiento como necesario para poner a salvo sus intereses económicos⁶. De ahí el posterior fracaso de la revolución. No obstante, el Sexenio servirá de configura-

(4) A. JUTGLAR, *Ideologías y clases en la España contemporánea (1808-1874)*, Madrid, 1973, 4.^a ed., vol. 1, p. 119.

(5) *Ibidem.*, p. 141, «La coyuntura del bienio progresista permitió, pues, por una parte, la consolidación de la plataforma básica del Partido Demócrata Español; y, por otra, una mejor definición de sus perspectivas ideológicas, junto con una importante profundización y ampliación de los contactos entre los sectores pequeño-burgueses y los núcleos más conscientes del mundo proletario español, creando las condiciones básicas para el creciente desarrollo de una fenomenología social y política que había de tener sus expresiones más cruciales y decisivas en el transcurso del accidentado período revolucionario de 1868-1874.»

(6) J. Fontana analiza las relaciones entre las más importantes empresas de los años sesenta — textiles y ferrocarriles, fundamentalmente — y los políticos con intereses en ellas, deduciendo una relación directa entre la crisis económica de estas empresas y la decisión final de participar en el golpe revolucionario de muchos políticos. Véase J. FONTANA, *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*, Barcelona, 1975, 2.^a ed., pp. 97-145.

dor de la nueva sociedad de clases, y ésa es una de sus consecuencias más significativas. Pondrá de manifiesto cuál es la verdadera burguesía revolucionaria, o sea, aquella que aboga por una economía de libre mercado, la república como forma de gobierno, las libertades individuales y la propiedad privada. Esta burguesía tendrá su cauce en el Partido Republicano, escisión del Partido Demócrata en octubre de 1868. Por el contrario, los otros grupos demostrarán su apego a formas características no precisamente de la burguesía, como es el mantenimiento de la monarquía⁷.

No es arriesgado afirmar, por tanto, que la década 1860-1870 constituye un periodo trascendental de afirmación burguesa en su lucha contra las clases del Antiguo Régimen. Además de su afianzamiento en lo político, económico y social, utilizará todos los medios a su alcance para la difusión de su ideología. Uno de los más importantes, como parece lógico, es la prensa. Otro es la imagen: bien imágenes insertadas en la propia prensa —ilustración gráfica—, bien a través de los medios tradicionales de representación, la escultura y sobre todo la pintura, objeto del análisis del presente trabajo⁸. Naturalmente consideramos, por tanto, que en la producción pictórica de esos años hay transmisión de la ideología burguesa, a través de la defensa de los elementos propios de dicha ideología: exaltación del nacionalismo, de la libertad, de la independencia de la nación, del heroísmo, etcétera. Esta consideración encaja perfectamente con la llamada «ideología en imágenes», por Hadjinicolaou, que la define en los siguientes términos: «una ideología en imágenes es una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase social»⁹. Es decir, Hadjinicolaou considera que en cada pintura siempre existe un reflejo de la ideología dominante del momento en que la obra ha sido confeccionada. En este sentido sustituye al término «estilo». Este reflejo de la ideología dominante vendrá modificado o reafirmado por el artista en la medida que acepte o rechace la ideología dominante. Sin entrar en ello, lo que nos interesa es reafirmar cómo, en efecto, si, como dice Hadjinicolaou, siempre está presente esa ideología en la imagen, siempre responde, en definitiva, a ella, en el caso de la *pintura de historia* se hace más evidente, pues en cierto modo el tema objeto de cada cuadro está en función casi exclusiva de la transmisión del mensaje ideológico de la burguesía. Por el contrario, en otros géneros pictóricos característicos de la burguesía, como puede ser el paisaje, la función transmisora de valores ideológicos no es tan obvia¹⁰. En este último caso sólo una lectura cuidadosa: el sentimiento manifestado hacia la naturaleza, el grado de realismo, etc., e incluso de una lectura extrapictórica: el tamaño de los cuadros en función de los hogares a que serán destinados, nos confirmará su substrato ideológico burgués. En el caso anterior, sin embargo, la representación —y utilizo el término en sentido estricto, o sea, como

(7) En este debate sobre la forma de estado se descubre, además, la lucha entre las distintas capas burguesas. Véase A. BAHAMONDE y J. TORO, *Monarquía o República. El debate de las Cortes Constituyentes de 1869*, en «Historia 16», año III, n.º 23, marzo de 1978, pp. 51 y ss.

