

# El signo sacro decimonónico : Entre ruptura(s) y rompimiento(s)

**MARION LE CORRE-CARRASCO**

*Université Paris-X Nanterre*

Entre las múltiples crisis españolas decimonónicas (políticas, sociales, artísticas...) existe una, omnipresente y omnimoda : se trata de la crisis religiosa, paulatinamente madurada a lo largo del siglo XIX y que estalló y se agudizó en las últimas décadas de aquel siglo. Sí, podemos hablar de crisis a propósito de la religión y de la expresión del signo sacro en aquella época. Y a la hora de definir esta crisis pronto entendemos que se realizó no sólo mediante rupturas (entre creencias y conceptos) sino también mediante rompimientos (entre individuos y grupos). Además, aquellas quiebras no fueron definitivas, ni siquiera se siguieron lógicamente. De hecho, entre ruptura(s) y rompimiento(s) hace falta poner de realce los re-nacimientos del signo sacro al final del siglo XIX, que no murió, claro está, en aquel entonces, sino que tuvo que re-crearse, volver a construirse inédita y originalmente.

Para llevar a cabo este análisis, quiero subrayar lo apasionante que son las mil caras que ofrece el caótico signo sacro decimonónico, a través del análisis de obras artísticas (tanto novelas como pinturas) de la época. En efecto, ¿quién, mejor que los artistas, pudo traducir y comunicar las vicisitudes que sufrió lo sagrado a finales del siglo XIX y principios del XX ? Soledad Miranda García recalca así, por ejemplo, el papel de los novelistas :

Todos ellos fueron algo más que los meros testigos de las batallas doctrinales de la época. A tenor de esto, era lógico que sus obras se escribieran en función de la lucha ideológica que dividía a la opinión pública nacional.<sup>1</sup>

Por lo tanto, los creadores, que fuesen novelistas o pintores, concibieron en aquel siglo XIX obras que vamos a estudiar como prismas. Son prismas que evidencian aquellas rupturas y aquellos rompimientos del signo sacro. El enfoque propuesto, el de la ruptura, nos permite entonces organizar estas reflexiones de la manera siguiente : en primer lugar, ¿ qué *quiebras* sufrieron el concepto y las representaciones de lo sagrado en aquella época ? Luego, « ruptura » se entenderá como *desfase* respecto a la opinión común : el final del siglo XIX no fue tan definitivamente secularizado como se pretende.

---

<sup>1</sup> S. Miranda García, *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, Pegaso, 1982, p. 6.

Nosotros tenemos que romper los tópicos. Por último, estudiaremos *rompimientos* en torno al signo sacro entre individuos y grupos. De hecho, el temario religioso cristalizó, al amanecer el siglo XX, la renovación de cierta expresión artística inédita, en pos de modernidad.

Empezaremos, pues, entendiendo la palabra «ruptura» como sinónimo de acabamiento. Se suele considerar el siglo XIX como siglo secularizado, en el que poco a poco lo sacro se fue marginando. Conocidas son las vicisitudes políticas del siglo evocado; resultaría difícil resumir aquí los cambios, a menudo brutales, de dirigentes y gobiernos. Basta con recordar los paulatinos avances en cuanto a la secularización de la sociedad, avances que fueron realizados con tanto más ardor cuanto que seguían inmediatamente períodos de restauración monárquica. La sucesión misma de políticas antinómicas agudizó las determinaciones y medidas. En su artículo «Las dimensiones de la secularización: religiosidad y preferencias políticas en España», José Ramón Montero evoca sus notables consecuencias:

De ahí que los procesos de secularización no abarquen exclusivamente la menor fuerza de la religión en la sociedad (medida por el alejamiento de la Iglesia en cuanto institución), la pérdida de fuerza de las creencias religiosas o la disminución de las prácticas rituales religiosas. Además de ello, y con no menor importancia, la secularización incluye una creciente racionalización e individualización de las conciencias.<sup>2</sup>

El anticlericalismo fue una expresión radical, a favor de una nueva sociedad secularizada, resultado también de un clericalismo a menudo agresivo. La obra de teatro *Electra* de Benito Pérez Galdós suele ser, por antonomasia, la obra anticlerical, tanto por lo que se interpretó de su argumento<sup>3</sup>, como por la violenta reacción callejera de alegría que acarreó, después de su estreno en el Teatro Español de Madrid. Para muchos, aquel 30 de enero de 1901, el autor se convirtió en figura simbólica de la lucha anticlerical, de los partidarios de una *ruptura* definitiva con el antiguo modelo social.

