

COQUETERÍAS DE MORIBUNDA. LENGUAJE GESTUAL Y GUARDARROPIA EN LA HEROICIDAD TRÁGICA DECIMONÓNICA

Carlos Reyero
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Este trabajo invita a reflexionar sobre los aspectos más circunstanciales de la tragedia decimonónica, como son el gesto y el vestido, a través de ejemplos extraídos del arte español, con objeto de demostrar que el poder expresivo de los asuntos supera la inicial misión que cumple el arte en el ámbito académico, que es buscar, ante todo, una reconstrucción verosímil de los sucesos con fines edificantes. En muchos casos, incluso, el contenido llega a resultar secundario o irrelevante, respecto a la emoción que trata de suscitarse. Es más, se diría que el verdadero objetivo de tantas representaciones de carácter dramático radicaría en una imperiosa necesidad de alterar el ánimo. El gesto y la indumentaria constituyen ingredientes fundamentales de especialidades como la pintura de historia o la escultura monumental, llamadas a convencer por el sentimiento, aunque quedan enmascarados bajo las exigencias de la acción, por lo que son percibidos como inevitables.

Palabras clave: Siglo XIX, España, gesto, vestido, Academia.

ABSTRACT

This work invites to meditate on the most incidental aspects in the XIX century tragedy, like they are the expression and the clothes, through extracted examples of the Spanish art, with object of demonstrating that the expressive power of the matters overcomes the initial mission that completes the art above all in the academic environment that is to look for, a verisimilar reconstruction of the events with edifying ends. In many cases, even, the content ends up being secondary or irrelevant, regarding the emotion that tries to be raised. It is more, it would be said that the true objective of so many representations of dramatic character resided in an imperious necessity of altering the spirit. The expression and the clothes constitute fundamental ingredients of specialties like the history painting or the monumental sculpture, calls to convince for the feeling, although they are masked under the demands of the action, for what they are perceived as unavoidable.

Keywords: XIX century, Spain, expression, clothes, Academy.

El 19 de febrero -febrero era el mes más triste para morir- de un año cualquiera del siglo XIX -era 1846, pero evitemos hacer cálculos precisos para acentuar el misterio- a medianoche -había horas para todo-, Julie Duprat, que velaba la agonía de Marguerite Gautier, escribía a Armand Duval una carta -las cosas más emotivas se decían entonces por carta- en la que le informaba de que su amiga, con voz débil, acababa de reclamar una cofia y un camión cubierto de encajes: "Voy a morir después de confesarme; entonces vísteme con esa ropa: es una coquetería de moribunda"¹.

Valga esta cita, elegida casi al azar, que al quedar fuera de su contexto original, *La Dame aux camelias* -con todo, no olvidemos, una de las más populares novelas de la literatura romántica- nos despierta seguramente una sana ironía, para introducirnos en un elemento circunstancial -pues se refiere literalmente a la circunstancia- en la dramatización del héroe o de la heroína decimonónica: se trata de la paradójica importancia concedida a la puesta en escena, frente a la profundidad de las acciones abordadas, que, por moverse siempre en el ámbito de los anhelos más conmovedores para

el ser humano, lleva a percibirlos de manera trivial, dado el énfasis que cobra todo un entorno que, en buena lógica comparativa, debería ser, sin embargo, despreciable. Se trata, una vez más, de la debilidad de los románticos por prepararnos para el éxtasis, en lugar de concentrarse en el éxtasis mismo, por complacerse en el proceso, más que en el resultado, en definitiva, por preferir la guardarropía y los gestos a la esencia de los hechos.

Ahora que vivimos una época fatua, donde, aunque sea de manera lamentablemente muy distinta, la cultura visual de masas nos invita constantemente al paroxismo de la nada, la revisión de las ficciones de aquel siglo XIX, que, frente al compromiso de la verdad, claudicó ante la seducción de las apariencias, puede resultar muy sugestiva, ya que no se trata tanto de analizar un procedimiento persuasivo de carácter finalista, es decir, de un medio para alcanzar un fin, cuanto de un verdadero fin, en tanto que la literatura y las artes plásticas se complacen una y otra vez en forzar los límites de la emoción, por el placer mismo de emocionarnos.

Por eso, la valoración de las circunstancias no significa, ni mucho menos, una rebuscada llamada de atención sobre aspectos ocultos o secundarios. De hecho, nada suele ser más evidente que las circunstancias, ni nada, tampoco, tan necesario para comprender la verdad. Por eso, olvidémonos del resultado e invirtamos la jerarquía; dejemos por un momento de lado la heroicidad y la tragedia, que supuestamente motiva el argumento, y quedémonos tan sólo, si es que al principio poco parece, con una preocupación muy romántica, en el sentido histórico del término: cómo actuar en la vida y cómo vestirse para hacerlo. Si la muerte es el desenlace más trágico de una vida heroica, los gestos y la indumentaria elegida para la ocasión no pueden ser nunca circunstanciales.

Naturalmente es en el teatro romántico donde la expresividad de gestos e indumentaria cobran un papel crucial para conmover al espectador, que obviamente vibra mucho más antes del desenlace que cuando éste ya se ha producido, ya que no se pide a nadie que medite sobre él. De allí nace, seguramente, la fascinación

por contemplar a ese personaje lujosamente ataviado para la ocasión, que asume la inminencia de su final y, por lo tanto, que se prepara, en ese retenido instante antes de desplomarse, para fijar en el público toda la circunstancia -¿o también la esencia?- de su drama.

Recordemos, al respecto, algunos finales del teatro romántico: en *Traidor, infanoso y mártir*, Zorrilla explica que, tras el último parlamento de Doña Aurora, "Don Rodrigo cae desplomado", inmediatamente antes de bajarse el telón²; en *La conjuración de Venecia*, cuando Rugiero va a ser ajusticiado, Martínez de la Rosa precisa: "Al entrar en el cuarto del suplicio, descórrese la cortina; descubre Laura el patíbulo, cae hacia atrás, exánime, y Matilde la recibe en sus brazos"³; En el *Macías*, Elvira, al suicidarse, exclama, "cayendo", según detalla Larra: "Dichosa / muero contigo"⁴; en *Los Amantes de Teruel*, cuando Isabel dice "en pos del tuyo mi enamorado espíritu se lanza", Hartzenbusch explica cómo tiene lugar la escena: "Dirígease a donde está el cadáver de Marsilla; pero antes de llegar cae sin aliento, con los brazos tendidos hacia su amante"⁵ en *El trovador* de García Gutiérrez, en fin, Leonor exclama, antes de morir: "Me muero, me muero ya, sin remedio", a lo que Manrique responde también: "A morir dispuesto estoy"⁶.

