

LA REPRESENTACIÓN Y EL PASO DEL TIEMPO: EL RETRATO HISTÓRICO

Representation and the passage of time: the historical portrait

VERA, Juan Ramón Moreno¹

Resumen

La investigación que hemos desarrollado analiza una serie de retratos pertenecientes a la colección de arte de la Región de Murcia y que son buen ejemplo del ánimo decimonónico por la Historia y el auge que se vive en el siglo XIX por el género del retrato. En este contexto aparecen una serie de ejemplos de retrato de historia en la colección autonómica de arte en el que personajes relevantes del pasado son reinterpretados por artistas posteriores tratando de ajustarse a la imagen que de ellos se tenía.

Abstract

The research we have developed analyzes a set of portraits that belongs to the official art collection of Region de Murcia, and that are a good example of the growth of the History studies and the genre of portraiture that happened during the XIX century. In this context, three examples of history portraits are preserved in the collection of Region of Murcia, where former relevant people have been reconstructed by later artists trying to fit the image they had about the characters.

Palabras clave: retrato, histórico, arte, Región de Murcia, pintura de historia.

Keywords: portraiture, historic, art, Region of Murcia, history painting.

Data de submissão: Setembro de 2015 | **Data de publicação:** Dezembro de 2015.

¹ JUAN RAMÓN MORENO VERA - Facultad de Educación. Universidad de Alicante. Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas. Espanha. Correo electrónico: jr.moreno@ua.es.

1. INTRODUCCIÓN

Se puede decir que esta tipología de retrato en realidad se encuentra a caballo entre dos géneros pictóricos muy habituales como son el retrato y la pintura de historia. Su objetivo es el de presentar imágenes de personajes del pasado en modo de retratos autónomos.

Este tipo de retratos gozaron de un enorme éxito en la época romántica, entre mitad de siglo XIX y la década de 1880, aunque en realidad no se puede decir que fuese la primera vez que se hacían retratos de personajes que ya no podían posar para el pincel del pintor. De hecho en época renacentista ya se iniciaron los retratos históricos gracias al impulso que tuvieron las iconotecas de personajes de la Antigüedad Clásica, como muestra de admiración y buen gusto por parte de quien los demandaba. Es más, para West (2004, p. 78) algunos artistas en el Renacimiento comenzaron con la representación, más o menos veraz, de personajes históricos a los que Leon Battista Alberti había encumbrado gracias a su valor y a su moral. Para la investigadora inglesa (West, 2004, p. 79) el retrato histórico disuelve las fronteras entre los personajes históricos y los contemporáneos, ya que sobre todo en el Renacimiento, en algunos programas iconográficos mezclan a personajes históricos –santos o mártires, fundamentalmente - con otros contemporáneos como los patronos. Este es un hecho que ya puede ser advertido con anterioridad en la época medieval, donde la mayoría de los retratos que nos han llegado vienen vinculados con la pintura religiosa o histórica.

Más tarde, durante el barroco, los retratos históricos que nos encontramos siguen respondiendo a las motivaciones renacentistas, pero a la vez gracias a la Contrarreforma de la Iglesia Católica hay un gran impulso en los sistemas educativos de las iglesias, lo que produce que la representación de santos y personajes históricos vinculados con la Iglesia se multipliquen para servir como ejemplo y estímulo a los fieles cristianos. Además existe un cierto afán por representar a monarcas y gobernantes contemporáneos como si fuesen personajes históricos, imitando así poses y vestimentas antiguas. Este hecho hace que este deseo historicista se afiance en el género del retrato.

Sin embargo, como apunta Barón (2007, p. 36), durante el siglo XIX, se incrementó el afán por representar directamente a personajes históricos, aunque no ya en las acciones que le hicieron pasar a la historia como se solía hacer, si no que comienzan a ser representados de manera individual con un gran esfuerzo por parte de

los pintores de que fueran representados con una verosimilitud renovada. Así surge esta tipología del retrato histórico que comienza a cuidar mucho más aspectos puramente iconográficos como la vestimenta o las armas bajo el deseo de que ese nuevo parecido fuese creíble. En este retrato, lejos de lo que sucede en la pintura de historia que se define por una acción, el artista se ve obligado a concentrarse en el físico del personaje, así como en la trasposición al rostro de las cualidades que se le atribuían.

