

Pigmaliones de pasado

Formas
de revivir
el arte
y la historia



Carlos Reyero Hermosilla

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Pigmationes de pasado

Pigmaliones de pasado

Formas
de revivir
el arte
y la historia

Carlos Reyero Hermosilla

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Carlos Reyero Hermosilla

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2025

Colección: De Arte, n.º 26
Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España
Tel.: 976 761 330 puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN 978-84-1340-946-7

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 360-2025

Car voir, c'est penser. Le spectacle aussi doit mériter son tableau.

Laurent BINET, *Perspective(s)*, 2023

Introducción

Se cuenta que, durante una visita del rey Luis II de Baviera a París, una baronesa trató de seducirlo. Mientras desplegaba inútilmente sus encantos, el rey contemplaba embelesado las estatuas de mármol que adornaban el paseo. Justificaba su indiferencia a las insinuaciones de la dama diciendo que, para amar a una mujer, necesitaría que fuera completamente blanca y de piedra. Ella reconoció que eso mismo le había ocurrido a Pigmalión, pese a lo cual la historia tuvo un final feliz, pero el monarca sostenía que la transformación era imposible. La contumaz baronesa lanzó una sugerencia: bastaría revestir a una mujer con un maillot blanco. Sin embargo, para el rey, eso solo sería un engaño: debajo siempre habría un ser vivo (Lano, 1893: 52-54).

Lo que el rey Luis II rechazaba —que el arte volviese a la vida, de donde se supone que siempre procede— era justamente el *leitmotiv* de una práctica extendida en el siglo XIX: hacer realidad el sueño de Pigmalión. Se trata de un ejercicio creativo de carácter teatral que pretende revivir el pasado, sin renunciar al aura del arte y de la historia, considerados elementos de legitimación cultural y estética.

Se idearon tres formas para conseguirlo: el baile de trajes históricos, que es una especie de variedad culta y sofisticada del baile de disfraces, en la mayor parte de los casos relacionado con el Carnaval; el espectáculo de cuadros vivos, que tiene dos variantes, una popular, en teatros, y otra aristocrática, en residencias particulares, aunque ambas gozaron de una significativa repercusión pública; y la cabalgata histórica, que es un instrumento de las políticas conmemorativas institucionales. Lo que une a esas tres actividades es la utilización de referencias histórico-artísticas, reinterpretadas en términos vivenciales.

Bailes, cuadros vivos y cabalgatas experimentaron una especie de *edad de oro* —aunque quizá sería más apropiado hablar de *edad del oropel*— a partir de los años cuarenta del siglo XIX. Entraron a formar parte del ocio de distintos

grupos, se aprovecharon para afianzar las relaciones sociales, construyeron un imaginario de prestigio, fueron utilizados como instrumentos de propaganda y generaron un caudal de escritos y de imágenes que resultan esenciales para comprender la cultura y las aspiraciones de la época.

Aunque cada uno de esos aspectos posee su propia importancia, esta investigación se ha centrado en dos cuestiones imbricadas entre sí: por un lado, la tensión histórico-artística generada por la insatisfacción latente que provoca toda mimesis de un mito, por más que suela negarse; por otro, las circunstancias concretas de la vivificación, con todas sus contradicciones, que obligan a repensar las relaciones visuales entre la realidad, el arte y la historia. Al fin y al cabo, como advierte Olivier Py en su prefacio al libro *Le tableau vivant ou l'image performée* (Ramos y Pouy, 2014: 9), «el imaginario de la imagen descansa en su posible movimiento», en el deseo de dotar a la eternidad de tiempo.

Estas tensiones y contradicciones pivotan sobre una obsesión: escapar del marco o de la narración histórica, para ubicarse en un espacio practicable que, paradójicamente, también actúa como frontera liminar, dispositivo de continuidad y, al mismo tiempo, parte de la realidad y de la ficción (Moraza, 1994). La idea está omnipresente en los bailes: los organizadores del promovido por el Círculo Artístico de Barcelona en 1893, por citar un caso, se preocuparon por «embellecer el magnífico salón de la antigua casa del Consulado de Mar, convirtiéndolo en *soberbio marco* digno del cuadro que había de circunvalar» (*La Ilustración*, 22-II-1891: 126).