Asimismo, la pintura permite evidenciar manifestaciones de esta secularización creciente. En efecto, pensando en casi toda la producción pictórica europea de este siglo, es obvio el marasmo que sufrió la pintura religiosa. La impresión de marasmo se puede ilustrar por dos traducciones principales. Primero, a partir de los años 1850, surgieron en Europa nuevas corrientes pictóricas que se alejaron del estilo «clásico». Pronto brotaron movimientos que reivindicaban su tonalidad vanguardista: se multiplicaron los –ismos, como el impresionismo, puntillismo, simbolismo y otros tantos movimientos

<sup>2</sup> J. R. Montero, «Las dimensiones de la secularización: religiosidad y preferencias políticas en España», en *Religión y sociedad*, R. Díaz-Salazar y S. Giner, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1993, p. 178-179.

<sup>3</sup> El impacto y el éxito de *Electra* tuvieron que ver con la animosidad creciente contra la Iglesia: a favor de la guerra en Filipinas donde tenía muchos intereses territoriales, la Iglesia no tuvo que pagar, sin embargo, las dramáticas consecuencias del Desastre, gracias a la Ley de Presupuestos concebida por Raimundo Fernández Villaverde (y su Registro de Sociedades), con la que el Gobierno se hacía cargo de la deuda pública.

que ya no respetaban ni los temas ni la técnica académica ; la pintura religiosa solía ser un género predilecto de ésta. La segunda expresión de este marasmo, fue precisamente la decadencia de la pintura religiosa. De hecho, a finales del siglo se inventó el término de pintura de estilo « Saint Sulpice », para designar la pésima producción en serie de imágenes de devoción. B. Pérez Galdós nos ofrece un testimonio de lo que fue, mediante la mirada y los comentarios de uno de sus personajes de ficción. En *Doña Perfecta*, Pepe Rey describe con asco las pinturas de muy poca calidad que descubrió en una catedral :

Lo que ocupaba mi entendimiento era el considerar la deplorable decadencia de las artes religiosas, y no me causaban asombro sino cólera, las innumerables monstruosidades artísticas de que está llena la catedral [...] aquellas imágenes charoladas y bermellonadas [...] en los altares se acumulan las imágenes del más deplorable gusto artístico.<sup>4</sup>

Las palabras elegidas por el novelista : « deplorable decadencia », « innumerables monstruosidades artísticas » o también « imágenes charoladas y bermellonadas » denuncian todas este pésimo estilo. Algunas líneas más adelante en la novela, el protagonista insiste –no sin cierta exageración– en la figura de la Virgen María :

Pero cuando se me cayeron las alas del corazón [...] fue cuando vi una imagen de la Virgen que parece estar en gran veneración, según la mucha gente que ante ella había y la multitud de velas que alumbraban. La han vestido con ahuecado ropón de terciopelo bordado de oro, de tan extraña forma, que supera a las modas más extravagantes del día [...] No quiero seguir, porque la descripción de cómo están la Madre y el Hijo me llevaría, quizás, a cometer alguna irreverencia [...] por breve rato contemplé la profanada imagen, exclamando : « ¡ Madre y Señora mía, cómo te han puesto ! ».<sup>5</sup>

Parece entonces, que la expresión de lo sacro sufrió muchas *rupturas* durante aquel siglo, empeorando en las últimas décadas. No sólo se encontraban ecos del anticlericalismo en el teatro, por ejemplo, sino que además la pintura religiosa aparecía como « decadente ». Pero esta situación misma acarrió reacciones sorprendentes, como lo explica Manuel Revuelta González en un estudio titulado « Religión y formas de religiosidad » :

