

# EL DOLOR EN LA PINTURA DE HISTORIA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Alfonso López Ruiz

Hoy en día podemos hacer un recorrido por la pintura y escultura decimonónica de nuestro país, sin los complejos ni prejuicios que antaño les habían sobrevolado. Dentro de esas obras, adquieren notable importancia las *grandes machines* de la Pintura de Historia de la segunda mitad de la centuria, cuadros de pintores españoles que no solo se formaron en escuelas de bellas artes como la de San Fernando, Málaga, Valencia., sino que salieron al extranjero y bebieron de las tradiciones y maneras de hacer contemporáneas de la pintura europea.

En el siglo XIX se le atribuye a la historia una función didáctica y los pintores se sirven de ella como fuente para la temática de sus cuadros. El desinterés por los temas de los siglos XVII y XVIII hace que el Romanticismo vea en el cuadro de historia una manera de inmortalizar el pasado, confiriéndole una función didáctica que contribuye a la búsqueda y recuperación de la identidad nacional perdida o dañada. Alfonso Pérez Sánchez cuando habla de pintura de historia dice que es “un fenómeno específico dentro de las convenciones de la pintura decimonónica: los grandes lienzos concebidos como ilustración de ciertos episodios del pasado cuya significación se requiere subrayar para enseñanza moral -y también política- del <<público ilustrado>>”. (Díez, 1992: 17).

En esta época, el Estado entendió la gran importancia pragmática y educadora del arte, por lo que su protección sobre las Bellas Artes comenzó a extenderse mediante: la potenciación de las escuelas de bellas artes en la reforma educativa de 1849; los concursos cuyo fin era pensionar a artistas españoles en el extranjero, con destino principal a Roma y/o París; la fundación de las Exposiciones Nacionales por parte de Isabel II en 1853, cuya primera edición se celebró en 1856; y la adquisición y encargo de obras de arte por parte del gobierno, que pasó a convertirse en mecenas del llamado “arte oficial”.

La gran mayoría de los pintores de historia del siglo que nos ocupa, estuvieron becados en el extranjero; así, al menos a Roma fueron Lorenzo Vallés (1831-1910), Antonio Gisbert (1834-1901) en 1856, Dióscoro de la Puebla (1831-1901) por 1858 , Francisco Pradilla (1848-1921) y Alejandro Ferrant (1843-1917) en 1874, Antonio

Muñoz Degrain (1840-1924) en 1884; y tanto a Roma como a Francia viajaron José Casado del Alisal (1832-1886) y José Moreno Carbonero (1860-1942).

A la relación entre el arte y el Estado contribuyó que fuesen los pintores, aquellos que escogieron el género de historia, los que mejor encarnaron la utilización de recursos representativos de corrientes estilísticas antiguas y modernas, un eclecticismo que defendían las Academias y otras instituciones oficiales.

Los pintores del género histórico vuelven la mirada al pasado para moldear sus obras, pretenden representar a los personajes históricos como verdaderos hombres y mujeres de carne y hueso, a través de los hechos anecdóticos. Buscan la verdad arqueológica representando los más mínimos detalles de vestimenta y accesorios, pero también es cierto que muchos de ellos, a pesar de las críticas de la época, aluden a su imaginación para representar a los personajes y acontecimientos históricos que les fascinaban, registrando inexactitudes históricas como es el caso de Antonio Gisbert (1834-1901) en el cuadro de *Los Comuneros*, como advierte Gutiérrez Burón de una crítica que aparece en el diario *El Clamor Público*, nº53 de 14-X-1860 (Martínez y Reyero, 1999). De la misma manera José Casado del Alisal (1831-1886) reproduce inexactitudes históricas en *La rendición de Bailén*, a pesar de su aparente veracidad.

No debemos olvidar que en la época romántica tienen un especial protagonismo la novela histórica y el drama, reflexionando en su temática sobre lo nacional y lo medieval. Como señala Juan Enrique Arias, “el teatro de la época, el drama histórico y la ópera, debieron jugar importante papel en los cuadros de historia de la segunda mitad del siglo XIX como un aspecto enriquecedor, como un tributo inevitable y ejemplificador que el arte de la pintura tuvo que pagar al literario ya desde la época romántica” (1986: 183-216).

La eclosión de la pintura de historia vino con la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la segunda mitad del siglo XIX, y más concretamente con las pinturas de Eduardo Rosales (1836-1873), el gran creador de la primera generación de los pintores de historia, y José Casado del Alisal, ya que se produce un cambio radical en la pintura de historia a nivel particular y en la pintura del siglo XIX en general.