Esta frontera resulta un elemento imprescindible de los *tableaux vivants*, en los que, como advertía Mérimée (1803-1870) en una carta dirigida a la condesa de Montijo, siempre exige «*un marco grande* colocado delante del cuadro que se representa» (recogido por Ezama, 2008: 116; las cursivas son nuestras); en ocasiones, se concibe el escenario mismo «en forma de marco» (Alonso Laza, 2004: 123). Tan importante resulta que, cuando se publicita la *troupe* de Kilamji, que actuó en Madrid en 1893, se dice, con el fin de subrayar su mérito artístico, que las escenas están «encuadradas en dorado y colosal marco» (*El Imparcial*, 18-VI-1893).

En las cabalgatas, las carrozas funcionan como un gran pedestal de pedestales, adoptando, por lo general, su forma: la carroza de la Abundancia, obra del escultor Juan Sanmartín (1830-1898), que desfiló en Madrid en 1890, se concibió como un pedestal en forma de «galería de mármol con molduras doradas combinadas con paños rojos y dos escudos de Madrid, uno de España y otro con alegorías de escritores y artistas, todo él adornado con guirnaldas de flores y diversas plantas» (*La Monarquía*, 17-VI-1890).

Bailes, cuadros y cabalgatas entran, pues, dentro de la categoría de simulacros, comparables a «un “artefacto” que, si bien puede producir un efecto de semejanza, al mismo tiempo enmascara la ausencia de modelo con la exage-

ración de su hiperrealidad» (Stoichita, 2006: 12). La verdad artística se sustituye por una apariencia de esa verdad, como si fuera equiparable a ella y a cuanto significa, solo por el hecho de parecerse. Aunque, según se señalaba al principio, en la época tendió a interpretarse como un procedimiento pigmaliónico —el arte supuestamente cobra vida—, el punto de partida teórico es exactamente inverso: se pretende reconstruir lo que fue vida antes de convertirse en arte, transformar en experiencia sensorial lo que solo es memoria, traer al presente lo que es historia.

En el caso de los cuadros vivos, Alfredo Escobar, marqués de Valdeiglesias (1904: 1) lo expresaba con rotundidad: su propósito era «convertir en realidad las maravillosas ficciones de nuestros pintores más ilustres; dar vida a las escenas que ellos crearon con sus inspirados pinceles; resucitar, siquiera por breves momentos, figuras que el arte trasladó al lienzo». Se da por hecho que un pintor siempre reproduce «con el pincel figuras que existieron realmente» (*ABC*, 12-II-1927: 29). La idea, por tanto, es recuperar esa experiencia anterior, el instante en el que brota el impulso creador.

Eso es justamente lo que también pretendía la compañía italiana Ludovica Carambelli Teatro cuando reprodujo veintitrés pinturas de Caravaggio en la obra *La Conversione di un Cavallo*, representada en la iglesia de Sutri, en la provincia de Viterbo, en 2017. En una entrevista, una de las responsables, Dora de Maio, decía que Caravaggio «recurría a actores para construir las escenas que pintaba. En realidad, nosotros no reproducimos sus cuadros, sino que recreamos lo que ocurría en su estudio» (Llanos Martínez, 2018).

En ese sentido, aunque se ha juzgado como una banalización de la auténtica vida que subyace en la creatividad o en la memoria del pasado, esta práctica nunca pretendió sustituir ni al arte de los museos ni a la historia documentada, ni siquiera equipararse a la reputación que tenían en el imaginario culto, sino que se valió de ellos para suscitar emociones a través de la mimesis, considerada un valor estético y moral. Ahí radica su razón de ser.

Las tres vertientes que son objeto de este estudio han merecido significativa atención en los últimos años: algunos bailes históricos como los de Medinaceli (Cruz Yábar, 2017) o Fernán Núñez (Vigara, 2017), entre otros, en relación con el material gráfico; los cuadros vivos, ya por su lenguaje (Machetti, 1995), por sus implicaciones culturales (Ramos Frendo, 2016), por su imbricación plástico-literaria (Ezama, 2008) o, en especial, por su conexión con la fotografía (García Felguera, 1997 y 2011; Alonso Laza, 2004; entre otros más); y las cabalgatas históricas (Poblador, 2022 y 2023) cuentan con estudios que ponen de relieve el interés del argumento, además haber resultado muy útiles para perfilar algunas de las cuestiones aquí tratadas.