Es ésta una de las paradojas de aquel siglo al que se atribuía la pérdida del sentido religioso de la vida. Acaso como contraste frente a la presencia de brotes irreligiosos o secularizantes, la vivencia de lo religioso gana en intensidad lo que ha perdido en extensión. Y en ese sentido podemos hablar también de una exaltación espontánea, nada estertórea, pero auténtica y profunda del sentimiento religioso. Los hombres del siglo XIX vibraron ante la idea religiosa con más intensidad tal vez que los de épocas pasadas.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> B. Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, Lisbsa, 2000, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>6</sup> M. Revuelta González, « Religión y formas de religiosidad », en *Historia de España*, dir. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 221.

Ahora, se entiende la palabra « ruptura » como desfase respecto a la opinión común. Porque, por ejemplo, incluso entre los anticlericales había católicos. Con M. Revuelta González, hacemos hincapié en esta paradoja : por secularizado que parezca el siglo XIX, vale la pena analizar con esmero todas sus producciones artísticas, para descubrir lo que no se esperaba : una expresión inédita de lo sacro. Aquí está la « ruptura » y hace falta romper los tópicos : Dios no murió en España a finales del siglo XIX. Dos motivos permiten explicar su supervivencia.

Por una parte, conforme con el auge de la individualización que supuso aquella época, nació una nueva expresión de la fe que se aproximó más a la religiosidad que a la religión, según el análisis de Frédéric Lenoir :

La religiosité [...] a plus à voir avec des préoccupations spirituelles individuelles qu'avec la conformité à une tradition collective. La thématique de la « quête spirituelle » l'emporte ainsi progressivement sur celle de l'observance religieuse. Cette métamorphose du religieux s'accompagne aussi d'une métamorphose des représentations de Dieu.<sup>7</sup>

Por otra parte, por violenta que fuese la tormenta anticlerical, no podía borrar uno de los fundamentos de la idiosincrasia española : sus orígenes cristianos. Otra vez, M. Revuelta González sintetiza esta idea de la manera siguiente :

Nuestra historia política se entrelaza con la historia religiosa. Este contacto unas veces amistoso, otras hostile, sólo tiene una explicación : la religión es algo imprescindible en aquella España que lucha por encontrar nuevos caminos en el mundo contemporáneo. La religión es algo penetrado en la sociedad española, que es imposible prescindir de ella. Enfrentarse con el problema de España [...] es topar con la Iglesia y la religión del país.<sup>8</sup>

Tanto la individualización de la sociedad en aquel entonces, como su particular idiosincrasia permiten entender la supervivencia y la renovación del sentimiento religioso. Historiadores y pensadores de hoy lo analizan, pero ya a finales del siglo XIX se percibía esta paradoja : « Los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo », escribía Unamuno<sup>9</sup>. Cabe demostrar entonces ahora esta « ruptura », evocando manifestaciones de un signo sacro decimonónico vigente.

Primero se encuentran ejemplos, paradójicamente, en las obras del que anteriormente se presentó como emblema de los anticlericales : Galdós. A menudo, se interpretó sin matices sus obras, lo que denuncia con argumentos Francisco Ruiz Ramón :

Galdós no es anticatólico en términos absolutos ; sí está contra cierto catolicismo español. Repare el lector en el siguiente detalle : en todos los pasajes donde Galdós nos cuenta la llegada de los Santos Sacramentos a la morada de un agonizante — y son muchos estos

<sup>7</sup> F. Lenoir, *Les métamorphoses de Dieu*, Paris, Plon, 2004, p. 8.

<sup>8</sup> M. Revuelta González, *idem*, p. 217.