Aunque se ha dicho que los pintores de historia se presentaban a las exposiciones nacionales por el prestigio que les reportaba ganar uno de los premios, ya que no llevaba aparejado una dotación económica, y que una vez ganado no volvían a hacerlo, si es cierto que los autores que aquí tratamos ganaron varios de los premios en diferentes

ediciones: así Dióscoro de la Puebla Tilín obtuvo tercera medalla en 1860, primera en 1862 y cruz sencilla de María Victoria en 1871; José Casado del Alisal una mención honorífica en la exposición de 1858, dos primeras medallas en 1860 y 1864, consideración de medalla de primera clase en 1867; Alejandro Ferrant ganó una tercera medalla en 1864, segunda en 1867, cruz sencilla de María Victoria en 1871 y medalla de primera en 1878 y 1892; Antonio Gisbert logró medallas de primera en 1858, 1860 y 1864, y encomienda de la Orden de Carlos III en 1867; Lorenzo Vallés mención honorífica en 1858, segundas medallas en 1864 y 1867, al igual que condecoración en 1892; José Moreno Carbonero medallas de tercera en 1876, de segunda en 1878 y de primera en 1881; Antonio Muñoz Degrain obtuvo por su parte mención honorífica en 1862, tercera medalla en 1864, segundas en 1867 y 1871, cruz de Carlos III en 1878, primeras medallas en 1881 y 1884, y medalla de honor en 1910; y solo fue Francisco Pradilla el que se presentó una vez, a la Exposición de Bellas Artes de 1878, en la que ganó la primera de las medallas de honor concedidas por tal certamen oficial.

El realismo decorativo y los pintores de la segunda generación aportan a las pinturas históricas un carácter teatral; “A los cuadros de historia que desfilan por las Exposiciones Nacionales se les pide todavía, y sobre todo, una composición pensada, una corrección de dibujo, una expresión de los personajes y una fidelidad en el <<atrezzo>>: trajes, muebles y ambientaciones verosímiles” (Navascúes y Quesada, 1992: 202). Ejemplo de este nuevo realismo decorativo son cuadros como los de Francisco Pradilla *Doña Juana la Loca*, de José Moreno Carbonero *El príncipe Carlos de Viana* o *La leyenda del rey monje* de José Casado del Alisal. Según Javier Barón (Díez y Barón, 2007) “en el propósito de conseguir la mayor veracidad posible el cuadro de historia supuso una vía hacia la definición realista de las figuras, del paisaje y de su atmósfera”, por lo que estos pintores de historia aspiraban en primer lugar a reconstruir pictóricamente el lugar donde sucedieron los hechos representados, con la inclusión de referentes arquitectónicos que favoreciera la identificación por parte del espectador. Paralelamente utilizaron una serie de artificios presentados como reales, unos programas iconográficos establecidos, que se ocupaban de la duración temporal de la escena y que se fueron repitiendo, aunque con las modificaciones personales de cada autor, en todas las pinturas de historia, lo que les confería una cierta cercanía y familiaridad. Los jurados de las exposiciones nacionales otorgaban las medallas en base a distintos criterios tales como el tamaño de la pintura, unos temas que exaltarán el nacionalismo español, la vigorosidad del estilo..., pero sin duda el más importante en la

pintura de historia fue la representación más verosímil posible de la escena, que tenía su foco de atención en los personajes y su manera de vestir, su parecido físico, la captación de su personalidad, etc., lo que llevaba a los pintores a la labor de investigación arqueológica anteriormente mencionada. Al público le gustaba la fidelidad fotográfica, y para el pintor el asunto del cuadro y la comprensión inmediata del mismo primaba por encima de todo, siendo para ellos el protagonista quien personificaba el mensaje ideológico a transmitir, provocando al mismo tiempo la empatía en el público.

Pero si hay algo en lo que sintonizaron pintores y público fue sin duda en la predilección de los temas, en aquellos que tenían que ver con las emociones, y sobre todo las que despertaban temáticas como la del amor y la muerte. Jesús Pedro Lorente (1990: 209) opina que “los visitantes de estas muestras debían andar de una sala a otra con el aliento entrecortado de tanto suspirar”. El público se identificaba con los protagonistas de la pintura de historia y con los sentimientos que se plasmaban en estos lienzos a tan magna escala. Los cuadros de historia contribuían a la glorificación de la patria a través de los personajes que encarnaban el carácter español y los logros conseguidos por ellos: la independencia nacional, por ejemplo de los franceses en *La rendición de Bailén* de José Casado del Alisal; la defensa de la causa liberal con el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* pintado por Antonio Gisbert; o el paralelismo de las reinas Isabel I e Isabel II, para justificar la presencia de una mujer en el trono. Era la representación de hechos heroicos y de prototipos humanos heroicos, dentro de la historia de la nación.

La identificación emocional que el público de los cuadros de historia mantenía con los personajes y los sentimientos que estos muestran, fue decisiva para el encumbramiento de este tipo de lienzos. “No hay personaje de un cuadro de historia que no quede caracterizado por la expresión de algún sentimiento, lo que en el fondo atestigua su condición humana. De esa manera parece querer decirse que los mecanismos más profundos por los que se mueve la historia no obedecen sólo a la lógica de la razón sino también a la sinrazón –como tal se interpretan- de los sentimientos” (REYERO y FREIXA, 1995: 146). Héroes representados a la luz de sus triunfos: el general Castaños, los Reyes católicos, Cristóbal Colón...; o a la sombra de sus derrotas, lo que en cierto sentido los dignifica: el príncipe Carlos de Viana, Séneca, San Sebastián...; la mujer expuesta en sus poses más extremas: la de heroína, mujer fuerte como Isabel la Católica o Mariana Pineda, y la de personaje débil, desconsolado,

como Juana la Loca; o mujeres representadas como víctimas de la condición masculina, como Lucrecia o las hijas del Cid.