Desplomado, exánime, sin aliento. Toda una cultura teatral del desmayo en el momento preciso precede a su uso en las artes plásticas. El cuerpo del tempestuoso amante, hasta había un momento desbordado por una pasión que parecía emanar de lo más profundo de la vida; el del aguerrido soldado, no ha poco inmerso en el fragor de la lucha más vital por su libertad y la de su pueblo; o el de la resplandeciente doncella, que un segundo antes había sido esperanzador crisol de vida en abundancia, se derrumban repentinamente por un infortunio. Pero para el arte queda ese instante, ese gesto cuidado, casi coqueto, en el que quiere concentrarse un aroma de eternidad.

Los que van a morir se preparan

En la iconografía del arte español -y universal- del siglo XIX existe un referente capital en cuanto a la utilización del gesto y de la indumentaria para subrayar la emotividad del asunto.

to que no por ser, desde varios puntos de vista, tan excepcional como conocido, ha de perder valor en el argumento: se trata, naturalmente, del patriota con la camisa blanca y los brazos levantados que concentra todas las miradas en *El tres de mayo de 1808* de Francisco de Goya (1814, Madrid, Museo del Prado)⁷. Como se ha dicho, es el énfasis en lo dramático del tema lo que singulariza a Goya, por encima de cuantas estampas reproducían hechos similares. “La concentración del patetismo en el individuo, en el gesto de los personajes, en su actitud y figura toda, más que en los objetos y por encima de las situaciones narradas ... empieza a convertirse en un rasgo de la nueva sensibilidad”, explica Bozal, para quien el heroísmo que hay en la escena no se contempla sino que se participa de él, como una vivencia⁸. Esa vivencia se produce por empatía a través de elementos circunstanciales como son el gesto y la indumentaria. En ese sentido, son varios los autores que han recordado las referencias religiosas de ambos aspectos, como Nordström⁹ o Licht¹⁰, entre otros, lo que implica una voluntad de persuasión en términos de creencia, de entrega incondicional, de fe, en definitiva.

Pero, mientras lo religioso, con todo lo que supone tanto de recurso formal como simbólico, ha sido siempre muy destacado, menos desarrollo ha tenido, sin embargo, la referencia teatral. Klingender, al que siguen otros, como Nordström, recuerda la representación de la tragedia de Francisco de Paula Martí, titulada *El día dos de mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoiz, y Velarde*, en el Teatro Príncipe de Madrid en enero de 1814¹¹ (Fig. 1). Uno de los protagonistas de dicha tragedia es Sebastián, al que el autor califica de “héroe del pueblo”. En la escena XII y última, cuando ha sido apresado por los franceses, lanza un parlamento en el que, entre otras cosas, dice: “que el español no se humilla / con tratamientos indignos / y qual valientes leones, / que cuando se ven heridos / todo peligro atropellan / ... / y [refiriéndose a los franceses] no a sangre fría, no, / qual vosotros, fementidos / sino en el campo de Marte”. A mitad de dicho parlamento, el personaje de Sebastián, cuando tiene ya la certeza de que va a morir, “dirigiendo la palabra al público con mucha energía”, según precisa el autor, acaba diciendo:

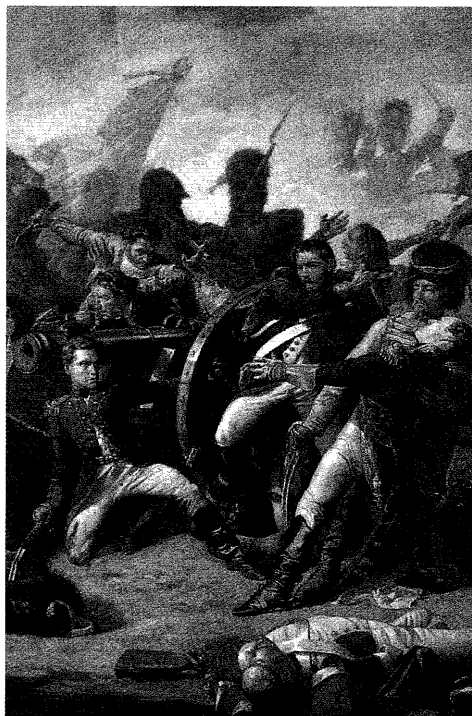


Fig. 1. M. Castellano, *Muerte de Daoiz*, 1862 (detalle).

“Si, valientes españoles, / a la venganza os invito, / acabad con esas fieras, / que ninguno quede vivo / ... / Entregad todos gustosos / las gargantas al cuchillo / antes que veros esclavos / de monstruo tan indigno”. Entonces interviene el comandante Lalande para decir: “Acabad con ese infame / Matadle, matadle digo / dadle de bayonetazos”. El autor precisa: “Lo hacen y cae muerto”¹².

Aunque es en el tono patriótico de la arenga popular donde reside el paralelismo más evidente entre la plúmbea obra teatral de Martí y el propósito expresado por Goya al sugerir el tema al cardenal Luis de Borbón, hay dos interferencias pintura-teatro, por si el texto antes reseñado no fuese suficientemente elocuente, nada despreciables. Por una parte el nombre de Sebastián, con el que Martí bautiza a su personaje, que no parece elegido al azar. Precisamente Bialostocki, en línea con esa referencia iconográfica de carácter religioso que hay en *El tres de mayo*, recuerda una imagen del santo con los brazos levantados, como

prototipo de la víctima injusta y seductora¹³. Por otra parte, está el importantísimo tema de la luz: aunque es muy difícil no sucumbir a la espléndida argumentación de Boime¹⁴, en relación con una lectura simbólica, de carácter político, del farol, cuyos colores encuentran precisamente eco en el personaje que levanta sus brazos, no cabe tampoco despreciar su misión escenográfica, teatral, es decir, de puro recurso dramático, que hace resplandecer la camisa blanca como si se tratase de la más lujosa de las indumentarias.

De todos modos, el siglo XIX conservó poco de esos modos teatrales goyescos, que se basaban en una persuasión emotiva de raíz barroca. Las exigencias de verosimilitud arqueológica impulsieron rápidamente otro modo de ver los dramas heroicos, donde la ilusión de contemplar la realidad sustituye a la de identificarse con un determinado mensaje seleccionado previamente. En busca de una especie de neutralidad interpretativa -que por supuesto tampoco es tal, aunque trate de parecerlo- se diría que el artista del siglo XIX se resiste a teatralizar a los protagonistas de sus historias heroicas, al menos con los mismos procedimientos. Sin embargo, el recurso teatral del gesto y de la indumentaria se conserva hasta bien entrado el siglo, como un elemento casi insustituible para cautivar al espectador, pero su inserción en el marco de una narración verosímil (o, incluso, realista, en ocasiones) ha llevado a percibirlo como algo relativamente impuesto por las exigencias del relato, cuando no casual.