<sup>9</sup> M. de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*, en *Obras Completas*, Madrid, Escélicer, 1966, t.VII, p. 282.

pasajes – hay siempre en su pluma un respeto y una emoción que no son sólo profanos, sino sustantivamente religiosos.<sup>10</sup>

Bajo aquella pluma también se concibieron las líneas de la novela *Misericordia* que, desde el título, ubica al lector en un ambiente religioso, sin ambiciones anticlericales. Este enfoque puede leerse como una vuelta hacia cierto cristianismo primitivo. Otro ejemplo, por fin, sería la novela *La Desheredada* que William Hutchinson Shoemaker analizó con las siguientes reflexiones :

Certainly *La Desheredada* is not a religious novel [...]. However, religious currents run pervasively throughout, even when there is no clearly religious intention, perhaps as an expression of the inescapable religious expressions habitual with the Spanish people –in 1881 as well as for centuries earlier and as in the several following decades and years.<sup>11</sup>

Fuera de la figura emblemática de Galdós, cabe pensar también por ejemplo en la peculiar literatura de Emilia Pardo Bazán quien, apropiándose de las normas definidas por Émile Zola, supo crear una novelística propia y singular, con las obras de lo que se llamó el Naturalismo Católico, tradicionalmente *Una Cristiana* y *La Prueba*, ambas de 1890.

También la pintura ofrece expresiones originales del signo sacro decimonónico que permiten romper el tópico de una época secularizada. Hace falta agudizar la definición de la pintura religiosa junto con Bruno Foucart :

Si l'on entend par peinture religieuse, comme il faut le faire au XIX<sup>e</sup> siècle, une peinture qui n'est pas seulement celle d'une confession mais qui prend en compte une exigence aussi générale que diversifiée de spiritualité, alors le panorama bascule, l'art religieux ou spiritualiste apparaît comme une des préoccupations constantes du XIX<sup>e</sup> siècle [...]. Une histoire de l'art fondée sur des successions progressistes de mouvements [...] [a] oblitéré le phénomène d'une peinture dite religieuse où pourtant les individus comme certaines tendances purent pleinement s'exprimer.<sup>12</sup>

La obra pictórica de José Benlliure Gil, pintor valenciano, ilustra esta pintura « qui prend en compte une exigence aussi générale que diversifiée de spiritualité ». A finales del siglo XIX, J. Benlliure Gil se esmeró en expresar cierto signo sacro, a su manera, es decir mediante las imágenes de un pueblo creyente. Ya no se trataba de pintar a Cristo, ni a la Virgen o los Santos. Quería retratar al pueblo en oraciones rezando por Cristo, la Virgen o los Santos : se desplazó el enfoque. El análisis de sus obras es imprescindible a la hora de estudiar el signo sacro decimonónico : permite subrayar una bisagra, la creación de una nueva expresión de la sacralidad ya no *inducida* por la imagen sacra

<sup>10</sup> F. Ruiz Ramón, *Tres personajes galdosianos, ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 221-222.

<sup>11</sup> W. Hutchinson Shoemaker, *God's rol and bis religion in Galdós'novels : 1876-88*, Valencia, Albatros, 1988, p. 25.

<sup>12</sup> B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*, Paris, Arthéna, 1987, p. 1.

sino *producida* por el fervor de los fieles retratados. Cambió de origen la trascendencia de las obras, instaurando lo que B. Foucart llama « une spiritualité diffuse ».