En la pintura de historia de la segunda mitad de siglo predominan dos temas: el amor y la muerte. Amores que trascienden a la muerte como el de Juana la Loca por Felipe el Hermoso; otros imposibles como el de los amantes de Teruel, cuyo nexo final de unión es la propia muerte; el homenaje a personajes históricos importantes con el pretexto de su muerte o la llegada inminente de ésta: Isabel la católica, Séneca, San Sebastián, Torrijos..., independientemente de que sus defunciones sean más dramáticas o menos. Podemos observar un gusto por la muerte y el horror que representa tanto su llegada como su personificación, a través de la ejecución de cadáveres: Isabel de Portugal en la *Conversión del duque de Gandía* de Moreno Carbonero o las cabezas amontonadas por Ramiro II en *La leyenda del rey Monje*, por ejemplo.

Evidentemente los artistas españoles beben de los movimientos románticos florecidos en el resto de Europa; el movimiento literario “Sturm und Drang”- tempestad y asalto- promulga las pasiones tumultuosas en la literatura, así como los temas patéticos y horribos de las leyendas. En el primer Romanticismo Alemán, con el “Círculo de Jena”, el arte se convierte en origen y vehículo de la verdad, rechazándose el principio de la imitación, ya que la fuente de la belleza no es la verdad, sino que la verdad surge de la belleza; del mismo modo, al considerar al arte como elemento educador de la humanidad, y no la política ni el Estado, se produce el intento de proyectar una “nueva mitología” basada en la razón, y que otorgue sentido a la realidad superando la separación entre razón y sensibilidad.

En Inglaterra se mantiene cierta oposición entre lo “bello” y lo “sublime”, siendo lo sublime lo relacionado con la esfera del temor y la excitación, y lo bello relacionado con el amor y la gentileza.

Pero además del amor y la muerte, que provocan entre ambas todas las reacciones mencionadas anteriormente, hay otro hilo argumental que une el discurso narrativo de muchas de las pinturas de historia, y que a su vez fundamenta las bases teóricas del romanticismo: el dolor. Según el Diccionario de la Lengua española (RAE, 2003) en su segunda acepción, dolor es un “sentimiento de pena y congoja”.

Los pintores que nos ocupan pretenden conmover al espectador a través del dolor y la amargura, comunicando la gravedad y lo sombrío de los asuntos narrados. El dolor que ocasionan el amor y la muerte, y más forzosamente la mezcla de ambos, favorece la perturbación sentimental que persigue la pintura de historia.

Los cadáveres, las matanzas, las muertes dramáticas, junto a la pérdida de un ser querido, los amores imposibles, el ultraje del honor, y cualquier otro elemento que favoreciera la plasmación de lo decadente, constituía para los pintores de historia un dispositivo idóneo para convulsionar los sentimientos del público de sus obras.

Para los románticos el arte puede suscitar efectos morales, siendo la tragedia la especie más completa de lo sublime, lo patético, porque reúne las representaciones de la moralidad con la representación del sufrimiento sensible.

### **Del dolor por el amor a la locura**

Uno de los personajes a través de los cuales los artistas del siglo XIX supieron trasladar mejor las situaciones emocionales, capaces de influir en el ánimo del espectador, fue Doña Juana I de Castilla (1479-1555). Es un personaje que vive entre la historia y el mito, que “ni siquiera el paso del tiempo ha conseguido menguar el interés que renació apasionadamente hacia la mitad del XIX cuando el flujo romántico preparó una atmósfera adecuada para el acercamiento a un personaje de perfil claroscuro, que servía para afrontar una visión de nuestra historia donde los contrastes quedaban amplificadas tanto por las grandezas de las acciones políticas como por las tragedias personales, las razones de estado y sus astucias, y no menos por la represión de los sentimientos individuales, hasta adquirir en él tonos dramáticos”(MORA GARCÍA, 1999: 69). Su locura, o más bien su amor y sus celos enfermizos por el rey Felipe el Hermoso, hacen del tema un conjunto de elementos excepcionales para ser utilizado como recurso emocional, ya que el desconuelo que vive la reina por la pérdida de su esposo, se presta para estremecer al público. Y sin duda de entre literatos y pintores, el que mejor supo ponerlo a su servicio fue Francisco Pradilla en *Doña Juana la Loca* (óleo sobre lienzo, 3.40x5.00, Roma 1877). Joaquín de la Puente (1985: 208) recoge la epístola 339 de Pietro Mártir de Anglería que se incluyera en el catálogo de la Exposición Nacional de 1878: “Componían la comitiva multitud de prelados, eclesiásticos, nobles y caballeros: seguía una larga procesión de gente a pie y de a caballo con hachas encendidas. Andábase solamente de noche, porque una mujer honesta, decía ella, después de haber perdido a su marido que es un sol, debe huir de la luz del día. En los pueblos en que descansaban de día se le hacían los funerales, pero no permitía la reina que entrara en el templo mujer alguna. La pasión de sus celos, origen de su trastorno mental, la mortificaba hasta en la tumba del que los había motivado en vida./ Refiérase que en una de estas jornadas, caminando de Torquemada a Hornillos,

mandó la reina colocar el féretro en un convento que creyó ser de frailes, mas como luego supiese que era de monjas, se mostró horrorizada y al punto ordenó que le sacaran de allí y le llevaran al campo. Allí hizo permanecer toda la comitiva a la intemperie, sufriendo el riguroso frío de la estación (diciembre de 1506) y apagando el viento las luces.”