En ese sentido, las relativamente abundantes representaciones de episodios de la guerra de la independencia a lo largo del siglo¹⁵ -por recurrir a ejemplos, al menos temáticamente, próximos a Goya- muestran el valor del gesto y de la indumentaria empleados como procedimientos de seducción plástica, y no como una mera consecuencia del tema.

Es cierto que algunos cambios, debidos a los nuevos fines que cumple la representación, fundamentalmente la sustitución del pueblo anónimo por el personaje concreto -sea Daoiz, Velarde, Ruiz, Agustina de Aragón o Álvarez de Castro-, realizados con la intención de subrayar la hazaña militar del individuo, de su hero-

idad concreta, con independencia de la malignidad enemiga, que resulta secundaria, o del horror de las consecuencias, que apenas si se tienen en cuenta, afectan al énfasis que se pone en la caracterización iconográfica de los personajes, así como a la individualización de su gesto. Pero, seducidos por la ilusión de contemplar la verdad, tendemos a ignorar el recurso efectista del gesto y de la indumentaria.

Uno de los pasajes de la guerra más representados, significativamente no elegido por Goya, a pesar de estar codificado en estampas desde entonces, es la muerte de Daoiz en la defensa del parque de Monteleón, que recoge el momento en que el héroe sevillano es alcanzado por el proyectil enemigo, y, sin duda, hubo de servir de referencia para los pintores¹⁶. Tanto en Alenza¹⁷ como en Castellanos¹⁸ o en Sorolla¹⁹, por citar tres ejemplos espaciados en el tiempo, que, sin embargo, responden virtualmente al mismo concepto de representación, se simultanean dos gestos que muy poco tienen que ver con el modelo persuasivo ideado por Goya, pero de ningún modo son accidentales. Por un lado la limpieza e individualización de quienes luchan, absolutamente entregados a la causa sin desaliento, y por otro, el desmayo retórico de quienes han de ser venerados como héroes porque caen como víctimas injustas, siempre que es posible concretas, y, por lo tanto, destinadas a ser recordadas por la historia como tales. Es evidente que sus indumentarias, en especial las de éstos, aparecen primorosamente descritas, casi impolutas, sobre todo las de los militares, como si se hubiesen preparado cuidadosamente para la ocasión.

Hay muchas pinturas de tema histórico a lo largo del siglo XIX en las que el procedimiento se repite, sin que apenas reparemos que se trata de un mecanismo persuasivo de carácter ficticio, por ejemplo, en la *Muerte de Churruca en Trafalgar* (1892, Museo del Prado, depositado en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna) (Fig. 2) de Eugenio Álvarez Dumont, por citar un caso finisecular que ya debería haber evidenciado la caducidad del procedimiento. El pintor, conocedor de las experiencias modernas, ha tratado de no imponer una jerarquía visual entre las personas y los objetos, pero



Fig. 2. E. Álvarez Dumont, *Muerte de Churruca en Trafalgar*, 1892 (detalle).

nuestros ojos se dirigen al héroe que está a punto de caer desplomado en la cubierta del barco, no sólo porque ocupa la parte central del cuadro, y en él confluyen líneas y miradas, sino, sobre todo, por el gesto patético que nos conmueve, junto al espléndido uniforme militar que le singulariza.

Una iconografía similar podríamos reconocer en muchos cuadros de tema bélico, aunque estén ambientados en épocas más antiguas, como el *Último día de Sagunto* (1880, Valencia, Diputación Provincial), de Francisco Domingo, o *Numanzia* (1880, Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Soria), de Alejo Vera, ejemplos en los que el gesto retórico de las víctimas se convierte en un elemento fundamental para la identificación emocional con su sufrimiento. Sólo ingenuamente se podría pensar que todo el mundo cae herido o muerto de la misma manera, con los brazos extendidos, implorando una queja rabiosa contra el cruel destino o entregado con placer indolente a su destrucción por el enemigo.

Esta importancia del gesto, siguiendo los usos teatrales sugeridos al principio, se reconoce igual, si no más, en todo tipo de escenas donde el protagonista muere en el momento de ser representado por el pintor, prueba de que

este modo de morir y la necesidad de embellecer al que muere, sea con el desnudo o con la indumentaria, constituye un recurso fascinante por sí mismo, con el fin de acentuar el patetismo, independiente de la utilidad del mensaje (a diferencia de Goya, donde ambas cuestiones iban parejas), lo que viene a demostrar, a su vez, que, a lo largo del siglo XIX, lo que nace como apoyo circunstancial se convierte en objetivo primordial.

Quizás el caso más significativo se encuentre en el cuadro de Eduardo Rosales titulado *Muerte de Lucrecia* (1871, Madrid, Museo del Prado) (Fig. 3). El cuerpo mancillado de la patricia romana, que agoniza tras haberse clavado el puñal para salvar su honor, se desploma envuelto entre túnicas, en una posición difícilísima, casi imposible, con la rodilla izquierda apoyada en la de su padre, la cabeza dislocada, y el soberbio brazo derecho desnudo, que, resplandeciente, parece desplegar gracias al apoyo "natural" que encuentra en la silla en la derecha. Aunque de los testimonios de Rosales se desprende que su intención fue representar a Lucrecia moribunda, la apariencia es que nos encontramos ante un cadáver. Se trata, por lo tanto, de un efecto intencionadamente trágico, una verdadera "coquetería", que algunos críticos, acuciados por la verdad, rechazaban.



Fig. 3. E. Rosales, *Muerte de Lucrecia*, 1871 (detalle).

Es el caso de Tubino, que, reconociendo la importancia plástica de aquel brazo desmayado, escribió: "hinchado aparece el brazo desnudo de Lucrecia, que cae sobre la silla ... hasta sería permitida la súbita lividez del rostro, no la de sus miembros superiores, tal y como se ofrece"²⁰.