El cuadro *Misa en la Ermita* (óleo sobre lienzo, 96x146, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1871) cuaja aquellas características. No se trata de una mera escena pintoresca o costumbrista. Al contrario, cabe percibir el alma auténtica de la espiritualidad popular que se desprende del cuadro. Representa una parte del interior de una ermita. Algunas personas sentadas en bancos están rezando, y el enfoque es muy original: están mirando al espectador. Todo pasa como si el pintor se hubiera dado la vuelta: da la espalda a lo que podría ser un pequeño altar, ocultando el objeto de la misa, para sólo ocuparse de los protagonistas de la misa. Incluso la organización general de la pintura es original: se parece a una foto, sacada a toda prisa, porque personajes y objetos salen del marco. El fondo representa un decorado de cerámicas amarillas y azules, con motivos florales. Arriba, en el centro, se nota la parte baja de una ventana cerrada por una cortina rosa pálida. A la derecha de la ventana está una cruz, sin Cristo crucificado. A la izquierda aparece el fragmento de una pintura religiosa « clásica », cortada por la mitad, sólo vemos el busto de la figura santa retratada, sin duda Cristo por uno de los ademanes que le caracterizan: una bendición con dos dedos levantados para simbolizar la doble esencia del hombre (a la vez humana y divina) y los otros tres dedos adjuntos, como símbolo de la Trinidad. Pero lo más importante de esta figura sacra es que no tiene rostro: sale del marco. Tanto en la cruz, a la derecha, como en la pintura dentro del cuadro, a la izquierda, se excluye la representación de Cristo. Sólo los fieles tienen rostros entre los personajes, sólo hay hombres. Algunos maduros, otros chiquitos, pero están ausentes las mujeres. Son figuras hieráticas, expresan mucha calma y serenidad a la hora de rezar, incluso los niños. Llevan trajes y sombreros típicos. Entre un anciano y un niño, queda un espacio libre, en el banco, y precisamente es donde el pintor quiso firmar su cuadro, en el centro, al lado de este espacio vacío con un sombrero que no es de nadie y podría ser el del pintor, como si su firma bastara para identificar su presencia entre estos hombres que están rezando. Bien se entiende, por fin, que no podemos conformarnos con una mera lectura folklórica de esta obra.



Para sintetizar estas cavilaciones a propósito del erróneo tópico que considera el siglo XIX como meramente secularizado, queda claro que sobrevivieron expresiones del signo sacro, tanto en literatura como en pintura. Si el término « ruptura » permite contradecir y romper este tópico, el de « rompimientos » permitirá ahora profundizar aún la expresión del signo sacro.

De hecho, en último lugar, cabe definir las oposiciones ya no conceptuales, sino individuales, en torno a la renovación de lo sagrado : « le religieux n'a jamais disparu dans la modernité, mais [...] [il] se transforme au contact de la modernité, comme il a contribué à la façonner »<sup>13</sup>. Rechazado el tópico anterior, quedan por definir las modalidades de expresión de la « sacralité diffuse »<sup>14</sup>. Siendo inédito, el nuevo signo sacro que empieza manifestándose a finales del siglo XIX se caracteriza por su polimorfismo. Y la palabra « rompimientos » escogida para orientar estas últimas reflexiones insiste en las múltiples expresiones individuales de los artistas. M. Revuelta González ya insistía en la profusión de aquel « momento de extraordinaria renovación espiritual »<sup>15</sup>. No obstante, a la hora de aclarar los conceptos, se pueden destacar tres modalidades principales de

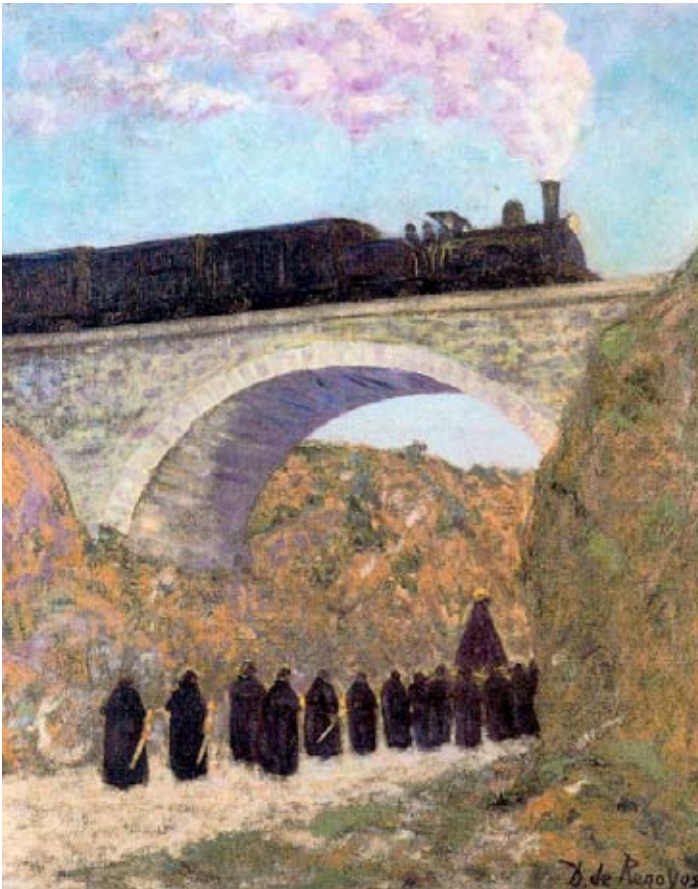
<sup>13</sup> F. Lenoir, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> B. Foucart, *op. cit.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*