La escena la protagoniza la reina, de pie junto al féretro de su esposo, con gesto abatido y mirada perdida, que parecen reflejar su dolor por la pérdida y el tormento de pensar que ha tenido a su esposo rodeado de mujeres en el convento, independientemente de que sean religiosas. Pradilla rodea magistralmente al personaje de un paisaje totalmente desolado, en el que el viento junto al frío propio de la época lo convierten en más yermo aún si cabe. Por otra parte, el mismo viento parece vapulear al frágil cuerpo de la soberana, con un prominente embarazo, puntualizando su soledad en el dolor con gran elocuencia dramática, ante los personajes de su corte que la miran con cierto aire compasivo, a la vez que denotan el cansancio y la desidia por las excentricidades de la reina; “la figura de Doña Juana es la perfecta alegoría del dolor no compartido” (NAVASCÚES Y QUESADA, 1992:212).

En la *Demencia de Doña Juana de Castilla* (óleo sobre lienzo, 2.38x 3.13, 1866) Lorenzo Vallés refleja también el punto de locura que ha alcanzado la reina, inducido posiblemente por su dolor. En el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 se halla el siguiente texto explicativo: “la reina hizo extraer del sepulcro el cadáver de su esposo Felipe el Hermoso y colocarlo en su habitación sobre un rico lecho: acordándose de lo que cierto fraile cartujo le había contado de un rey que resucitó a los catorce años de tenerlo guardado, no se separaba un momento de su lado esperando el feliz instante de verle volver a la vida; todas las instancias de las más respetables personas de su Corte eran ineficaces para disuadirla de su manía, contestando siempre, que callasen y esperasen que presto despertaría su señor.”(Epístola de Pietro Mártir de Anglería).

Su enajenación la lleva a permanecer ante el cadáver de su esposo, e incluso ordena silencio a los personajes que aguardan tras ella, dos nobles y un eclesiástico de su corte, que pretenden disuadirla de su ilógica actitud. Una Juana de Castilla que en ese silencio solicitado parece esperar oír la respiración de su esposo, de palidez cadavérica sobre la cama, o a la que tal vez le ha parecido escuchar algún sonido atravesando los doseles, mientras los miembros de su corte la molestaban. Una tortura autoimpuesta por

parte de la reina, que en su desconsuelo parece regocijarse en el daño y la pena que provoca el fallecimiento de su esposo.

En definitiva un dolor causado por un amor enfermizo, que marcará el devenir de la protagonista a través de su historia, y que la distanciará de cualquier otra forma de amor representada en la pintura de historia decimonónica.

### **Dolor y amor: la pérdida**

El dolor que causa la pérdida de un ser querido sin tener en cuenta las consecuencias y actos que acarree, sino tan solo en el momento de conocer la noticia de su marcha con el descubrimiento del cadáver o simplemente el instante de hallarse frente a él, también constituyó para los pintores de historia un recurso clave para la expresión de sentimientos y emociones.

En el catálogo de la Nacional de 1884 Antonio Muñoz Degraín hizo incluir el siguiente texto explicativo sobre *Los amantes de Teruel* (óleo sobre lienzo, 3.30x 5.16, 1884): "... é el joven dijo á la doncella que pues su Padre no lo menospreciaba sino por los dineros, que si ella lo quería esperar cinco años, que él iría a travallar agora por mar, agora por tierra, en dó hubié dineros. La doncella en este tiempo fue muy acossada del Padre para que tomase marido. Como vidia que el tiempo de los cinco años era ya pasado é no sabía res del enamorado ficieron las bodas. He el otro... (falta una hoja) dijo bessame que me muero; é ella repuso no placía a Dios que yo faga falta a mi marido por la pasión del Señor Jesé Cristo vos suplico que vos acorhateis con otra que de mi no fagais cuenta, pues á Dios no ha placido, no place á mí. E dijo otra vegada: bessame que muero, e repussó: no, é la hora cayó muerto. La joven cayó en el gran pensamiento de quanto la quería é quanto había fecho por ella, é acordó de irlo a bessar antes que lo soterrasen, é tomó su honesta compañía, é se fue a la Iglesia del Señor Sant Pedro, que allí lo tenía. Las mulleres, levantándose por ella, ella no curó más sino de... al muer...(rasgado)... tan pronto que allí erelató, y estaba queda que no cayó... que vidian, vieron que era muerta." (Extracto hecho en 1600 por Juan Yagüe, notario apostólico y de número de la ciudad de Teruel, de una relación que existe en el Archivo de las Casas Consistoriales de dicha ciudad.). Jesús Pedro Lorente afirma que, al contrario de lo que se ha dicho, Degraín no se basa en la versión dramática de Juan Eusebio Harzembusch, aunque elige de la misma manera, el instante de la muerte de Isabel Segura en la iglesia donde se celebraban los funerales de su amado Diego de Marsilla. "Isabel muere con los brazos tendidos hacia el cadáver antes de llegar a

besarlo” (LORENTE, 1990:211). La protagonista cae como la Isolda de Wagner sobre el cuerpo de Tristán, sin causa aparente, una muerte irracional ante un amor imposible, que tal vez pueda ser justificada por el dolor, por el inconmensurable dolor de su pérdida.