En España, uno de los proyectos más ambiciosos en cuanto al retrato histórico se refiere fue el de la *serie cronológica de los reyes de España*, llevada a cabo por el taller de José de Madrazo. Sin embargo, la grandeza y el carácter heroico de muchos de los personajes, que fueron representados dentro de esta tipología de retrato, hizo que un buen método para llevar a cabo las obras fuese el de la escultura monumental que además contaba con la ventaja de la proyección pública del representado.

Además de personajes históricos vinculados con la heroicidad o el poder, otros personajes también fueron objeto de esta clase de retratos: especialmente pintores y escritores. El hecho de que pintores y artistas fuesen representados en retratos históricos suponía una manera interesante de dignificar la profesión y volver a poner en valor el mundo de la pintura. Entre los escritores Cervantes fue el más representado, eso sí, muchas veces representado de un modo próximo al que se representaba a su personaje D. Quijote, identificándose al escritor con el personaje.

2. EL RETRATO DE HISTORIA EN LA COLECCIÓN AUTONÓMICA

En el Fondo de Arte de la Región de Murcia (FARM) se conservan tres interesantes trabajos que responden a estas características del retrato de historia en el que quedan representados personajes relevantes del pasado vistos a través de la representación que hacen de ellos artistas que trabajan durante siglos posteriores.

2.1 San Francisco de Borja

En el FARM nos encontramos con algunos ejemplos de estas representaciones históricas de personajes famosos realizadas a modo de retrato individual y no enmarcadas dentro de una pintura de historia.

La obra más antigua que hallamos dentro de la colección autonómica es el San Francisco de Borja del escultor francés Nicolás De Bussy. Esta obra, que hoy se puede admirar en el Museo de Bellas Artes de Murcia, fue en realidad realizada para ocupar uno de los altares de la iglesia del Colegio jesuita de San Esteban en la ciudad de Murcia. La compra de dicho inmueble por parte de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM) supuso el paso de la escultura a la colección de arte de la Región de Murcia.

Aunque la biografía de Nicolás De Bussy sea sobradamente conocida, por ser un escultor pasional relevante en el ámbito levantino del barroco, haremos un breve repaso para ponernos en contexto. Pese al debate, hoy sabemos gracias a López Jiménez (1954: 72-73) que nació en la ciudad de Estrasburgo. Trabajó en la corte como escultor real aunque prefirió vivir alejado del fasto de la capital. Se casó en Alicante, trabajando en la zona con proyectos en Elche, Aspe, Orihuela o Murcia por ejemplo. A Murcia llegó alrededor de 1688, según Ibáñez García (1728), y se marchó sobre 1706. Su escultura supuso una renovación estilística en el levante gracias a la inclusión de las novedades europeas y de la escultura de la corte.

En cuanto al protagonista de la imagen, S. Francisco de Borja, también su vida es suficientemente conocida. Natural de Gandía, fue Marqués de esta localidad y asistió en Tordesillas a la reina Juana ‘La loca’, siendo elegido por su hijo el Emperador Carlos V como *gran privado* y *caballerizo* de la emperatriz Isabel de Portugal, de quien acompañó el féretro hasta Granada en 1539. Pese a haberse casado y tener ocho hijos, Francisco de Borja decidió entrar en la Orden Jesuita, donde llegó a ser General de toda la Orden 1565. Fue canonizado santo en Roma en el año 1671.

Aunque Nicolás De Bussy dio buena cuenta de la piedra donde demostró un gran dominio de la técnica, esta obra de San Francisco de Borja (Fig. 1) fue tallada en madera de ciprés y policromada posteriormente.

Las medidas de la obra son prácticamente de tamaño natural con 168 por 90 por 55 cm. Como comenta Sánchez Rojas (1982, p. 77) en este tipo de obras Bussy sabe como representar la expresividad de la psicología a la vez que la plasma en un elegante contenido formal.