expresión de aquel signo sacro finisecular. Se presentarán de las más obvias a las más latentes.

Primero, hubo una expresión explícita del signo sacro a finales del siglo XIX. Varias obras aludieron sin disimulo a cierta forma de sacralidad. En su análisis de la novelística española entre 1870 y principios del siglo XX, Bernard Capdupuy clasifica a E. Pardo Bazán en una corriente del cambio, de la ruptura, con preocupaciones francamente orientadas: cuestiones cristianas, aludiendo por ejemplo a la exaltación de la virtud femenina de algunas protagonistas. El alcance de una novela titulada *Una cristiana* no es sino espiritualista, aunque queda claro que tampoco sólo se reduce a este alcance. En el Naturalismo Católico de doña Emilia se mezclaron las exigencias estéticas y éticas. Así se podría también entender el cuadro *Viernes Santo en Castilla* de Darío de Regoyos (1904).





Esta famosa pintura cuajó la lucha perenne que sacudió la España finisecular entre tradición y modernidad. Por una parte, la tradición la presencian los que están participando a la procesión del Viernes Santo : son figuras oscuras, lejanas, que dan la espalda al espectador y caminan hacia un destino desconocido, fuera del marco, desaparece la procesión sin que sepamos a dónde va. Los trajes negros se recortan como manchas sobre el paisaje. Por otra parte, la modernidad irrumpe simbólicamente en la obra, bajo la forma de una locomotora. Si el artista utilizó casi los mismos colores para pintar el tren y a los que siguen la figura Santa, quizás fuese para subrayar mejor todo lo que les oponía : uno entra en el cuadro, con dinamismo, ruido y velocidad, mientras que los otros están saliendo, al compás de sus quedas oraciones. En resumidas cuentas, este cuadro de D. de Regoyos y las obras del llamado Naturalismo Católico, ilustran una primera modalidad del signo sacro decimonónico : se trató para los artistas, con o sin subjetividad, de traducir vivencias de su siglo, exponer lo contemporáneo. Es decir presentar la presencia coétanea de lo tradicional y de lo moderno. La expresión artística de estas preocupaciones dio lugar a obras en las que perfectamente vivía la singular idiosincrasia española.

Un segundo modo de expresión del signo sacro podría percibirse en obras, digamos, de ambiente místico. Como en la modalidad precedente se nota en seguida pero de manera más sugerida que explícita, se expresa mejor mediante una red de significados, y no de significantes. Por ejemplo, en el lienzo *Tornant del tros* (Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1896), el signo sacro cunde.



José Llimona dejó varios índices que provocan en el espectador esta impresión. La escena representa a una joven pareja : están caminando y sostienen a un anciano. Andan por un camino, en el campo. Hace falta acercarse al cuadro para reparar en los rosarios que llevan, y de repente se enlazan los significados : la trinidad formada por este grupo de personajes salta a la vista, la calma amable de sus rostros cobra una quietud confiada, las faenas hechas o por venir se tiñen del color del deber cumplido, incluso el paisaje del fondo se matiza con chispas de algo sacro : la quieta inmensidad acuática, acaso lacustre, que se extiende detrás de ellos, refleja hacia el infinito las colinas y montañas. Su transparencia parece añadir una luz interna al cuadro, que surge desde el agua misma. Incluso la luz tamizada del cielo proporciona fuerza a este ambiente palpable de devoción sencilla y sincera. Por poco oímos una campanada. Para esta segunda modalidad de expresión del signo sacro, aquí también se percibe un vínculo entre las artes, ya que al leer algunas líneas de la novela *Flor de Santidad* (1904), tenemos la impresión de que se trata de una descripción del cuadro de J. Llimona :