Sobre la dificultad que le supuso al pintor la realización de esta figura, evidencia del empeño que puso en ella, existe un escrito del propio artista: "el grupo del padre y el marido que sostienen a Lucrecia moribunda en sus brazos es terrible, porque en el natural no lo puedo ver más de tres o cuatro minutos". También se sabe, gracias a la crónica de Fernández Flórez, que en el estudio de Rosales estaban "las telas en que está envuelta Lucrecia", aunque, "no como en el lienzo, lle-

nos de grandiosidad y en ordenado conjunto, sino revueltos y empolvados como trastos de prendería", testimonio singularísimo que precisamente revela la importancia de estos elementos, teatrales, a la hora de proporcionar emotividad del drama, objetivo último del pintor, como él mismo se encargó de dejar claro: "es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica que debe ante todo hablar al alma y al sentido ... mi mayor anhelo es que el cuadro hiciera estremecer ..., la emoción de lo terrible"²¹.

Por otra parte, también resulta elocuente que Rosales eligiera finalmente el momento del desmayo, cuando Lucrecia es sujeta por su padre y esposo antes de caer, sin morbosas concesiones a la sangre que debiera, en buena lógica "naturalista", de manar de su pecho, en lugar de presentar el cuerpo muerto, como era una de sus ideas iniciales, lo que hubiera resultado, sin duda, mucho más realista y moderno. Prefiere, por el contrario, la claridad gestual que trasmite la emoción del tema, tal y como hubiera sido representada en el teatro, en lugar de recurrir a otros efectos.

La escultura: entre el patetismo y la perpetua vitalidad

En la escultura, el fenómeno selectivo del gesto y de la indumentaria es aún más expresivo, aunque sigue otras pautas. Algunas piezas, lo mismo que en pintura, presentan al héroe que va a morir en el momento álgido de su trágico final. Quizás los ejemplos más conocidos sean



Fig. 4. R. Nobas, *Siglo XIX*, 1871.

los del escultor Rossend Nobas, en concreto, su *Torero herido*, pieza titulada, en realidad, *Siglo XIX* (1871, Barcelona, Museu d'Art Modern), (Fig. 4) con su patético gesto de dolor en el rostro, y, sobre todo, el monumento a *Rafael Casanova* (1886, Barcelona, confluencia de Ronda de Sant Pere con carrer d'Alí Bei), que representa al personaje en el momento de caer herido, con la bandera de Santa Eulalia, cuando defendía la ciudad frente a las tropas de Felipe V²².

Algunos otros escultores llevan al monumento el gesto desplomado del héroe que cae en la batalla, como hacen los pintores, aunque para "salvar" la terrenal derrota, su cuerpo es recogido por una figura alegórica, de modo que el mensaje que permanece es el de un triunfo moral. En el monumento a los *Mártires de la Religión y de la Patria* (1904, Zaragoza, Plaza de España), de Agustín Querol, por ejemplo, un ángel victorioso sostiene el cuerpo del baturo caído en la contienda, que, si bien se supone ya muerto, se diría que el desenlace acaba de producirse en ese momento, como en la pintura o en el teatro, por lo que se convierte en un referente gestual de patetismo²³. En algún caso, esta circunstancia es absolutamente evidente, por lo que el paralelismo entre las artes es aún mayor. Así sucede, por ejemplo, en el monumento *Fernando Villamil* (1911, Castropol, Parque de Oriente) (Fig. 5), de Cipriano Folgueras, donde el capitán -por cierto, impecablemente vestido- se lleva su mano izquierda al pecho, en un gesto de dolor que también refleja el rostro, y se deja caer hacia atrás, exánime, como de costumbre, pero no se derrumba por completo porque allí está la Patria, en forma de matrona, para recogerle²⁴.

Pero lo cierto es que esto no es lo más frecuente. La escultura, por su intrínseco carácter de representación intelectualizada, frente a la más circunstancial de la pintura, prefiere casi siempre presentar al héroe trágico como si estuviera poseído de una vitalidad perpetua, aunque por la historia sepamos que morirá derrotado. Ello constituye un claro residuo romántico. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en el monumento al *Teniente Ruiz* (1891, Madrid, Plaza del Rey) (Fig. 6), de Mariano Benlliure: aunque el héroe murió como consecuencia de las heridas recibidas en la defensa



Fig. 5. C. Folgueras, *Monumento a Fernando Villamil*, 1911.

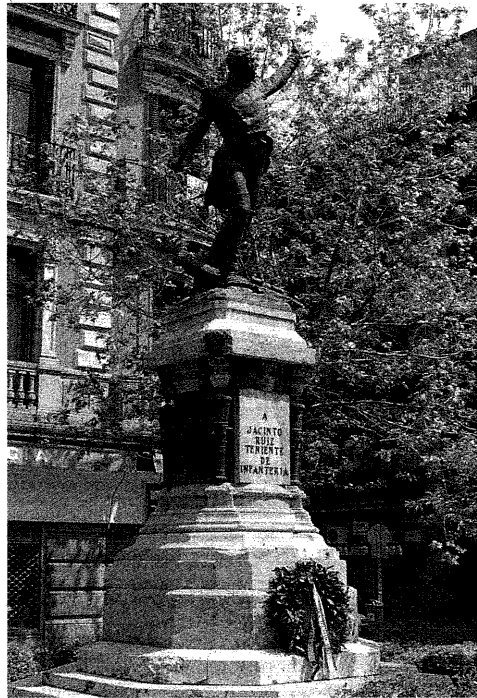


Fig. 6. M. Benlliure, *Monumento al Teniente Ruiz*, 1891.

Fig. 7. A. Gisbert, *Los Comuneros*, 1860 (detalle).

del Parque de Monteleón, como recogen los relieves del pedestal, que es el lugar reservado para la referencia "real", la actitud de la estatua es de entrega, como si animara constantemente a la resistencia.

Incluso cuando los escultores asimilan el realismo, que les lleva a evitar la aparatosidad gestual, optan por ambientar a los héroes que van a morir en un momento anterior de la acción crucial, en lugar de en el después, que sería lo verdaderamente moderno, como hacen los pintores, porque resultaría escasamente edificante en su caso. En ese caso, si bien la representación está carente de tensión, el personaje se muestra absolutamente preparado para morir, en todo el sentido circunstancial de la palabra, como sucede, por ejemplo, con la estatua del monumento a *Eloy Gonzalo* (1902, Madrid, Plaza de Cascorro), que camina con toda resolución a incendiar las casas del fortín de Cascorro. Aparentemente, pues, los modos realistas, que se abren paso a lo largo del siglo, incorporan a

Fig. 8. A. Gisbert, *Fusilamiento de Torrijos*, 1888 (detalle).

la puesta en escena del momento de la muerte dos elementos circunstanciales que le son propios: de un lado, la instantaneidad, con la que se trata de hacer ver que la emoción es fruto de una percepción casual, directa, del asunto (y no de su elaboración mental); y de otro lado, la pérdida de tensión, al presentar el resultado del drama, con el héroe ya desvanecido. De hecho, sin embargo, ambos funcionan como recursos teatrales y, por lo tanto, antirrealistas.