En sus obras más conocidas su estilo se distingue por un tratamiento exquisito de las manos, con una uñas recortadísimas y las venas marcando laberínticas formas. Este rasgo es apreciable en la escultura de San Francisco de Borja en la que las manos juegan un papel trascendental al ser protagonistas de la escena que Bussy quiso representar del santo español, y que es una de las más famosas de su vida. En un truculento diálogo con la muerte, Francisco sostiene con la mano izquierda una calavera coronada que representa la efigie de la emperatriz Isabel ya muerta.

Se dice que tras el viaje hasta Granada para ser enterrada su cuerpo, no embalsamado, había entrado en estado de descomposición y que al abrir el ataúd todos apartaron la mirada excepto Francisco quien miró su rostro, que hasta hace bien poco era joven y bello, y dijo *nunca más servir a un señor que pueda morir*. La frase que no está clara que fuera dicha por Francisco ha servido para aumentar la leyenda acerca de ese pasaje de su vida que es uno de los más representados en su iconografía.

El protagonista de la obra viste la túnica y el manto de la Orden jesuita, pese a que en el momento de la escena aún no había entrado en dicha congregación. Son de color azul oscuro y llevaban bordados de oro en las zonas exteriores de ambas prendas, así como en la parte central de la túnica y alrededor del cuello redondo de la misma.

No sabemos si fue el propio Nicolás De Bussy quien habría policromado la obra, algo probable para Sánchez Rojas, pero lo cierto es que el estofado en los extremos del manto y la túnica lograban una gran calidad en la cenefa, aunque por desgracia sólo es posible apreciarlo en las fotografías ya que tras la última restauración los ribetes dorados han desaparecido. Los amplios pliegues de la vestimenta dotan a la obra de un sentido de movimiento que acentúa la tensión dramática del momento representado.



Figura 1. Nicolás de Bussy. *San Francisco de Borja*. CARM.

Según Gutiérrez García (2005, p. 87) la escultura de Bussy se caracteriza por el empleo de tonalidades ásperas y una representación muy expresiva y atormentada, lo que concuerda con el espíritu contrarreformista y ascético de ese momento, además la teatralidad y la tensión expresiva también enlazan con la escultura barroca española que se mueve dentro de estos cánones. Estas características pueden ser perfectamente observadas en su rostro, donde Francisco de Borja hace gala de un expresivo realismo concentrando toda la fuerza interior del personaje en su reflexión acerca de la muerte a través de una penetrante mirada que tiene como destino la calavera. El dramatismo de su delgado rostro y la conmovedora escena no aleja al artista de dotar a la escultura de un gran rigor técnico al plasmar incluso los detalles de la cara, como las arrugas de la frente.

Si dejamos el barroco y este tipo de retratos históricos con un fin evangelizador, pasaremos al siglo XIX donde el retrato histórico que trata de dignificar a personajes del pasado acaba por suponer una tipología en sí misma y es frecuentada por todo tipo de artistas.

2.2 Cardenal Belluga

La primera de las obras de carácter histórico que nos encontramos entre los retratos del FARM en el siglo XIX no se puede calificar estrictamente de retrato, aunque contiene uno en su composición. Se trata de una alegoría sobre el Cardenal Belluga que pintó el artista José Pascual y Valls entre 1849 y 1850.

Es un óleo sobre lienzo de enormes dimensiones 271 por 215 cm. y fue titulado *Alegoría a las obras pías del Cardenal Belluga* (Fig. 2). La biografía del autor ya la hemos comentado con motivo del retrato que hizo de la reina Isabel II, aunque recordaremos que es un artista alcoyano, que vivió desde su infancia en Murcia. De raigambre romántica, estudió con Hernández Amores, y se formó también en París y Roma.

El protagonista de la obra, Don Luis Belluga y Moncada, es uno de los personajes más ilustres de Murcia, pese a que naciese en Motril –Granada- y que llegase a Murcia en 1705 tras ser nombrado Obispo de Cartagena.

Ya en Murcia tomó partido por el príncipe Felipe D’Anjou en la guerra de sucesión, y trató de dotar a la diócesis de estabilidad económica a través de rentas y propiedades. En 1719 fue nombrado Cardenal y mantuvo una amplia vida política en Italia, donde quedó tan sólo a seis votos de ser nombrado Papa.