Los materiales coetáneos manejados consisten fundamentalmente en noticias y artículos aparecidos en prensa. Las publicaciones periódicas han sido

aprovechadas no solo como fuente informativa, en la medida que ofrecen datos esenciales para situar los espectáculos, sino también porque a través de la lectura de sus páginas se dibuja un panorama esclarecedor de las aspiraciones sociales, estéticas, culturales, políticas y humanas que rodearon su puesta en escena. Su papel fue decisivo en la construcción de imaginarios históricos y estéticos. Fuera de la política y los sucesos, pocos fenómenos contemporáneos concitaron tanta atención de los medios de comunicación. Aunque en cuestiones artísticas y culturales la cantidad nunca justifica, por sí misma, un tema de estudio, es innegable que estos espectáculos determinaron valores públicos, orientaron el gusto, modelaron las conciencias, transformaron el ocio, influyeron en la fortuna crítica de los artistas, contribuyeron a fortalecer el sentimiento patriótico y alimentaron la identidad de clase y de género. De todo ello se ocupa este libro.

En consecuencia, el material susceptible de ser tenido en cuenta es considerable. Solo las fuentes periodísticas, consultadas a través de las plataformas digitales de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte y del Arxiu de Revistes Catalanes Antiques de la Biblioteca de Catalunya, principalmente, han tenido que ser seleccionadas, eligiendo aquellas que presentaban más interés dentro del relato. Por supuesto, es una herramienta que ofrece muchísima más información que la recogida aquí. En ningún caso se ha pretendido presentar una lista exhaustiva de todos los espectáculos que tuvieron lugar, aunque sí una muestra significativa, con mayor detenimiento en aquellos que tuvieron más repercusión o han sido menos estudiados. El objetivo es ofrecer un panorama global de la presencia vivificada del arte y de la historia en tres formas de ocio, así como sus implicaciones, consecuencia del deseo de llevar la idea de verdad sensorial hasta el extremo. Por supuesto, en muchos otros momentos y lugares hubo bailes, cuadros vivos y cabalgatas de las que, con toda seguridad, hay documentación en hemerotecas y archivos, que seguro merecerán un estudio más profundo en el futuro.

También han sido de utilidad los opúsculos publicados con ocasión de los bailes, las memorias y, sobre todo, la documentación gráfica. Al respecto cabe advertir que la fotografía ha sido tenida en cuenta, ante todo, como una fuente más de información, aunque permite comprender el alcance estético de todo este fenómeno (Poivert, en Ramos y Pouy, 2014: 215). En todo caso, es evidente que posee una autonomía estética que no puede subordinarse a la causa que motivó su realización. Por lo tanto, existe más allá del espectáculo en sí. De hecho, la mayor parte de las fotografías se llevaron a cabo *después*, a modo de recordatorio o reportaje periodístico. En este contexto, han de considerarse, al igual que las pinturas o los dibujos, testimonios aproximados a una experiencia circunstancial efímera; nunca una trasposición exacta de la realidad. En el caso de muchos cuadros vivos fotografiados, ni siquiera existió

una presentación anterior de los mismos como espectáculo, sino que se diseñaron directamente con el fin de ser fotografiados. Este asunto, bien distinto, tiene un desarrollo que queda fuera de este trabajo (Lavín Gómez, 2017, con bibliografía anterior). Lo mismo sucede con aquellas escenificaciones que, con los mismos fines, utilizaron como decorado edificios históricos, por ejemplo, en la Alhambra (Alonso Laza, 2004: 124; Piñar Samos, 2006: 91).

El material reunido, además de haber servido para documentar el objeto de estudio, ha permitido recuperar la apariencia de muchos personajes y evocar el entorno de los bailes, conocer los cuadros vivos más relevantes y reconstruir el diseño y funcionamiento de las cabalgatas, mediante la descripción o la reproducción gráfica. El método de análisis se ha basado, por un lado, en la comparación de imágenes y textos, que explican el alcance de la vivificación, y, por otro, en una interpretación sociológica del fenómeno.