Vestidos para morir

Si quien muere accidentalmente parece haberse preparado cuidadosamente para hacerlo, cabe esperar que quien aguarda con inminencia el momento todavía lo esté más. En efecto, la última ilusión de Marguerite Gautier no parece, ni mucho menos, un capricho excepcional, aunque los héroes de la historia no lo confesarán.

Por un lado, cabe referirse a la indumentaria de los héroes cuya existencia se convierte en trage-

dia, a causa de la injusta condena a muerte que sufren por haber defendido determinadas ideas. Los más famosos -ejemplo, sin duda, de cuantos fueron presentados como víctimas de la libertad- son los Comuneros, inmortalizados por Antonio Gisbert en el cuadro titulado *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (1860, Madrid, Congreso de los Diputados) (Fig. 7). Algunos críticos censuraron precisamente la cuidadosa e impropia guardarropía. En ese sentido, Goizueta creyó "poco conveniente ... aquella brillantez en los trajes de los ajusticiados: las ropillas, calzas y demás accesorios, además de quitar un poco de gravedad al asunto, no están en armonía con lo que dice la historia"²⁵; y Palet y Villava también consideró que "falseando la historia, ha querido el señor Gisbert presentar a los Comuneros ricamente vestidos"²⁶. Pero no cabe ninguna duda que en el propósito del pintor estaba la idea de embellecer a las víctimas, con el fin de presentar como más atractiva su causa. La elegancia en el vestir de quienes van a morir puede ser considerada, como hicieron los críticos, una falsedad histórica, pero no puede olvidarse que se emplea como un procedimiento persuasivo. De ahí su singular importancia.

De hecho, el propio Gisbert volvió a aplicar recursos similares, aunque convenientemente

modernizados, en otro cuadro muy posterior, no menos célebre, el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888, Madrid, Museo del Prado) (Fig. 8): Torrijos, Fernández Golfín, Flores Calderón, López Pinto, Robert Boyd y Francisco de Borja Pardo van vestidos con la máxima pulcritud, luciendo impecables levitas, como ciudadanos civiles merecedores de respeto, aunque algunos de ellos fueran militares, y con el evidente fin de convencer a una sociedad acostumbrada a respetar la autoridad más antes por la apariencia de las formas que por las ideas. Por eso era decisivo que sus trajes fueran impolutos, ya que su causa también lo era. Y por eso, también, resulta impropia la comparación de la obra con Goya, como no sea para diferenciar dos recursos persuasivos distintos, que no se explican sólo en términos formales: de un lado, el horror de la masacre, que, ante todo, degrada al enemigo; de otro, la justicia de una causa, que exalta al aparentemente derrotado como un héroe moral.

Otra muerte trágica, aunque su protagonista no sea precisamente un héroe, sino un antihéroe, en tanto que, de algún modo, tanto la leyenda como la pintura, presentan su desgraciado destino como una consecuencia edificante, es la del rey Fernando IV el Emplazado. El cua-



Fig. 9. J. Casado del Alisal, *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*, 1860 (detalle).

dro más famoso sobre el tema es el que pintara José Casado del Alisal, titulado *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* (1860, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Palacio del Senado) (Fig. 9), obra capital para analizar el empleo del gesto y de la indumentaria con el primordial fin de suscitar emoción. En efecto, en pocos casos es posible contemplar tal conjunción retórica de uno y otro elementos: por un lado, el rey, que teóricamente debería retorcerse de dolor en su lecho, aparece, sin embargo, ligeramente incorporado, llevándose el brazo derecho hacia su cabeza, en un gesto de sufrimiento que anuncia un inminente desmayo, por supuesto teatral; por otro lado, aunque las crónicas dicen que se retiró a dormir, no se ha desprendido ni de su lujosa túnica roja, ni del cinto con las armas de Castilla y León, ni siquiera de sus zapatos. Es decir: está cuidadosamente vestido para morir porque, de otro modo, el impacto del asunto hubiera sido mucho menor.

Por otro lado figuran los héroes que mueren de forma natural. El hecho de que el pintor de historia eligiera preferentemente la representación de sus últimos momentos es una manera de introducir un elemento trágico, con el fin de que el mensaje que encierra la biografía del personaje resulte más conmovedor. Por razones de verosimilitud narrativa, su gesto, en general, no puede ser más que de apacible resignación, pero su indumentaria, que, en buena lógica, debería ser despreciable, cobra especial protagonismo. Es cierto que tan extraña relevancia del traje y otros aditamentos ha venido siendo interpretada como un elemento de caracterización iconográfica²⁷, pero también cabe considerar este interés por el ropaje como una forma de embellecimiento y, en definitiva, como un procedimiento fundamental para singularizar la tragedia del personaje. Aunque siempre se ha dicho que el característico velo con el que está tocada Isabel la Católica en su lecho de muerte es el elemento más sencillo y obvio para su inmediata identificación²⁸ (Fig. 10), no deja de ser también una coquetería de moribunda que el pintor concedió a la reina. Y, además, hay otra coquetería -fundamental en esta argumentación, aunque nunca se le haya prestado demasiada atención a su significado- como es el hecho de que Rosales retratara a la

Reina Católica mucho más joven de lo que realmente era cuando murió. Algunos críticos se lo recriminaron, en aras de la verosimilitud, pero indudablemente se trata de un recurso persuasivo de raíz teatral, como intuyó Pedro Antonio de Alarcón: "se ha inspirado inconscientemente [¿o conscientemente?] en la impresión que le produjera alguna vez en el teatro la muerte de la Traviata. Lo cierto es que la augusta anciana, la austera moribunda ... se ve reemplazada por una joven cualquiera"²⁹.

Flojo y desplomado viene

La actitud desmayada, pero retóricamente detenida para mantener la tensión emotiva, que tan aficionados son a adoptar cuantos mueren de pie en el escenario -y, como hemos visto, también en la pintura y en la escultura-, se utiliza igualmente, como parece lógico, para expresar el desfallecimiento físico producido por cualquier impresión que sobrecoge el ánimo. De este modo, la incapacidad para sostener el cuerpo por un sufrimiento profundo se convierte en un icono de dolor espiritual. Es, por lo tanto, un recurso convencional, que, sin embargo, sobrevivió con fortuna a todos los envites del Realismo que se abría paso con fuerza.