A la hora de enfrentarse a esta pintura de historia está claro que Pascual conocía las representaciones tradicionales del Cardenal durante el siglo XVIII. La firma, hoy ilegible, viene acompañada por una inscripción que dedica la obra a la Diputación.

La atribución de la obra a Pascual y Valls es de Baquero Almansa (1980, pp. 369-374). En el aspecto formal observamos el estilo clasicista del autor, eso sí, dotando a la obra de una esencia romántica al representar un momento de exaltación local en el pasado.



Figura 2. José Pascual y Valls. *Alegoría a las obras pías del Cardenal Belluga*. h. 1850. CARM.

La figura del Cardenal aparece frontal y de cuerpo entero, con un enorme sentido escultórico reforzado además por los amplios y monumentales pliegues de su túnica. Además una figura profana, como la representación de la alegoría de la Piedad, refuerza este sentido clásico, sin olvidar el fondo del cuadro que representa una arquitectura de origen clasicista en la que vemos un arco de medio punto. La prominencia del dibujo y del contorno es otro rasgo más de su estilo clasicista, pese a lo tardía de la fecha de la obra.

En lo iconográfico, observamos en una estructura piramidal de la obra, al Cardenal Belluga en el centro de la composición rodeado por tres mujeres y seis niños en distintas posturas. A la izquierda del cuadro vemos erguida la figura alegórica vestida al estilo griego recibiendo un documento fundacional de manos del propio Belluga. El protagonista gira levemente su cabeza para mirar a la figura alegórica mientras extiende su mano izquierda para apoyarla sobre la cabeza de uno de los niños en señal de

protección. El pasaje histórico hace referencia a las llamadas Obras Pías del Cardenal cuando aún era Obispo de Cartagena. A partir de 1705 impulsó la economía a través de un sistema de diezmos sobre la producción agrícola, gracias a esta idea, mandó desecar los humedales y marjales de la Vega Baja, fundando allí las comunidades de San Fulgencio, San Felipe y Los Dolores. Las nuevas tierras fueron rotuladas y explotadas por lo que todo lo recaudado en los diezmos de esas parcelas sirvieron al Obispo para fundar una serie de obras de beneficencia como La Casa de Niños y Niñas Huérfanos de Murcia, el centro educativo San Felipe Neri y la Casa de Mujeres recogidas.

2.3 Alfonso X ‘El Sabio’

Por último, analizaremos en este artículo el retrato de Alfonso X ‘El Sabio’ que se conserva en el Instituto del mismo nombre en la ciudad de Murcia. El óleo, que mide 80 por 60 cm., aún representando a uno de los personajes más relevantes de la historia de Murcia, no se encuadra dentro de la iconoteca de murcianos ilustres que formó el Instituto a principios del siglo XX. En este caso la obra debe situarse alrededor del año 40 cuando, tras la guerra civil, el Instituto pasó a ser denominado como Alfonso X ‘El sabio’.

El artista encargado de pintar la obra fue el pintor murciano José María Almela Costa, que nació en Murcia en el año de 1900 y fue uno de los pintores más importantes de la llamada Generación de los 20. En Murcia se formó en la Económica, aunque más tarde marchó a Madrid para ampliar estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo discípulo de Sorolla y Romero de Torres. Como pintor se adscribió a una pintura post-impresionista dedicándose mayormente al paisaje. Gran dibujante, pinto paisajes de España y de la huerta de Murcia sobretodo en las horas crepusculares, lo cual dotaba de una luz especial a sus obras.

El protagonista de la obra es el Rey Alfonso X que no nació en Murcia, si no en Toledo en el año 1221. Pese a esto mantuvo una especial vinculación con la ciudad de Murcia, que fue el primer reino que reconquistó el monarca a los sarracenos de la península en 1243, prueba de ello fue que al morir en Sevilla en 1284, mandó su corazón a la ciudad de Murcia para que aquí residiera eternamente. Fue hijo

primogénito del Rey Fernando III “El Santo” y de su esposa Beatriz de Suabia. Subió al trono en 1252 y se mantuvo en él como Rey de Castilla y León hasta su muerte en 1284.