(8) Sobre la ilustración burguesa en la prensa véase V. BOZAL, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, 1979. También hay una escultura burguesa de intencionalidad semejante a la pintura, merecedora de tratamiento específico, que será estudiada en otra ocasión.

(9) N. HADJINICOLAOU, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, 1975, p. 96.

(10) El paisaje es un género pictórico burgués por antonomasia, es decir, que siempre se ha desarrollado en los lugares donde ha existido una burguesía fuerte, como, por ejemplo, en la Holanda del siglo XVII.

imagen que sustituye a la realidad — está en función de la exaltación de algún valor típicamente burgués.

Una vez aceptado esto, podemos afirmar que la pintura de historia representa la ideología burguesa o, utilizando la terminología de Hadjinicolaou, es «ideología en imágenes burguesas», es decir, que una clase social, en este caso la burguesía, crea su propia imagen pictórica. Por consiguiente, y continuando ese paralelismo entre ideología e imagen, ésta adquirirá los caracteres de la primera. A saber, será dominante cuando la clase lo sea, recogerá las contradicciones internas de la propia ideología, contaminará a otras ideologías, pondrá de manifiesto las luchas internas. Por consiguiente, esta pintura de historia conllevará todos estos elementos, y puesto que en esta década la burguesía está claramente dividida, según hemos señalado, la pintura de historia reflejará esta división¹¹. Pero la disociación pictórica a la que aludimos no se refiere a la pequeña burguesía representada por el Partido Demócrata — absolutamente marginado en el sistema isabelino, a pesar de contar con parlamentarios— frente a los Unionistas y Moderados en el poder, y en cuyo seno si no podemos decir que dominara la burguesía, tampoco estaba ausente. Resumiendo, a través de la pintura de historia se aprecia la división entre conservadores —aquellos que se sienten burgueses, dicen asumir los valores burgueses—, que piensan que dichos valores están consolidados, y revolucionarios, que, patrocinando ideas semejantes, consideran que su establecimiento está pendiente, y sólo mediante la revolución podrá llevarse a cabo.

La *pintura de historia*, que había nacido en la Francia revolucionaria como instrumento de transmisión ideológica, tendrá en esta década de 1860 un uso semejante, y de la misma forma que allí David había representado al artista comprometido que asume su propia obra, no siendo mero instrumento de la burguesía que le utiliza para este fin, también en estos años habrá un artista que asuma ese papel: Antonio Gisbert. Por contra, la opción conservadora está representada por José Casado del Alisal. En la obra de estos dos hombres se centra el gran debate ideológico de la burguesía en esta década de 1860.

El cuadro que inicia este período de imágenes pictóricas cargadas de propaganda de ideología burguesa es *Suplicio de los Comuneros de Castilla*, el año 1860. La *pintura de historia* propone modelos que, por su alta significación histórica, deben servir de muestra, de enseñanza a los que lo contemplan. Esta idea nace con la propia *pintura de historia*, es decir, con David, y en este momento adquiere en España su sentido más pleno. Con *Los Comuneros* se hace una exaltación de la libertad de los pueblos frente a la opresión del poder absoluto. La lectura fue absolutamente clara, tanto para los favorables como para los contrarios a la misma. Precisamente la gran polémica surgirá en el seno del Jurado de la Exposición Nacional —a la que se había presentado la obra— al negarse parte del mismo a premiar al autor con la condecoración extraordinaria, además de la medalla de oro que ya le había sido concedida. El caso suscitó un gran escándalo, que contempló desde una defensa del pintor por parte del diputado Olózaga en el Congreso, hasta la suscripción popular para desagaviar al artista con una condecoración semejante¹². Pero, con independencia de los detalles, nos interesa resaltar esa oposición

(11) N. HADJINICOLAOU, *op. cit.*, p. 104. «Cuando se habla de lucha de clases en el ámbito artístico hay que reconocer que "esta lucha" se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la misma clase de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas.»