De la misma manera presenta el dolor por la pérdida de un ser querido, aunque de una manera más sosegada, Manuel Domínguez en *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos por el dolor, juran odio a Nerón, que decretó la muerte de su maestro* (óleo sobre lienzo, 2.64 x 4.40, 1871). El cuadro narra el suicidio del filósofo cordobés Séneca, como desprecio a Nerón que lo condenó a muerte tras inventar su participación en la conjura de Pisón contra el propio emperador.

El dolor que sienten los discípulos que han encontrado el cadáver queda patente en diferentes situaciones: en primer lugar uno de ellos, sentado junto a la bañera y con la mano izquierda tendida sobre el borde de la misma, tapa su rostro con la mano derecha mientras llora desconsolado la pérdida de su maestro; la aflicción que siente es tal, que se avergüenza de sus sentimientos, ocultándose ante sus compañeros. Otro de los jóvenes contempla el cuerpo desde la soledad, apoyado sobre una columna, y con gesto compungido. Mientras tanto, un tercero fija la mirada en el cadáver de su maestro llevándose el puño al pecho en señal de estar haciendo un juramento de venganza. El dramatismo es acentuado por la escena central del lienzo y las diagonales que marcan los personajes del filósofo y el discípulo que permanece sentado.

Todos los personajes del cuadro exponen el abatimiento y la congoja por una pérdida tan irreparable. Incluso el cadáver del propio Séneca se nos muestra tenso de dolor, atormentado.

### **Dolor en el honor**

*Las hijas del Cid* (óleo sobre lienzo, 2.32x 3.08, 1871), que fueron deshonradas y agraviadas por los condes de Carrión, sus esposos, era uno de los temas escogido por los pintores del siglo XIX para la representación del desnudo femenino, como es el caso de Dióscoro Puebla. “Semidesnudas y amarradas a unos árboles, destacando luminosas en lo oscuro del bosque. Por la derecha huyen a caballo los autores de la infamia. En el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, el artista hizo incluir los siguientes versos aclaratorios: del romance XLIV del Tesoro de Romanceros: Al cielo piden justicia/ de los condes de Carrión/ ambas las hijas del Cid/ Doña Elvira y Doña Sol. / A sendos robles atadas/ dan gritos que es compasión/ y no las responde nadie/

sino el eco de su voz” (DE LA PUENTE, 1985). A diferencia de lo que narran los versos, que enmascaran la auténtica realidad con un matiz de leyenda, ninguna de las dos mujeres parece gritar su dolor en el cuadro de Puebla; una de ellas, la que permanece de pie e intenta cubrir su desnudez, dirige una mirada al cielo con los ojos humedecidos, dando la impresión de que ronda por su pensamiento la expresión <<por qué yo>> o <<por qué a mí>>, tras el ultraje a su honor llevado a cabo con la acción ocurrida en el instante anterior al que podemos ver. Su hermana, que intenta desatarse, echa la cabeza hacia atrás con gesto en su rostro de desesperación e impotencia, como si estuviese a punto de brotar su dolor en sollozos. El desagravio procurado a su honor parece ser más que el propio mal físico. Aún así, el pintor consiguió, a pesar del dramatismo de la escena, una composición equilibrada, que destacaba las figuras mórbidas de las jóvenes y sus blancas carnaduras sobre la frondosidad del Robledal de Corpes.

Con el *Entierro de San Sebastián* (óleo sobre lienzo, 3 x 4.28, Roma 1877), Alejandro Ferrant nos muestra el fin del agravio del honor del santo, en una de las pocas pinturas religiosas del siglo XIX. Si el cuadro anterior suponía el tratamiento de la anatomía femenina en la pintura de historia, el de Ferrant atendería a la figura masculina en el conjunto formado por el santo y el grupo de hombres que lo sujetan.

En el catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1878 figura la siguiente nota explicativa: “... entonces mandó [el emperador Maximiliano] que fuese conducido Sebastián al Hipódromo del Palacio y se le azotase hasta que exhalara su espíritu. Después de lo cual, tomaron el cuerpo por la noche y lo precipitaron en la Cloaca Máxima, diciéndose a sí mismos que por este medio se evitaría el que los cristianos le proclamasen como mártir. En estas circunstancias, el bienaventurado Sebastián apareció en sueños a una santa matrona llamada Lucina, diciéndole: encontrarás mi cuerpo en la Cloaca próxima al Circo, y lo hallarás prendido en un gancho; recógelo, lávalo y llevándolo a las Catacumbas, entiérralo en la Cripta junto al lugar donde se ocultaron los cuerpos de los Apóstoles. La beata Lucina entonces, acompañada de sus criados, sacó de la cloaca el santo cuerpo y colocándolo en una camilla, lo llevó al lugar indicado por él mismo, y enterrándolo con las mayores atenciones perseveró por espacio de treinta días en aquel sitio sin apartarse.”