Después volvía a reinar el silencio de la tarde en los montes que se teñían de amatista. Extendíase en el aire una palpitación de sombra azul, religiosa y mística como las alas de esos pájaros celestiales que al morir el día vuelan sobre los montes llevando en el pico la comida de los santos ermitaños.<sup>16</sup>

Ya no se trata de testimonios concretos de unas manifestaciones de lo sacro, sino que los artistas enjambran índices más o menos visibles, que se perciben con más o menos intensidad, de *algo* religioso ; el reto consiste entonces para el lector o el espectador en fijarse en las huellas que afloran en las novelas o en los cuadros.

Queda una última modalidad de expresión del signo sacro finisecular, yendo de lo más obvio a lo más latente, hace falta ahora buscar lo que estuvo escrito o pintado en filigrana en las obras. Francisco García Sarriá llevó a cabo un análisis en el cual define el « subtexto » que cabe descubrir ahora :

No se trata de la pluralidad de lecturas posibles de una obra (que puede ocurrir tanto en el plano del texto como en el del subtexto), cosa que admitimos plenamente (cada uno sólo puede responder de sí) sino de una red de referencias internas en la obra misma que lleva a otro plano de significación, a un subtexto que, en cuanto tal, es un texto también. Aunque añade profundidad y complejidad a la obra, la presencia de un subtexto no lleva aparejada de necesidad un juicio valorativo favorable.<sup>17</sup>

Siguen dos ejemplos analizados por F. García Sarriá. Primero, *Su único hijo*, que pone en escena « un simbolismo trascendental [...] que se descubre o se redescubre por la experiencia humana, personal del protagonista [...] ». Es la revelación de lo supernatural

<sup>16</sup> R. de Valle-Inclán, *Flor de santidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 53-54.

<sup>17</sup> F. García Sarriá, *Estudios de novela española moderna. Texto y Subtexto de Galdós a Guelbenzu*, Madrid, Playor, 1987, p. 10-11.

en lo natural »<sup>18</sup>. Encuentra índices de aquel simbolismo por ejemplo en « la vaguedad espacio-temporal » o en la « indeterminada paternidad del niño ». Segundo, a lo largo de *Camino de perfección* F. García Sarriá apunta símbolos que le permiten establecer un paralelismo argumentado entre el sol y el catolicismo por una parte, y el agua y el vitalismo por otra. Del mismo modo, se podría encontrar un subtexto sagrado en la novela *Tristana*, en la cual late todo un misticismo polimorfo. Galdós dejó huellas de cierto paralelismo entre el culto amoroso (de Tristana y Horacio) y el culto sacral ; todas las conversaciones de los amantes rebosan de términos sacrales, como por ejemplo las referencias a la eternidad :

Querían explicar lo inexplicable, descifrar el profundo misterio, y al fin paraban en lo de siempre : en exigirse y prometerse más amor ; en desafiar la eternidad, dándose garantías de fe inalterable en vidas sucesivas, en los cercos nebulosos de la inmortalidad, allá donde habitaba la perfección y se sacuden las almas el polvo de los mundos en que penaron.<sup>19</sup>

También utilizan de manera casi « profesional » la confesión entre ellos :

Por sus pasos contados vinieron las confidencias difíciles, abriéronse las páginas biográficas que más se resisten a la revelación, porque afectan a la conciencia y al amor propio. Es ley de amor el inquirir, y lo es también el revelar. La confesión procede del amor, y por él son más dolorosas las aperturas de la conciencia.<sup>20</sup>