Como suele ser habitual en toda investigación histórico-artística, esta tiene unos límites espaciales y temporales, elegidos con objeto de dotarla de coherencia narrativa. El marco español afecta más a la procedencia de las fuentes que a una peculiaridad específica, al menos en la mayoría de los casos. Es cierto que existen unos modelos históricos y artísticos nacionales, tanto en los bailes y en los cuadros vivos como, sobre todo, en las cabalgatas, pero el fenómeno de la vivificación del arte es internacional y trasciende las fronteras políticas: las compañías, en el caso de los espectáculos públicos, van de un lado para otro y constantemente se imita o versiona lo que se hace fuera. Incluso dentro de España, la personalidad de cada territorio histórico y la población de cada ciudad determina resultados muy diferentes no solo en los motivos preferidos, sino en la forma que la representación tiene de ser ideada, comprendida, perpetuada y divulgada.

El marco temporal —teórico porque, como en todo, siempre se pueden rastrear antecedentes— arranca de 1843, cuando está fechada la mencionada carta de Mérimée en la que explica, como una moda todavía desconocida en España, lo que son los cuadros vivos. También en torno a esa fecha se organizaron en el Palacio Real de Madrid los primeros grandes bailes de trajes históricos y se debatió sobre ellos en el ámbito público. Resulta más arbitrario indicar una fecha final porque ninguna práctica sociocultural desaparece de un día para otro. No obstante, en el periodo de entreguerras se aprecia un cambio de ciclo. Es evidente que los bailes de trajes históricos, desplazados por la arbitrariedad carnavalesca, y los cuadros vivos, criticados por las corrientes de vanguardia, decaen lentamente en las primeras décadas del siglo xx (aunque revivirán con el auge de la fotografía y el pensamiento post-moderno a finales de la centuria), mientras las cabalgatas conmemorativas sufrieron una gran transformación durante el franquismo.

Sin embargo, lejos de ser una práctica extinguida, la teatralización del arte y de la historia ha experimentado un nuevo florecimiento en las últimas déca-

das como espectáculo popular, que, en gran parte, guarda una estrecha relación con las aspiraciones vivificadoras que constituyen el objetivo central de este libro. De ahí que, a modo de paralipómenos, tras la investigación propiamente dicha, se presenta una reflexión sobre el alcance que tiene este fenómeno en nuestros días. El pasado y el presente se iluminan mutuamente.

La narración principal está articulada en diez capítulos. Los cuatro primeros están dedicados a los bailes de trajes históricos: el primero ofrece un panorama general sobre los promotores y los escenarios donde tuvieron lugar; el segundo analiza el papel de las mujeres, fundamentalmente como organizadoras, pero también como diseñadoras, junto a lo que esto implica, así como la contribución que realizaron algunos hombres —artistas, revisteros— para el éxito de los bailes de trajes; el tercero presenta una síntesis del imaginario histórico conformado por este entretenimiento; el cuarto se ocupa de los modelos artísticos en los que se inspiraron los trajes utilizados. Los cuatro capítulos siguientes tratan de los cuadros vivos: el quinto, en concreto, comprende el estudio de los de carácter popular, su lenguaje y su forma de contemplación, así como las principales compañías y actuaciones en distintas ciudades; el sexto plantea el problema del erotismo y los conflictos morales que rodearon a este tipo de espectáculos; el séptimo examina los cuadros vivos promovidos por la aristocracia; el octavo aborda algunos de los motivos artísticos utilizados en los cuadros vivos y el papel legitimador del museo. Los dos últimos capítulos se ocupan de las cabalgatas históricas: el noveno traza una perspectiva general de los principales desfiles que tuvieron lugar en distintas ciudades; y el décimo aborda la vivificación fragmentaria de la historia que supone el lenguaje visual de la cabalgata.

Sobre el conjunto gravita una cuestión que, en cierto modo, también podría interpretarse como una especie de *conclusión inconclusa*, más allá de las hipótesis y de los objetivos planteados. Cabe preguntarse hasta qué punto nos encontramos ante una práctica que parece responder a los parámetros de la cursilería, un concepto decimonónico y español por excelencia. La respuesta es imprecisa: la frontera entre el auténtico buen gusto y su sucedáneo es más ambigua e inestable de lo que parece a primera vista. El número de productos artísticos del siglo XIX que hemos acabado por aceptar, sin prevenirnos gravemente sobre su estética, ha crecido exponencialmente después de que el movimiento moderno hubiese condenado al ostracismo a una buena parte de la época: como tantas otras obras, «ahora son interesantes o no son problemáticas» (Fernández Porta, en Pazos, 2023: 29).