La humanización del protagonista, un héroe clásico, parece reunir toda la emotividad del asunto. El cadáver de San Sebastián aparece con un gesto relajado, muy diferente al que cabría esperar después de una muerte dolorosa, a latigazos tras haber

sido anteriormente asaeteado y dado por muerto en una ocasión anterior, con lo que tal vez el pintor quiso expresar las virtudes del personaje y por qué no, la paz que da a los difuntos cristianos una sepultura digna; el mártir, que en su día ayudó a los cristianos, es ayudado ahora por una patricia romana cerrándose así el círculo.

El hijo primogénito del rey Juan II de Aragón y de Blanca de Navarra, Carlos de Viana (1421-1461), fue despreciado por su padre al declarar como legítimo sucesor de la corona a Fernando el Católico, hijo de Juana Enríquez, con quien se casara el monarca en segundas nupcias. Tras varias huidas a distintos países y distintas confabulaciones políticas sobre su persona, pasó gran parte de su vida recluido en un monasterio dedicado al estudio.

*El príncipe Carlos de Viana* (óleo sobre lienzo, 3.10 x 2.42, Roma 1881) es una de las representaciones pictóricas de uno de los personajes de historia españoles que inspiraron varias novelas en el siglo XIX. El lienzo, de José Moreno Carbonero, se acompañó en el catálogo de la Exposición Nacional de 1881 del siguiente texto: “Leal siempre, también esta vez rechazó Carlos lo que se le proponía, y procurando apartarse de las miradas del público, pasó la mayor parte del tiempo en un convento de Benedictinos, cerca de Mesina, donde con el trato de los monjes y con la proporción de una rica biblioteca, procuraba recordar las felices horas de su juventud continuando sus estudios favoritos de Filosofía e Historia” (V. Gebhardt: Historia General de España). Y así es como nos lo presenta Moreno Carbonero, solo en la biblioteca del convento, pensativo, con la mirada perdida y recreándose en su amargura. Como han argumentado muchos estudiosos del arte, parece estar rememorando tiempos mejores, anteriores al ultraje de la dignidad que le caracterizaba y al abandono y reclusión a los que había sido forzado.

“La derrota de Bailén (Jaén) fue la primera sufrida por los hasta entonces invencibles ejércitos napoleónicos. Se dice que en el momento de rendirse, Dupont señaló con énfasis que entregaba una espada vencedora en cien combates; lamentando de inmediato Castaños que no pudiera expresar lo mismo de la suya, entonces por primera vez vencedora. Esos dos tan diferentes gestos son los que Casado del Alisal quiso plasmar con la cortesía y modestia del general español y la altiva postura del francés” (DE LA PUENTE, 1985). Un tema histórico que ensalzaba las glorias de la patria tan traídas y llevadas en el siglo XIX, escogido por José Casado del Alisal en *La rendición de Bailén* (óleo sobre lienzo, 3.38 x 5, 1864). Fue un cuadro que sorprendió porque respondía perfectamente al eclecticismo de la pintura de la época y al mismo

tiempo perpetuaba la hidalguía española tomada de Velázquez, y es que Javier Barón (DÍEZ y BARÓN, 2007), entre otros autores, distingue que está “directamente inspirada en *Las Lanzas* de Velázquez, cuyo realismo minucioso en los personajes del primer término contrasta con la sintética resolución en grandes franjas del fondo.” Al mismo tiempo, también causó sorpresa la cercanía en el tiempo del hecho.

Es evidente como el pintor representa la dignidad del general español Francisco Javier Castaños (1756-1852) y su homólogo francés Pierre-Antoine Dupont (1765-1838), vencedor y vencido respectivamente de esta batalla, aunque contraste que el ejército del francés nunca hubiese sido vencido hasta la fecha, y que el del español estuviese compuesto por militares regulares y guerrilleros de pueblo.

Y si bien podríamos centrar la escena en el perjuicio sufrido en el honor de los franceses, cuyo general está caracterizado con un gesto serio y un poco contrariado, en esta composición podemos comprobar en todas las figuras definidas, tanto en los soldados que caminan cabizbajos en la margen derecha del lienzo, como en el guerrillero que se cura la herida en el margen inferior izquierdo, que en una batalla, y con la guerra, nunca gana nadie.

Para los artistas del romanticismo la “dignidad” se identifica completamente con lo “sublime”, ya que solo en una situación real se puede producir la opresión de la sensibilidad por parte de la moral, es decir, la dignidad del hombre se manifiesta a través del dominio de los instintos animales por parte del espíritu. Se pone así de manifiesto la teoría del “nihilismo” en estas pinturas, teoría que se caracteriza por difundir que el ser humano no tiene un papel protagonista en el mundo, ya que no puede comprender de manera reflexiva el fundamento de las cosas y la razón del propio ser, quedando “desangelados” los personajes protagonistas de estas obras.