(12) Para una descripción detallada de los hechos, véase A. ESPI VALDES, *Suplicio de los Comuneros de Castilla. Un cuadro de polémica*, en «Arte Español», 1962, pp. 65-72.

del Jurado, incluso por segunda vez, a la concesión señalada, porque es bien significativa del valor «revolucionario» que el Jurado —en su mayor parte muy conservador, como correspondía a los académicos de San Fernando que componían mayoritariamente este tribunal— apreciaba en el cuadro. No menos representativo es el enorme apoyo popular del que gozó el pintor en la polémica. Gisbert se convirtió de esta manera en el representante de la burguesía revolucionaria de una forma involuntaria. A partir de ese momento todos sus cuadros serán valorados bajo esta perspectiva, reconociendo desde luego que el pintor se identificaba en todo momento con los valores que proponían sus obras.

José Casado del Alisal vendrá a representar al otro ala burguesa, la conservadora. Sus cuadros, como *La Rendición de Bailén*, contienen idénticas intenciones y planteamientos que los de Gisbert, es decir, el recuerdo de un hecho histórico real, significativo a nivel ejemplificante: la defensa de la independencia de la nación española frente al intento francés de dominación. ¿Dónde radica pues la diferencia, la especificidad del mensaje en relación a la obra de Gisbert? Ni más ni menos que en la elección del ejemplo. Mientras Gisbert elige temas alejados en el tiempo, como David, considerando que esos valores están por conquistar, Casado elige ejemplos cercanos, porque considera que esos valores —los mismos, porque ambos son burgueses al fin y al cabo— están ya conquistados y asimilados, no siendo preciso luchar por ellos, ni necesario llevar a cabo la revolución. Un hecho tan reciente en el tiempo como la Guerra de la Independencia aparece en la perspectiva ideológica conservadora como *historia* en el sentido de fenómeno superado que no incide de manera directa en los acontecimientos de los años 60. Para ellos no hay que luchar por los valores propios de la burguesía al estar ya conquistados. De ahí que mientras *Los Comuneros* de Gisbert reivindican la libertad, *La batalla de Bailén* de Casado se limita a exaltarla desde la autocomplacencia del que se siente gozoso por el disfrute de la misma. En definitiva, para los conservadores la reivindicación de los valores burgueses termina con el propio Fernando VII al acceder con la reina Isabel al poder y variar la fachada del Régimen. Para ellos es suficiente, les basta con un mínimo aburguesamiento de las viejas clases y el consiguiente cambio de imagen: cambiar para que nada cambie. Pero los conservadores olvidaban que esa clase media, auténtico sostén de la clase burguesa, no podía considerarse satisfecha con esta situación. Los revolucionarios se batirán por la profundización del régimen burgués, pero sólo hasta su acceso al poder. Una vez instalados sufrirán el mismo fenómeno que sus «mayores», los conservadores. Será tras el golpe de 1868. También la pintura reflejará esta nueva situación.

Volviendo a los años precedentes, y a este debate a través de la pintura: revolución ejecutada-revolución por ejecutar, la historia reciente superada-la historia reciente por superar, se reforzará por la inclusión de un factor prácticamente nuevo en el mundo artístico de la segunda mitad del siglo XIX. Me refiero a la crítica de arte¹³. El gran y definitivo impulso que tomó esta faceta de la literatura artística en esta época se concreta en la cuestión que analizamos en la defensa sistemática de cada una de las dos posturas señaladas por sus críticos correspondien-

(13) La crítica de arte sistemática, llevada a cabo a través de la prensa diaria y sobre todo de las revistas especializadas, tiene un impulso definitivo con la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, nacidas como prolongación y mejora de las que realizara hasta entonces la Academia de San Fernando. Sobre la crítica de arte en España, véase J. A. GAYA NUÑO, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975. Sobre las Exposiciones Nacionales, B. DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en España*, Madrid, 1948.

tes, y más en concreto en la defensa de cada uno de los dos pintores a que venimos aludiendo por un crítico de semejante talante ideológico. Gregorio Cruzada Villaamil hará la defensa sistemática de Gisbert; Pedro de Madrazo hará lo propio con Casado del Alisal¹⁴.