A pesar de todo, los bailes históricos, la representación de cuadros vivos y las cabalgatas históricas presentan algunos de los rasgos más típicos de la cursilería: son pretenciosos, resultan anacrónicos, esconden una falta de autenticidad y provocan una complicidad sentimental muy superficial. Resultan artificiales, en definitiva.

Olaquiaga (2008: 242), que ha explorado el *reino del artificio* como hilo conductor de muchos productos visuales del siglo XIX considerados *de mal gusto*, ha detectado el profundo pesar por la pérdida que los origina. Por eso, aquella sociedad necesitó imperiosa y constantemente de su recreación. Como en toda recreación, las fronteras entre fantasía y realidad, entre invención y verdad, son arbitrarias: «la nostalgia anhela siempre de un momento ideal perdido, real o imaginario», cuya «fuerza se pierde al recrear una cosa ausente o glorificada». El resultado, al carecer de «la intensidad del aura» nunca llega a equipararse con la experiencia original.

Sin embargo, el paso del tiempo acaba por dotar a la cursilería de aura, así que no debiera servir para desprestigiar su valor cultural. Cuando damos valor a algo, en la medida que sea, nuestros prejuicios estéticos y morales se tambalean. El fenómeno del gusto es complejo, en virtud de su componente sociológico. Recordemos que el adjetivo *cursi* nació para excluir; pero no solo a las señoritas de Sicur, cuya repetición dio supuestamente origen a la palabra, sino a todo cuanto se asociaba con un afeminamiento remilgado e inmaduro, con independencia de quien lo adoptara. Nosotros no somos como ellas, venía a decirse. Encierra, pues, un peligroso componente de superioridad grupal, al que siempre conviene prestar atención, sobre todo si, como en este caso, el orgullo también tiene implicaciones de género y de clase.

Las cuestiones relacionadas con el mal gusto, la cursilería y el *kitsch* han merecido renovada atención en los últimos años. Dos exposiciones recientes constituyen todo un síntoma. En Barcelona, «Bad painting?», un proyecto de Carlos Pazos, con la colaboración de Eloy Fernández Porta, en la Fundación Vila Casas (2023), se cuestionó los criterios del gusto. La propuesta planteaba, entre otras, una interesante paradoja que se encuentra en la raíz misma de este libro: el peso abrumador de la tradición impone modelos *de buen gusto*, que resultan imposibles de alcanzar. La impotencia creadora lleva a entregarse a ellos como una implícita rendición, en la mayor parte de los casos no consciente, renunciando así a la originalidad, sustituida por la erudición. En Madrid, «Elogio de lo cursi», comisariada por Sergio Rubira, pretendía «definir un cierto tipo de mal gusto que tiene que ver con la idea de copia degradada», precisamente a través de productos de la cultura popular (Rubira, 2023).

La visualidad que emana de la vivificación histórico-artística responde a esas ideas, a pesar de que tanto los viejos como los nuevos pigmaliones de pasado pertenecen a las élites culturales. La constatación nos conduce a otro interrogante: la vinculación social de la cursilería. Tiende a relacionarse con una falta de educación estética, impropia de personas cultivadas, que suelen hacer alarde de conocimientos y de buen gusto. Sin embargo, atribuir la emergencia de la cursilería solo a los medios de comunicación y a los nuevos instrumentos de reproducción de imágenes, que desde luego fomentaron, en el

pasado igual que hoy, los mitos visuales sin reflexión crítica, plantea nuevas contradicciones: la extensión de una cultura histórico-artística fue posible gracias a esos medios y a esos instrumentos. Es peligroso hablar de recursos puros e impuros para acercarse a la belleza y el conocimiento. El verdadero problema es tomar la versión por el original, cuando evidentemente ha de ser tratada como otro original.