En el ámbito literario se ejemplifica convenientemente la fuerte relación entre Alfonso X y el Reino de Murcia. El más valioso testimonio procede de las *Cantigas de Santa María* que escribió Don Alfonso, en el que hay un grupo de cantigas dedicadas a Murcia, Cartagena y Abanilla.

Almela Costa representa al Rey Sabio (Fig. 3) de una manera tradicional dentro de su iconografía ya que le pinta con connotaciones imperiales, vestido con manto y traje, sentado sobre el trono y quedando enmarcado por un arco apuntado que tiene tracerías interiores trilobuladas.

Esta representación aparece ya en el Libro de los Juegos, y conlleva también la aparición de dos torres flanqueantes a los lados del arco –esto también se aprecia en la obra de Almela Costa- y la presencia de amanuenses que escriben lo que el rey les dicta, quedando así clara la condición de autor del rey en la obra de las Cantigas. En el óleo de José María Almela Costa, se toma como inspiración esta representación iconográfica como autor de las Cantigas, pero se añaden ciertas variaciones para que quede representado simplemente como Rey de Castilla y León.

En posición frontal y sedente, se le representa de las rodillas hacia arriba. Viste traje verde, con decoración bordada en oro alrededor del cuello. Sobre el traje aparece un manto azulado que tiene representados los anagramas de Castilla y León en los tradicionales cuadrantes rojos y blancos.

El rostro, ciertamente inexpresivo, representa a un Alfonso X ya maduro que gira levemente la cabeza hacia la derecha. En la representación del Libro de los Juegos aparece imberbe, aunque en el caso del cuadro de Almela Costa se le representa con barba y bigote, tan y como sucederá en otros retratos del rey como por ejemplo el que existe del rey montando a caballo.



Figura 3. José María Almela Costa. *Retrato de Alfonso X El Sabio*. h. 1940. CARM

Además del trono real, otros cuatro símbolos rematan la iconografía oficial de la imagen del rey. En primer lugar hay que citar la corona real, en segundo lugar el cetro dorado que sujeta con su mano derecha, en tercer lugar la espada que descansa entre las piernas, y por último el libro que sujeta con la mano izquierda y que hace referencia a la gran erudición y cultura del llamado “Rey Sabio”.

3. CONCLUSIONES

La tipología analizada en este artículo de investigación ha sido la del retrato histórico, una categoría que no todos los autores han considerado como muestra del retrato, aunque en nuestra opinión sí que cumple con la motivación habitual de esta clase de obras, al ser representaciones verosímiles en lo físico de los personajes y que buscan trasladar su carácter o ánimo –si bien es cierto que el paso del tiempo siempre juega a favor de la idealización.

A caballo entre dos géneros, el retrato y la pintura de historia, algunos autores han querido enfrentarse al reto de retratar personajes históricos, que hacía siglos ya habían fallecido. Con la libertad que esa condición permitía, se pusieron de moda a mediados del siglo XIX, cuando la cultura romántica comenzó a representar a los personajes del pasado, a nuestro juicio como muestra de gloria de épocas pasadas –un fin que se relaciona con el auge de los nacionalismos- y a la vez ejemplo para futuras generaciones.

Así, en definitiva, en la colección de arte autonómico encontramos tres ejemplos que se ajustan a estos parámetros estéticos: una escultura, la que representa a San Francisco de Borja; y dos pinturas, una alegórica de los actos piadosos del Cardenal Belluga y otra del rey Alfonso X de Castilla, personaje importante en la conquista del reino de Murcia.

REFERENCIAS

- BARÓN, J. (2007). *El arte del retrato en la España del siglo XIX en El retrato español en el Prado, de Goya a Sorolla*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- BAQUERO ALMANSA, A. (1980). *Los profesores de las bellas artes murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M.A. (2005). *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*. Murcia: Consejería de Cultura. CARM.
- IBÁÑEZ GARCÍA, J.M. (1728). *D. Nicolás de Bussy*. Murcia: estudios bibliográficos
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J. (1954). *D. Nicolás de Bussy y su origen*. Madrid
- SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, M. C. (1982). *El escultor Nicolás De Bussy*. Murcia: Universidad de Murcia
- WEST, S. (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.