Sin entrar en detalles en esta cuestión señalaremos, a modo de ejemplo, el debate del año 1864 con motivo de la Exposición Nacional de ese año, porque en ella coinciden tres lienzos capitales de la *pintura de historia*: *Los puritanos desembarcando en América del Norte*, de Gisbert; *La rendición de Bailén*, de Casado; junto al *Testamento de Isabel la Católica*, de Rosales. No parece exagerado, por tanto, afirmar, como lo hace Lafuente Ferrari, que esta explosión supone «la culminación de la pintura de historia»¹⁵. Concretándonos en los dos pintores que nos interesan, veamos cómo Cruzada acomete la defensa de su pintor con los más encendidos elogios: «El cuadro del Sr. Gisbert está a muchos, pero a muchísimos, codos sobre todo lo de la Exposición. Poner a su lado a un compañero sería un atentado. Si los Comuneros entusiasmaron por el genio que en ellos manifestaba y doña María Molina admiró a los inteligentes y al aficionado porque veían un gran pintor, los puritanos encantan al vulgo y al aficionado, al más intransigente de los profesores»¹⁶. Al analizar el lienzo de Casado tendrá que recurrir a aspectos rebuscados y subjetivos para descalificarle. La obra no es atacable ni a nivel formal, porque el cuadro es espléndido —uno de los mejores lienzos de historia que se haya pintado y quizá el mejor de este autor—, ni tampoco a nivel temático, pues, como hemos dicho, el tema es común al pensamiento de ambas burguesías y, por tanto, podría haber sido tratado por su protegido Gisbert. Cruzada comienza por ello alabando la idea: «merece elogio la intención del Sr. Casado de perpetuar en lienzo la feliz jornada contra Dupont, y ciertamente hacía falta que aquella notoria tuviese monumento en la pintura»¹⁷. A continuación desplegará una serie de argumentos subjetivistas para atacarle. Por ejemplo, su falta de españolidad: «Pero se escapa a la más aguda penetración la peregrina idea de haber pintado la derrota de los franceses en su «atelier» de París... El Sr. Casado respiraba atmósfera mortífera para el cuadro, respiraba Francia, franceses, glorias francesas, cuadros franceses, hablaba en francés. ¿Cómo es posible pintar en español?»¹⁸. Censura también el recuerdo de *La Rendición de Breda*, de Velázquez —cosa cierta, pero que no representa demérito alguno—, y termina diciendo: «El Sr. Casado se ha dormido sobre sus laureles y ha creído que en arte el pabellón cubre la mercancia»¹⁹. Como se ve, no hay una crítica artística propiamente dicha, sino que las alabanzas o rechazos están exclusivamente en función de la ideología del juzgado, que a su vez representa a una parte de la clase

(14) Pedro de Madrazo es el teórico de esa larga lista de artistas que llevan ese apellido y que se iniciara con José de Madrazo a principios de siglo, y que sobrepasará el presente. Buenos «conservadores» como familia vinculada al poder desde sus principios. Por su parte, Gregorio Cruzada Villaamil es un teórico y crítico de las artes, que dirige revistas especializadas, hará el primer catálogo sistemático de los realizados en España, el del Museo Nacional de la Trinidad, y, en fin, es una de las personalidades más relevantes en esta época dentro del ámbito artístico, en su faceta teórica.

(15) E. IAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, p. 485.

(16) G. CRUZADA VILLAAMIL, *Exposición nacional de 1864*, en «El Arte en España», 1864, t. III.

(17) *Ibidem*.

(18) *Ibidem*.

(19) *Ibidem*.

burguesa. Por tanto, existe toda una hilación entre la burguesía —una u otra capa—, una *pintura de historia* específica que refleja los ideales de cada una, unos artistas que las ejecutan y unos críticos que alaban a sus correligionarios y a su obra y atacan a los contrarios.