Friedrich Nietzsche (*Más allá del bien y del mal*, «Sección séptima, nuestras virtudes», epígrafe 223) consideró, metafóricamente, que «el mestizo hombre europeo» —y el mestizaje es una dimensión esencial de esta farsa— necesitaba un disfraz: la historia se había convertido en un «guardarropa de disfraces», aunque ninguno terminaba de caerle bien. La metáfora puede ser leída en términos (casi) literales: «Acaso nosotros hayamos descubierto justo aquí el reino de nuestra invención, aquel reino donde también nosotros podemos ser todavía originales, como parodistas».

Índice

Introducción.....	9
Capítulo 1	
Los bailes de trajes históricos: promotores y escenarios	17
Trajes históricos en el teatro	19
Origen de los bailes de trajes históricos en España	22
Bailes de trajes en Palacio en época de Isabel II	24
Bailes en residencias y embajadas	26
El baile de trajes de 1861 en el palacio de Medinaceli	28
El baile de trajes de 1863 en el palacio de Cervellón.....	30
Bailes provinciales, cortesanos y coloniales durante la Restauración ...	32
El baile de trajes de los duques de Fernán Núñez en 1884.....	35
Los bailes de trajes en Barcelona	36
El primer baile de trajes del Círculo Artístico de Barcelona en 1889....	38
Los bailes de trajes del Círculo Artístico de Barcelona en 1891 y 1895..	40
Decadencia del baile de trajes	43
Capítulo 2	
Vestirse para bailar: un asunto casi femenino.....	47
Transformadas	49
Mujeres poderosas: ¿equiparables a hombres?	50
Deseos femeninos y artífices masculinos	54
Pretensiones	57
La necesidad de contarlo	60
El deseo de recordar	63
Ver para creer.....	67

Capítulo 3

Vestirse de época para convertirse en un auténtico personaje histórico	71
Trajes bíblicos y de la Edad Antigua.....	73
Trajes de la Edad Media	74
Trajes franceses de las cortes de los Valois a Enrique IV.....	76
Trajes ingleses de la Edad Moderna	79
Trajes de la época de los Reyes Católicos.....	80
Trajes de la época de los Austrias	82
Trajes de las cortes francesas de Luis XIII a Luis XVI.....	84
Trajes de la Revolución al Primer Imperio	88

Capítulo 4

Los cuadros como figurines de trajes que otorgan vida.....	91
El pintor, copiante de trajes	92
El museo como instrumento de legitimación estética del ocio.....	93
Fisonomías artísticas	95
Modelos artísticos de la Antigüedad a fines de la Edad Media.....	96
Modelos artísticos europeos de los siglos XVI y XVII.....	97
Modelos artísticos españoles de los siglos XVI y XVII.....	100
Trajes inspirados en pintores europeos del siglo XVIII	101
Trajes inspirados en cuadros de Goya.....	104
Trajes inspirados en pinturas del siglo XIX	106

Capítulo 5

El espectáculo popular de cuadros vivos	109
Recursos de representación.....	111
Expectativas de contemplación	114
Monsieur Tournour y la llegada a España del nuevo espectáculo.....	116
El señor Martel y el Teatro del Genio	119
Otros espectáculos de cuadros vivos a mediados del siglo XIX.....	120
Los cuadros vivos de monsieur Keller en Barcelona y Valencia	122
Los cuadros vivos de monsieur Keller en Madrid	123

Espectáculos de cuadros vivos entre 1856 y 1864	125
Los cuadros vivos de monsieur Farriol	125
Los cuadros vivos populares en el último cuarto del siglo XIX	128
Cuadros vivos edificantes	130
Cuadros vivos en las exposiciones universales	130

Capítulo 6

Erotismo, violencia y moralidad en el espectáculo público de cuadros vivos	133
El cuerpo mostrado en vivo	134
Violencia y agitación emocional	136
Mujeres y excitación sexual	139
Escándalo, tolerancia y censura	142

Capítulo 7

Los cuadros vivos como entretenimiento aristocrático	147
Los cuadros vivos de la alta sociedad madrileña durante el reinado de Isabel II	149
Cuadros vivos en casas distinguidas durante el Sexenio Democrático ..	152
Los cuadros vivos durante el reinado de Alfonso XII: nuevas y viejas élites	154
Cuadros vivos para entretenerse durante el veraneo	157
Cuadros vivos aristocráticos durante la regencia de María Cristina	159
Los cuadros vivos de Trinidad von Scholtz-Hermensdorff	163
El lento declive de una práctica artística	171