En ese sentido, no dejan de resultar curiosas las dificultades que se plantearon los pintores para conciliar la emoción de un momento, concentrada en un gesto de desfallecimiento, y la creciente necesidad de dotar de naturalidad a la representación, donde tal gesto no tenía sentido. Al respecto es muy significativo lo que los críticos opinaron del ademán de Francisco de Borja en el cuadro de José Moreno Carbonero titulado *La Conversión del duque de Gandía* (1884, Madrid, Museo del Prado) (Fig. 11). Por una parte, el pintor confiesa expresamente haber querido retratar la reacción del duque al contemplar el féretro con los restos de la Emperatriz: "tiembla en marqués, da un gemido, su rígida fuerza pierde y a los brazos de su gentil hombre, flojo y desplomado viene"³⁰. Sin embargo, preocupado por no teatralizar en exceso una acción que, a tenor de ese texto, podría haber sido espectacularmente retórica, funde a los personajes en un sentido abrazo que no todos supieron entender, en la medida que no se consideraba absolutamente fiel al relato literario: "aquel no es el momento de la



Fig. 10. E. Rosales, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, 1864 (detalle).



Fig. 11. J. Moreno Carbonero, *La conversión del duque de Gandía*, 1884 (detalle).



Fig. 12. M. Domínguez, *La muerte de Séneca*, 1871 (detalle).



Fig. 13. A. Querol, *Mausoleo de Cánovas del Castillo*, 1906 (detalle).

conversión ... es un caballero que llora una desgracia de familia en los brazos de un amigo ... Su dolor es de esos que los amigos consuela y el tiempo borra ...³¹.

Sin embargo, el crítico Fernanflor, autor de ese comentario, parecía haber olvidado el despliegue de gestos que otros pintores de historia,

anteriores o coetáneos, habían manifestado ante desgracias más vinculadas a la inmediatez terrenal, y que, sin duda, Moreno Carbonero podía haber utilizado. No hubiera tenido más que mirar la secuencia que, recogiendo tradiciones anteriores, había dejado *La muerte de Viriato* (c. 1808, Madrid, Museo del Prado) de José de Madrazo, donde un soldado, en primer término, cae sin fuerzas, sobre el lecho donde yace el cadáver del general, con las piernas abiertas y los brazos extendidos, en uno de los gestos patéticos más comunes, pero también más expresivamente aparatosa del neoclasicismo internacional.

En realidad, lo verdaderamente sorprendente es la vigencia de tal gesto en el último tercio del siglo, tanto en la pintura -así sucede en *La muerte de Séneca* (1871, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Jaén) (Fig. 12), de Manuel Domínguez- como en la escultura -en el *Mausoleo de Cánovas del Castillo* (1906, Madrid, Panteón de Hombres Ilustres) de Querol (Fig. 13), entre otros-, aunque, como en este último ejemplo, abundan más las mujeres que se descomponen por el dolor de la tragedia, seguramente porque, en su caso, resulta más verosímil que en los varones, educados en la contención sentimental. Precisamente tras la permanencia de este modelo en el fin de siglo se oculta, una vez más, una teatralidad más o menos encubierta.

Son, en efecto, casi innumerables las mujeres que en la pintura y escultura españolas del siglo XIX se deshacen de dolor por una tragedia próxima. Pero lo verdaderamente sorprendente es que la fascinación visual, vinculada al deseo de alcanzar la máxima emotividad que despertaban, era tal, que su presencia desplaza el protagonismo de las verdaderas víctimas, para convertirse, ellas mismas, en el centro de atención. Esta es quizá la prueba más evidente de que lo importante en una pintura que aspira a conmover no reside tanto en la validez del mensaje, cuanto en la existencia misma del drama.

Cierto es que, en algunos casos, el pintor no hace más que seguir las directrices literarias, donde "el placer de sufrir" desplaza a cualquier contenido moral. Es el caso, por ejemplo, del tema de los amantes de Teruel. En el famosísimo cuadro de Antonio Muñoz Degrain³² (Fig. 14), como en el drama de Hartzenbusch, lo de menos es la presencia del cadáver de Diego, aunque sea el verdadero héroe trágico; antes al contrario, quien concita todas las miradas -y las penas- es Isabel, tan lujosamente arreglada para morir que va vestida de novia, con su traje reluciente de raso blanco y la misma postura abatida que de costumbre -acaba de morir de repente-, con el brazo derecho apoyado en el lujoso catafalco del que aparatosamente cuelga la tela que adorna la manga

de su traje: ¿es posible mayor coquetería y mayor importancia de la indumentaria para ahondar en el patetismo del drama?

Otras veces queda claro que fue el propio pintor quien transformó el dolor de la tragedia en compasión hacia quienes la sufrían más de cerca. Así sucede en el cuadro de Vicente Palmaroli *Enterramientos de la Moncloa el 3 de mayo de 1808* (1871, Madrid, Ayuntamiento) (Fig. 15). Para ello concede especial protagonismo a las mujeres que, a la derecha, lloran desconsoladamente a las víctimas del fusilamiento, frente a las víctimas que yacen en primer término: "¡Qué brazos tan bellos, qué manos tan elocuentes las de aquella dolorida madre que las eleva al cielo pidiendo misericordia!", señaló un crítico con entusiasmo³³.

Una importancia aún mayor cobran los gestos de abatimiento y los trajes en el cuadro titulado *Del saqueo de Roma* (1887, Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de Valencia), de Francisco Javier Américo (Fig. 16), sin duda una de las piezas más espectacularmente teatrales de todo el género histórico, cuyas líneas compositivas se dirigen hacia la novicia, desmayada y vestida de azul, en segundo término, que está a punto de ser violada -uno imagina- bajo el palio que sostienen los saqueadores de Roma. Estos van intencionadamente disfrazados con



Fig. 14. A. Muñoz Degrain, *Los amantes de Teruel*, 1884 (detalle)



Fig. 15. V. Palmaroli, Enterramientos de la Moncloa, 1871, (detalle).