Pero nos queda ratificar esta dualidad ideológica burguesa con la consecuencia inmediata que el éxito de la revolución tuvo en esta *pintura de historia* y en sus protagonistas. Esa revolución pendiente que la burguesía no conservadora deseaba se lleva a cabo por fin con la conocida «Gloriosa». Todos se regocijan. Cruzada escribe en el mismo momento del golpe revolucionario: «Preciso es que las saludables y vivificadoras reformas de la revolución lleguen a todas las esferas de la administración pública y que su circuito regenerador circule por todas las arterias, por todas las venas y llene hasta el más pequeño de los vasos del gran cuerpo social llamado Estado»²⁰. Pero, como ya hemos apuntado, la burguesía revolucionaria frenará desde el principio el proceso, dejando sólo en el mismo a la pequeña burguesía representada por los republicanos²¹. En consecuencia, la escisión entre la burguesía que venimos señalando hasta ese momento, finaliza al converger sus intereses y señalar ambos a la pequeña burguesía unida a las clases populares como los verdaderos enemigos a combatir. También en la pintura se recogerá esta nueva situación. Los artistas y críticos proclives a la revolución ocuparán puestos y cargos oficiales: Cruzada, Gisbert, y al mismo tiempo, se produce una doble transformación en el campo artístico que venimos tratando²². Por una parte, los artistas que hasta entonces eran enemigos eliminan sus diferencias, pues si la revolución ha supuesto el triunfo de los ideales de los «progresistas», tampoco ha supuesto una derrota de los conservadores, porque a ambos favorece la nueva situación, por otra parte, repetimos, perfectamente controlada de posibles desviacionismos revolucionarios de verdad. Reunificación de criterios ideológicos, pues, en estos artistas. Pero, en segundo lugar, la obra de ambos derivará desde el ejemplo histórico hacia la pintura de crónica, es decir, pasarán a recoger los hechos de la post-revolución, el desarrollo de la vida oficial de la nueva situación. De este modo encontramos a Gisbert y Casado pintando *La llegada del Rey D. Amadeo de Saboya a Cartagena*, el primero, o *La jura de la Constitución ante las Cortes Españolas por D. Amadeo*, el segundo. En resumen, con el asentamiento de la revolución a través del retorno de la monarquía, toda la pintura burguesa se pone al servicio de la misma, y los antes progresistas o moderados, convergerán. Sólo quedarán fuera a partir de ahora los que rechazan la propia sociedad burguesa y por ende no pintarán imágenes halagadoras de la clase

(20) G. CRUZADA VILLAAMIL, *Las Bellas Artes y la revolución*, en «El Arte en España», 1868, p. 244. Este texto remitido desde Roma a la revista que él dirigía en Madrid, está repleto de ansias revolucionarias. Sin embargo, el talante revolucionario real de Cruzada lo ofrece la causa de su estancia en Italia, que no era otra que la realización del monumento funerario a O'Donnell, que había tenido diversos problemas en su realización. El supuesto carácter revolucionario de Cruzada no le impide ocuparse de esta obra para un personaje no precisamente revolucionario.

(21) Véase nota 7.

(22) Gisbert será nombrado director del Museo Nacional del Prado y formará parte de numerosas comisiones de creación de museos, como la que se encargará de formar el de Tapices de El Escorial, o el de la preparación de la participación de España en la Exposición Universal de Viena de 1873. Otro tanto se puede decir de Cruzada. Además, tanto Gisbert como Casado serán condecorados con la máxima distinción por el rey Amadeo. Buen reflejo de la ideología de Gisbert será también su dimisión como director del Prado tras la caída del rey y su autoexilio a París. El gobierno republicano sobrepasaba sus límites ideológicos.

en el poder, sino que reflejarán la realidad más cruda de una sociedad injusta. Desde el mismo momento en que la nueva clase aparece asentada en el poder se inicia, al menos en potencia, una nueva alternativa artística: la del arte no burgués. La dialéctica arte burgués-arte no burgués vendrá a sustituir a la anterior, en la que, como hemos comprobado, se dirimía entre las diferentes perspectivas dentro de la misma clase burguesa, y sólo en ella. No existía ni un atisbo de pintura no burguesa por la sencilla razón de que las clases trabajadoras carecían de conciencia de sí mismas. Sólo cuando una clase está configurada y tiene conciencia es posible que cree su «ideología en imágenes».

La *pintura de historia* revolucionaria — siempre burguesa, obviamente — muere con la propia revolución de 1868. No quiere ello decir que lo haga el propio género, pero desde ahora perderá la carga ideológica que contenía en este período 1860-1870 o, al menos, quedará minimizada, se transformará en un modelo académico — en el sentido más peyorativo — de práctica forzada a los jóvenes pintores, y así irá muriendo lentamente desde estos mismos años hasta los finiseculares.

La *pintura de historia* había cumplido, con muchos años de retraso, el mismo papel que en la Francia revolucionaria que la creó. La diferente situación histórica y la igualmente distinta correlación de fuerzas sociales, condicionó en España esa dualidad de valores dentro de la misma clase que la patrocina, y que finaliza con ese brindis festivo simbolizado en el retorno de la monarquía constitucional amadeísta en la que ambos grupos se congratulan por su feliz convergencia en la apropiación del poder, dejando a un lado pequeñas diferencias ideológicas anteriores.



Antonio Gisbert. Llegada de los puritanos a América (grabado).



José Casado del Alisal. La rendición de Bailén.



Antonio Gisbert. Suplicio de los Comuneros de Castilla.