### **El horror por el dolor**

Con *La leyenda del rey Monje* (óleo sobre lienzo, 3.56 x 4.74, Roma 1880), José Casado del Alisal pintó el que probablemente sea el cuadro más espeluznante de la pintura de historia del siglo XIX. En el catálogo de la Exposición nacional de 1881 puede leerse: “Cuentan las tradiciones históricas del siglo XII que D. Ramiro II de Aragón, cansado del menosprecio con que los soberbios varones del reino hollaban la autoridad real y los fueros del pueblo, tomó una resolución terrible, aconsejado por la dureza de aquellos tiempos difíciles. Prometió el rey fabricar una campana tal, que resonando por todos sus estados llamará á la obediencia lo mismo á los grandes

levantiscos que á los vasallos humildes; y en ocasión de hallarse los nobles en Huesca congregados para juntar Cortes, D. Ramiro, avisado de nueva conspiración, mandó prender con gran secreto á los rebeldes, decapitándolos en número de quince. Hizo luego con sus cabezas como un círculo, de cuyo centro colgó en forma de badajo la del Arzobispo, magnate de gran poder, y llamando después á los demas varones, mostró ante su espantada visita la famosa campana que había de llamar á sus vasallos todos á la obediencia del Rey y de la ley”.

El dolor descrito en las expresiones de las cabezas decapitadas del montón, se contrasta con las manifestaciones de horror y espanto de los nobles de su corte, que ante la escena de los restos sobre espesos charcos de sangre se amontonan también a lo largo de los pocos peldaños de la escalera. Contemplan con auténtico pavor, ojos desorbitados y gesto torcido incluidos, la carnicería allí dispuesta.

Como anécdota cabe destacar que el cuadro en sí también supuso una ofensa en el honor del artista, puesto que esperaba obtener la medalla de honor de la exposición, medalla que unos años antes consiguiera su discípulo Pradilla, y que a causa de diversas envidias el jurado estimó otorgarle una simple mención de honor, hecho que el pintor palentino tomó como un auténtico insulto.

### **Dolor, miedo y valentía**

La sorprendente veracidad, casi fotográfica, del lienzo de Antonio Gisbert titulado *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (óleo sobre lienzo, 3.90x 6.00, 1887-1888), nos posiciona como espectadores directos de una injusticia, con una composición de máxima intensidad emotiva.

El liberal José María Torrijos (1791-1831) fue mandado fusilar junto a sus compañeros en diciembre de 1831 por el gobernador de Málaga, Vicente González (1778-1839), que preparó una emboscada, haciéndole creer que colaboraría en el levantamiento de España que intentaban contra Fernando VII (1784- 1833), si embarcaba desde Gibraltar donde se encontraba exiliado hacia Málaga, junto a varios hombres de su confianza. Fueron apresados en Fuengirola, y fusilados once días después de su captura sin celebrarse juicio alguno. El ministro de Fernando VII, Calomarde, que representaba la facción más extremista del gobierno absolutista, exhibió una política dura y represiva contra los liberales.

El cuadro fue encargado por el gobierno de Sagasta en 1886 para denunciar la censura y la supresión de las libertades, y supuso uno de los lienzos que venían a proclamar el fin del género de historia.

Tras un grupo de cadáveres, liberales ya ajusticiados, se encuentran dispuestos en fila un nuevo grupo de prisioneros que van a ser ajusticiados; entre ellos, y el más destacado, José María Torrijos. Todos y cada uno de los miembros de la hilera reflejan un gesto que manifiesta el temor del que sabe que va a morir. Podríamos dividir la fila en dos sectores: en el primero, más cercano al mar y a su vez más lejano del espectador, los marineros y guerrilleros ataviados con traje de pana, faja y barretina; y un segundo sector, en primer término del lienzo, con los liberales vistiendo levita.

Torrijos, con gesto de serena valentía, coge las manos de Francisco Fernández (1767-1831), ex ministro de Guerra, y de Manuel Flores (1775-1831), ex presidente de las Cortes de Sevilla en el periodo liberal, ambos con expresión contenida, se supone a causa de la preocupación y la rabia. El coronel de artillería Juan López Pinto (1788-1831) levanta la mirada al cielo y parece fruncir el ceño en un gesto entre inquina y afectación. A su derecha el oficial inglés Robert Boyd (1805-1831), que baja la mirada con gesto de preocupación acorde a la gravedad de la escena. Por último entre los liberales, Francisco de Borja Pardío baja la cabeza con ademán de resignación.

Por su parte, en el grupo de los guerrilleros y marineros caben destacar algunas de las expresiones: en el último lugar de la fila uno de ellos gira la cabeza para mirar a los militares, y su rostro denota una expresión irreflexiva, típica de alguien que siente que el asunto no va con él; a su lado, otro que clava una rodilla en tierra y une las manos lanzando una plegaria. Pero sin duda, el gesto más emotivo y menos contenido a su vez, es el de los dos condenados que se abrazan, sabedores de sus últimos instantes, emocionados, en su despedida.