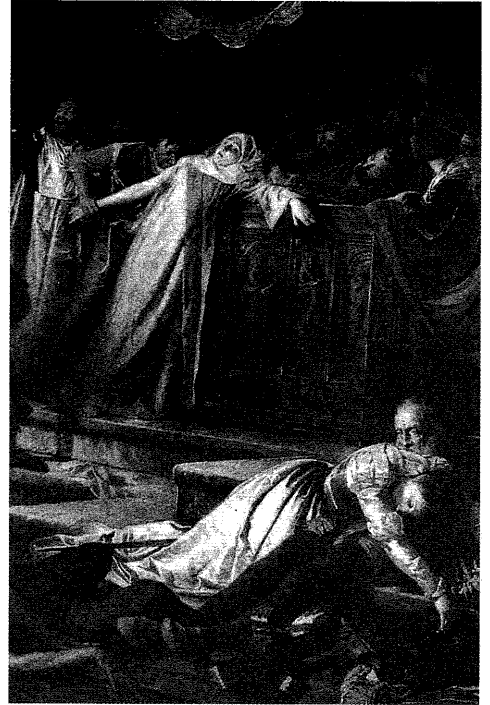


Fig. 16. F. J. Américo, El saqueo de Roma, 1887, (detalle).



Fig. 17. S. Martínez Cubells, Reinar después de morir, 1887 (detalle).

vestiduras litúrgicas -es una exigencia del relato-, al tiempo que gesticulan con ostentación; pero lo cierto es que los habitantes de la urbe parecen haberse vestido igualmente para el ritual de una fastuosa matanza, como la mujer de la derecha, que extiende su brazos hacia delante, en un nuevo gesto que quiere evocar patetismo, pero más parece que ha quedado exhausta tras una desenfadada orgía.

Los muertos coquetos

El embellecimiento del cadáver, frente al monstruoso horror que en el subconsciente despierta lo que carece de vida y debiera tenerla, es una de las más fabulosas manipulaciones del arte decimonónico para hacer atractiva la memoria de un personaje, destinada, en última instancia, a proporcionarle eternidad. Pero, en la misma línea de los argumentos expuestos, existe un cierto placer por contemplar el cadáver en cuanto tal: por eso no se utiliza, en general, el cuerpo como un revulsivo estético, sino, al contrario, tiende a aparecer cercano, casi vivo.

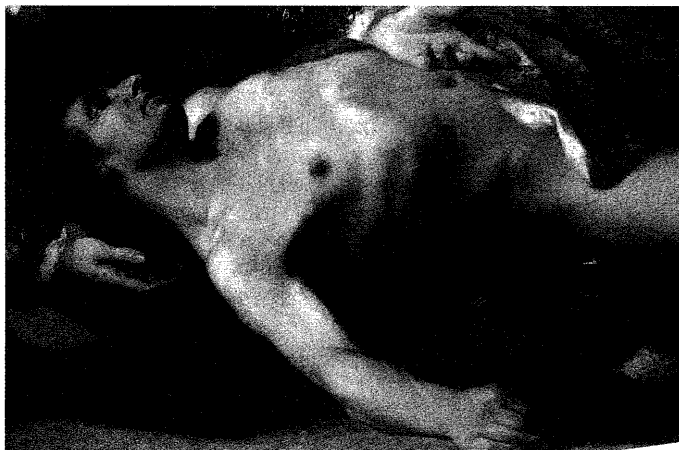


Fig. 18. J. Casado del Alisal, *Los dos caudillos*, 1866 (detalle)

Es el caso, desde luego, de Felipe el Hermoso, aunque el sutil mecanismo de trasladar al otro lo que uno siente "culpa" a la reina Juana de tal desvarío³⁴ (Fig. 17); de Diego Marsilla, porque el amante debe ser siempre bello; y, también de Inés de Castro, cuyo cuerpo es exhibido con todas sus galas regias, en el trono real, aunque la historia deja claro que fue voluntad de su marido, Pedro I de Portugal, y el pintor, al fin y al cabo, no hizo más que elegir la historia, pero ¿es acaso posible encontrar otro cadáver tan primorosamente vestido para una ocasión tan singular, cuando sus vasallos van a acercarse a besar su mano?

Estos ejemplos justifican el extraño capricho de adornar a los cadáveres en el contexto argumental de la historia, pero la prueba de que no es la letra del argumento lo que lleva a embellecerlos, sino una inconfesable necrofilia, la encontramos en aquellos cuadros donde se nos invita a mirar con placer (¿sólo estético?) el cuerpo de la víctima. Ello sucede tanto cuando se trata de varones, caso, por ejemplo, del duque de Nemours, cuyo bellísimo cuerpo, parcialmente cubierto por un rico ropaje, presenta a exhibición pública José Casado del Alisal en *Los dos caudillos* (1866, Museo del Prado, depositado en el Palacio del Senado) (Fig. 18), como, sobre todo, cuando se trata de mujeres. Acaso los ejemplos más evidentes sean el cuadro de Arturo Montero y Calvo, titulado *Nerón delante del cadáver de su madre Agri-*

pina (1887, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Jaén), cuyo paralelismo iconográfico con el de Enrique Simonet *Una autopsia*, más conocido con el literario título de *¡Y tenía corazón!* (1890, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga), revela que lo importante en ambos, de tan distinta temática, es el cuerpo desnudo de una mujer que, paradójicamente, no ha perdido su atractivo físico a pesar de haber perdido la vida.

El mecanismo seductor está tan extendido que, una vez más, sobrevive a cuantos procedimientos realistas se encaminaron a suprimir la mirada selectiva. A veces, sólo el ojo lascivo de nuestros antepasados decimonónicos -es decir, ajeno a la saturación impuesta por tantas imágenes provocadoras de nuestros días- nos puede llevar a localizar ese atractivo oculto del cadáver en la más inesperada de las escenas. Valga como ejemplo un detalle del cuadro de Eugenio Álvarez Dumont *Malasaña y su hija se baten contra los franceses* (1887, Museo del Prado, depositado en el Museo de Zaragoza) (Fig. 20), el escorzo de Manuela Malasaña, que acaba de ser asesinada y yace en primer término: lejos de ser un cadáver repulsivo, como en Goya, nos atrae el portentoso busto de la heroína, con sus dos turgentes pechos, perfectamente visibles tras el generoso escote.

En cuanto a la escultura, son numerosos los ejemplos, sobre todo en túmulos dedicados a



Fig. 19. A. Susillo, *Muerte de Daoiz en la defensa del parque de Montealeón*, 1889.

hombres ilustres, que reproducen los rasgos físicos del difunto, vestido con sus mejores galas. Aunque la dependencia formal de una tradición artística que se remonta a varios siglos atrás puede hacer pensar en un mero epígono, la captación realista de los detalles evidencia

una morbosa curiosidad por contemplarlos, que es absolutamente propia del siglo.