Capítulo 8

El museo viviente	177
El museo como referencia legitimadora	178
Esculturas vivas	181
Pinturas de maestros europeos	182
Afamados cuadros del siglo XIX	185
Pinturas españolas del Greco a Goya	187
La corrida goyesca	197
Pinturas españolas del siglo XIX	199
La contemplación del traje	201

Capítulo 9

La cabalgata histórica, una celebración pública.....	205
Viajes regio y cabalgatas históricas durante el reinado de Isabel II	207
Fiestas locales y cabalgatas históricas en la década de los setenta	208
Cervantes, Calderón y las cabalgatas literarias	210
Cabalgatas provinciales en el fin de siglo	213
Valencia, ciudad de cabalgatas.....	216
Las cabalgatas colombinas	220
Mistificación de la cabalgata histórica	228
Grandes cabalgatas conmemorativas a comienzos del siglo XX	230

Capítulo 10

La historia revivida en fragmentos.....	237
El pasado en movimiento.....	238
Iconos de identidad urbana	240
La dimensión política de la cabalgata histórica.....	241
Un espectáculo artístico.....	243
La preocupación erudita.....	248
La vida latente	252

Paralipómenos

I

Ver y vivir otro tiempo	261
La fiabilidad de lo real.....	262
El fin de la controversia interpretativa.....	262
Los hechos son los hechos.....	263
Viajar al pasado	264
Dicotomía entre pedagogía y folklore.....	265
Comerse la historia	266
Experiencias participativas.....	267

II

El traje y la sensación de historia.....	271
Taxidermia histórica	272
Un hilo de continuidad elidido.....	273
El traje como creador de ambientes históricos.....	274
El traje y la fiesta.....	276

III

Una experiencia emocional	279
La expresión visual de sentimientos humanos.....	280
Pervivencia de la poética de la ruina.....	280
Divertirse para emocionarse	281
En la naturaleza	282
La fascinación de lo secreto	284
Entre dos luces	285
Efectos inesperados	286
Palacios encantados.....	286
Fortalezas orientales.....	287
Castillos fantásticos	287
Monasterios misteriosos.....	288

IV

El lugar del gusto	291
La banalización de la historia.....	292
Satisfechos con el sucedáneo.....	292
Evasión y estética retro.....	293
La parodia como procedimiento.....	295

V

Venir del pasado para contarlo	297
La obsesión por comunicar.....	298
Los antiguos ciudadanos como narradores.....	299
Guías en espacios arqueológicos	300
Guías en edificios históricos.....	300
Escritores y personajes literarios convertidos en guías	302

VI

Historia eres y a la historia has de volver.....	305
La ciudad, escenario de la historia.....	305
El paisaje como historia.....	308
Lugares propicios para que sucedan historias	308
Grandes personajes, pequeñas historias.....	309
Arroparse de historia para significarse	310

VII

Cosas que pasan	313
Inmersiones entre los primeros pobladores de la península.....	314
El encuentro con los romanos	315
Pintoresco Medieval	316
De los Reyes Católicos al emperador Carlos.....	317

VIII

Pasión por la guerra	319
Guerras contra Roma	319
Guerras medievales	320
Episodios bélicos de los siglos XVI al XVIII.....	322
Batallas contra Napoleón.....	323
Guerrillas y levantamientos populares.....	325
Los mártires del liberalismo	326
Bandoleros románticos	327
La Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial.....	328

IX

La vida en el museo.....	331
Teatralizaciones en museos científicos, técnicos, históricos, antropológicos y militares	332
Teatralizaciones en los museos de arte.....	334
Volver a habitar.....	336
El museo como espacio de vida contemporánea	337
Obras vivas.....	338
El museo en la calle.....	340

X

Vivificaciones ilusorias	343
Arte que se hace real, realidad convertida en arte	343
La comercialización de reproducciones como vivificación del arte...	345
Imagina que estuvieran vivos	348
Museo y cómic.....	348
Más allá de la visualidad de la pintura.....	349
Arte comestible	351
Espectáculos inmersivos	351

XI

Feminismo neohistórico	355
Pervivencia de papeles tradicionales	356
Cuestionamiento de roles preasignados	357
Anacrónicas singularidades	358
La historia contada por mujeres	359
Teniendo en cuenta a las mujeres	360
Las mujeres, protagonistas de la historia	362
Víctimas de la historia	363
Representación de mujeres y feminización del <i>merchandising</i>	363