### **Conclusiones**

Con la presente disertación, se ha pretendido manifestar una posible hipótesis de trabajo aplicable a la pintura de historia española. Evidentemente se han escogido aquellos autores más representativos y que en su día fueron de mayor relevancia, pero con la posibilidad de trasladar la tesis a otros autores españoles, tal vez autores locales, que también trabajaron el género de historia.

No cabe duda que se podría ahondar en la relación que existe entre este tipo de pintura y las tesis románticas, algo que se ha hecho de manera sucinta, entendiendo que

son conocidas por la gran mayoría del público y pueden ser relacionadas fácilmente con el argumento del estudio.

Puesto que el dolor, como manera de plasmar sentimientos y emociones, es utilizado por la gran mayoría de los pintores de historia de la segunda mitad del siglo XIX a manera de recurso, también del mismo modo ha servido a estos artistas para convulsionar a los espectadores y provocar la empatía por los personajes representados. Es una manera de reclamar el derecho al sentimiento y a la pasión, viendo en el dolor una forma de llegar a la liberación del “yo” romántico.

Los ambientes sepulcrales y lúgubres, la sensibilidad y melancolía, el gusto por la ternura, el llanto y la desesperanza, el sentimiento de desgracia., es decir, todo lo dramático en general, ve en la representación del dolor una fórmula infalible para llegar al espectador, y al mismo tiempo contentar al Estado con la representación de sus Héroes Nacionales.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASADO ALCALDE, E. (1986), "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX", *Archivo Español De Arte*, 10, vol. 59, no. 236. pp. 363.
- CASADO ALCALDE, E. (1982), "La Academia Española En Roma: Las Copias (Siglo XIX)", *Archivo Español De Arte*, 04, vol. 55, no. 218. pp. 156.
- CÓNDOR ORDUÑA, M. (1990) "Antonio Gisbert y La Historia Contemporánea", *Archivo Español De Arte*, 01, vol. 63, no. 249. pp. 102.
- COSSÍO, A. M. (1989), *Historia visual del arte. La pintura del siglo XIX en España*, Barcelona, pp. 42-45.
- DE LA PUENTE, J. (1985) *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro, pintura del siglo XIX*. Madrid.
- DÍEZ, José L. y Museo del Prado (1992), *La Pintura De Historia Del Siglo XIX En España*. Madrid.
- DÍEZ, J. L. y BARÓN, J. (2007), *El Siglo XIX En El Prado: [Catálogo De La Exposición]*. Madrid, pp. 517.
- GALLEGO, J. (1988) "La Exposición Francisco Pradilla En El Museo Municipal De Madrid". *Archivo Español De Arte*, 01, vol. 61, no. 241. pp. 91.
- GÓMEZ MORENO, M. E. et al. (2004), *Arte Español Del Siglo XIX*, Madrid, pp. 9-34.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J. (2000), "Carlos V y las exposiciones nacionales de bellas artes", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y REYERO, C. (2000), *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. El Siglo De Carlos V y Felipe II: La Construcción De Los Mitos En El Siglo XIX* [Valladolid, 3-5 De Noviembre De 1999]. Madrid.
- LORENTE LORENTE, J. P. (1990), "Los amantes y la pintura del siglo XIX", en *Turia, revista cultural*, nº 14, pp. 209-214.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J. y REYERO, C. (2000), *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. El Siglo De Carlos V y Felipe II: La Construcción De Los Mitos En El Siglo XIX* [Valladolid, 3-5 De Noviembre De 1999]. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. 2 volúmenes.
- MATEO GÓMEZ, I. (1988) "Exposiciones Nacionales Del Siglo XIX: Premios De Pintura", *Archivo Español De Arte*, 10, vol. 61, no. 244. pp. 494.
- MORA GARCÍA, J.L.(2000), "Verdad histórica y verdad estética. Sobre el drama de Pérez Galdós <<Santa Juana de Castilla>>", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y REYERO,

- C. (2000), *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. El Siglo De Carlos V y Felipe II: La Construcción De Los Mitos En El Siglo XIX [Valladolid, 3-5 De Noviembre De 1999]*. Madrid, Volumen 2.
- NAVASCÚES PALACIO, P. y QUESADA MARTÍN, M. J. (1992), *El Siglo XIX: Bajo El Signo Del Romanticismo*, Madrid.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2003), *Diccionario de la Lengua española*, 22ª edición, Madrid.
- REYERO, C. (1991), *ISABEL II y la Pintura de Historia*. Madrid.
- REYERO, C. (1991), *Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular*, Madrid.
- REYERO, C. y FREIXA, M. (1995), *Pintura y Escultura En España: 1800-1910*, Madrid, pp. 139-170.
- RINCÓN GARCIA, W. (1989), "Nuevas Aportaciones Al Catálogo De Francisco Pradilla". *Archivo Español De Arte*, 07, vol. 62, no. 247. pp. 291.
- RINCÓN GARCÍA, W. (1986), "Francisco Pradilla y La Pintura De Historia", *Archivo Español De Arte*, 07, vol. 59, no. 235. pp. 291.
- SALAS, X. D. (1977) *Últimas adquisiciones del Museo del Prado III. Pintura del siglo XIX*.