En el monumento, por las razones ya expuestas, no se presentan cadáveres, como no sea para transportarlos hacia la gloria. Pero en los relieves insertos en los pedestales se recurre a los mismos procedimientos de la pintura: en el monumento a *Daoiz* (1887, Sevilla, Plaza de la Gavidia), de Antonio Susillo (Fig. 19), uno de los relieves, que representa la defensa del parque de Montealeón, ofrece la visión del cadáver de un soldado en primer término, en picado, de arriba hacia abajo, que cobra un protagonismo impropio en el conjunto de la escena.

A modo de conclusión

Este recorrido por los aspectos más circunstanciales de la tragedia decimonónica, como son el gesto y el vestido, permite deducir, como se apuntaba al principio, que el poder expresivo de los asuntos resulta tan fascinante por sí mismo -el interés hacia lo trágico como tal- que supera la inicial misión que cumple el arte en el ámbito académico, que es buscar, ante todo, una reconstrucción verosímil de los sucesos con fines edificantes. En muchos casos, incluso, el contenido llega a resultar secundario o irrelevante, respecto a la emoción que trata de suscitar. Es más, se diría que el verdadero objetivo de tantas representaciones de carácter dramático radicara en una imperiosa necesidad de alterar el ánimo. Eso implica, en última instancia, la necesidad de interpretar las artes



Fig. 20. E. Álvarez Dumont, *Malasaña y su hija*, 1887 (detalle).

plásticas del siglo XIX en una clave más abstracta y menos narrativa.

En segundo lugar, aunque los críticos parecen reclamar constantemente una caracterización realista de los sucesos, lo que implica no sólo fidelidad en los detalles, sino, sobre todo, imparcialidad descriptiva, los artistas se las arreglan para adaptar los recursos convencionales, de raíz barroca, ya usados ampliamente desde los orígenes del Romanticismo, entre los que ocupan un papel fundamental los gestos y la indumentaria. De ese modo, consiguen mantener la tensión expresiva, ingrediente fundamental de especialidades como la pintura de historia o la escultura monumental, llamadas a convencer por el sentimiento. Sin embargo, es-

tos procedimientos teatrales quedan enmascarados bajo las exigencias de la acción, por lo que son percibidos como inevitables.

En tercer lugar, frente a una obsesiva fascinación por el hecho que más contribuye a alterar el ánimo del ser humano, como es la muerte, se utiliza la circunstancia—el gesto y la indumentaria, una vez más— para dulcificar la tragedia, de manera que lo horroroso se convierte en bello, lo terrible en aceptable, y lo monstruoso en natural. Aunque el proceso se inserta en una voluntad de perpetuar, en el olimpo purificado de la posteridad, a los héroes que sólo caen en el mundo, se intuye la paradójica necesidad de vencer a lo que se teme. De ahí esas pequeñas coqueterías de moribundo.

NOTAS

¹ A. Dumas, *La Dama de las camelias*, Barcelona, Bruguera, 1984, p. 235.

² J. Zorrilla, *Traidor, infonso y mártir*, Madrid, Teatro Español, 1993, p. 158.

³ F. Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia*, Barcelona, Orbis-Fabbri, 1995, p. 172.

⁴ M. J. de Larra, *Macías*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 215.

⁵ J.E. Hartzzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 155.

⁶ A. García Gutiérrez, *El trovador*, Zaragoza, Editorial Ebro, 1984, p. 103.

⁷ M. Moreno de las Heras, *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1997, pp. 280-287.

⁸ V. Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 149-150 y 169.

⁹ F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 1989, p. 214.

¹⁰ F. Licht, *Goya. The Origins of Modern Temper in Art*, Londres, John Murray, 1980, pp. 104 y ss.

¹¹ F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, Londres, Sidgwick and Jackson Limited, 1948, p. 142; Nordström, *Ob. Cit.*, p. 213.

¹² D. F. De P[aula] M.[artí], *El día dos de mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoiz, y Velarde. Tragedia en tres actos en verso*, Barcelona, s.a., pp. 26-27.

¹³ J. Bialostocki, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Viena, Irsa, 1988, pp. 211 y ss.

¹⁴ A. Boime, "La luz mortífera de Goya y la Ilustración", en *El Museo del*

Prado. Fragmentos y detalles, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 291 y ss.

¹⁵ Véase, entre otros: C. Reyero, "Los sitios de Zaragoza en la pintura española del siglo XIX", *III Coloquio de Arte Aragonés*, 1983, pp. 317-349; M. Cóndor Orduña, "El dos de mayo madrileño de 1808 en la pintura", *Villa de Madrid*, 88-90, 1986, pp. 23-31.

¹⁶ Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Museo Municipal, 1996, p. 142.

¹⁷ *Muerte de Daoiz y defensa del parque de Montelón*, 1835, Madrid, Museo Romántico.

¹⁸ *Muerte de Don Luis Daoiz y Don Pedro Velarde y defensa del Parque de Artillería por el pueblo de Madrid, el día 2 de Mayo de 1808*, 1862, Madrid, Museo Municipal.

¹⁹ *Dos de Mayo*, 1884, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

²⁰ Recogido por J. L. Díez, *La pintura del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 287.

²¹ *Ibidem*, p. 281 y p. 288.

²² J. Subirachs i Burgaya, *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 235-236.

²³ W. Rincón, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 194, pp. 194-200.

²⁴ Sobre éste y otros monumentos conmemorativos citados a lo largo del trabajo, véase, sobre todo, C. Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La Edad de Oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.

²⁵ J. M. Goizueta, "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 6 de octubre de 1860.

²⁶ J. Palet y Villava, "Bellas Artes. Exposición de 1869", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860.

²⁷ C. Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 71-72.

²⁸ En el cuadro de Eduardo Rosales *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864, Madrid, Museo del Prado).

²⁹ Recogido por Díez, *Ob. Cit.*, p. 219.

³⁰ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 95.

³¹ I. Fernández Flórez, "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 1884, n.º XXII, p. 366.

³² *Los amantes de Teruel* (1884, Madrid, Museo del Prado). Específicamente sobre este aspecto véase, además de la bibliografía habitual sobre el artista y el género: J.P. Lorente Lorente, "Los amantes y la pintura del siglo XIX", *Turia*, n.º 14, 1990, pp. 209-214; y C. Reyero, "El beso imposible: configuración y uso de una imagen del amor romántico", en *Los amantes de Teruel*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1998, pp. 37-46. Recogido por Díez, *Ob. Cit.*, p. 301.

³³ Por ejemplo, en el cuadro de Lorenzo Vallés titulado *Demencia de Doña Juana de Castilla* (1866, Madrid, Museo del Prado).

³⁴ En el cuadro de Salvador Martínez Cubells titulado *Reinar después de morir* (1887, Museo del Prado, antes en Valladolid, Universidad, destruido en un incendio).