XII

Identidades (re)encontradas	365
La metamorfosis de lo conmemorativo	366
Entretenerse con las viejas glorias nacionales.....	367
Elogio de la diversidad.....	368
Tradiciones imaginadas e identidad local.....	370
La historia nacional transformada en identidad local.....	372
Viejos nacionalismos en odres nuevos	373
Bibliografía.....	375
Índice de ilustraciones	381

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en febrero de 2025

Colección De Arte

- 1 Jesús Pedro Lorente (ed.), Ángel Azpeitia, *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas 1962-2012* (2013).
- 2 Amparo Martínez Herranz (coord.), *La España de Viridiana* (2013).
- 3 Chus Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz. Recuerdos de España (1940-1953)* (2014).
- 4 Malena Manrique Ara (ed.), *Goya a vuelapluma. Los escritos del Cuaderno italiano* (2014).
- 5 Alberto Prieto Aguaza, *Ventanas, espejos y sombras: imagen analógica y textualidad en Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle* (2014).
- 6 Isabelle Leymarie, *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y del Caribe* (2015).
- 7 Antonio Bayona de la Llana y Julián Gómez Rodríguez, *Pilar Bayona. Biografía de una pianista* (2015).
- 8 Marisancho Menjón Ruiz, *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX* (2017).
- 9 María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Encuentra Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente (eds.), Juan Horozco y Covarruvias de Leyva, *Trescientos emblemas morales* (2017).
- 10 Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (2017).
- 11 Alicia Salvador Marañón (ed.), *La pasión de ver. Eduardo Ducay. I. Vida y obra. II. Escritos* (2018).
- 12 Ana Asión Suñer, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada* (2018).
- 13 José Antonio Val Lisa, *Juan José Gárate. Tiempo y memoria* (2019).
- 14 Lola Caparrós Masegosa, *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)* (2019).
- 15 Vinciane Trancart, *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)* (2019).
- 16 Ascensión Hernández Martínez, *Las ciudades históricas y la destrucción del legado urbanístico español. Fernando Chueca Goitia* (2019).
- 17 Valeriano Bozal, *Otra España negra* (2020).
- 18 Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente (coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)* (2021).
- 19 Carlos Mas Arrondo, *Pablo Gargallo. La luz habitada* (2021).
- 20 Julián Díaz Sánchez, *Pensar la historia del arte. Viejas y nuevas propuestas* (2021).
- 21 Magdalena Illán Martín, *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente* (2021).
- 22 Julio A. Gracia Lana, *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea* (2022).
- 23 Arantza Argudo Martínez, *Mujeres dibujantes de cómic español en los años del boom (1975-1992)* (2023).
- 24 Fernando Ramos Arenas, *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967* (2024).
- 25 Malena Manrique, *Goya (aún) aprende. Los viajes del conocimiento* (2024).



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



La vivificación del arte y de la historia, a través de bailes, cuadros vivos y cabalgatas, experimentó en España un extraordinario desarrollo a partir de los años cuarenta del siglo XIX. Durante casi un siglo, formó parte del ocio y de las relaciones sociales, hasta convertirse en signo de distinción e instrumento de propaganda. Esta investigación se centra en la tensión histórico-artística generada por la insatisfacción latente que provoca toda mimesis de un mito; y en las circunstancias performativas, que combinan vivencias, arte y memoria. Desacreditada por la vanguardia, el auge de la *living history* en nuestros días invita a repensar la dimensión estética y cultural de este fenómeno.



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality



Carlos Reyero (Santander, 1957) es historiador del arte. Ha sido director del Museo de Bellas Artes de Valencia y catedrático en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Pompeu Fabra de Barcelona. Especializado en el siglo XIX, ha investigado la pintura de historia, las identidades culturales, nacionales y de género, los intercambios artísticos, los monumentos conmemorativos, la caricatura y el uso de imágenes en la construcción de discursos políticos. Recientemente ha publicado *El arte parodiado* (2022) y la novela *La desventura de Isabel II* (2023). Es académico correspondiente de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona y de la Real Academia de la Historia de Madrid.