Las fronteras entre las relaciones pasionales y una relación sacral se esfuman cada vez más, ubicando así a los dos jóvenes protagonistas en un aura mística a la vez fundadora y productora de su amor. Pero esta dimensión sacra aún se profundiza cuando Galdós utiliza fuentes no católicas para asentar algunos aspectos sagrados de la novela : por la ambivalencia que su personaje cobra al final, Tristana se asemeja a la figura de Janus ; Horacio también podría ser una versión literaria y pictórica (por su pasión) del poeta latino, empapándose de naturaleza, alaba cierto *Beatus Ille* entusiasta ; por fin, incluso el relato se inspira en una obra mítica de la literatura española *Don Quijote de la Mancha* : en las primeras líneas Galdós escribió como un *pastiche* de la obra de Cervantes, adaptándola a las necesidades de su propia ficción.

Igual procedimiento se halla en la pintura. Tanto con sus plumas como con sus pinceles, los artistas de aquella época supieron sugerir en filigrana un signo sacro inédito. El famoso cuadro de Joaquín Sorolla *Y aún dicen que el pescado es caro* (óleo sobre lienzo, 153x204, Museo del Prado, 1894) lo evidencia.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>19</sup> B. Pérez Galdós, *Tristana*, en *Obras Completas*, t.III, Madrid, Aguilar, 1965, p. 1563.

<sup>20</sup> *Ibidem*.



A primera vista, se trata de una escena « real », testimonio de las arduas condiciones de trabajo de los pescadores a finales del siglo XIX. Fue galardonada en la Exposición Nacional de 1895, en tanto que obra de realismo social. Ponía en escena el peligroso trabajo de los pescadores : dentro de un barco, dos hombres están ayudando a otro, que parece más joven, tendido por el suelo. Pero, como se puede descubrir un sub-texto en una novela, pronto surge un sub-cuadro en esta pintura, que se puede leer bajo el signo de un Descendimiento poco académico. De hecho, la figura del joven tendido, herido en el pecho alude sin duda a Cristo. Así, sus compañeros de trabajo podrían ser Nicomede y José de Arimatea, quienes bajaron el cuerpo de Cristo. Varios elementos de madera, que constituyen el barco, evocan una cruz caída al suelo ; un farol roto al lado de los pescadores hace pensar en las tinieblas que cayeron después de la muerte de Cristo ; los peces – símbolos crísticos – yacen por el suelo, invadiendo todo el espacio. Incluso, por último, el ambiente de hondo recogimiento que se desprende de la escena hace pensar más en actitudes de oración, que en ademanes de curación. Con esta clave de lectura, funciona perfectamente el análisis del cuadro, confiriéndole una nueva dimensión, sin que sepamos al final si son las huellas de la iconología cristiana las que le proporcionan esta nueva dimensión o si es la situación dramática de este joven pescador la que induce la sacralidad.

Así pues, entre ruptura(s) y rompimiento(s), el análisis de la representación de lo sagrado en las obras finiseculares permite reflexionar en torno al concepto de religión, en aquella época de vicisitudes. Si no fue un siglo exento de sacralidad, tampoco se

equipara con los períodos anteriores. El siglo XIX marcó una nueva bisagra en la historia de lo sacro en España y múltiples fueron las traducciones que ofrecieron los artistas de estos cambios y mutaciones. El doble análisis de obras literarias y pictóricas puso de realce expresiones artísticas singulares, pero que evolucionaron al compás del siglo. En ambos medios de expresión, como lo son la pintura y la literatura, los artistas supieron re-crear lo sagrado, dándole un valor, un color y un fulgor innegables.

## BIBLIOGRAFIA

- CAPDUPUY, B., *Le roman espagnol de 1870 au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Dunod, 1995.
- DÍAZ-SALAZAR, R. y GINER, S., *Religión y sociedad*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1993.
- FOUCART, B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France 1800-1860*, Paris, Arthéna, 1987.
- GARCÍA SARRIÁ, F., *Estudios de novela española moderna. Texto y Subtexto de Galdós a Guelbenzu*, Madrid, Playor, 1987.
- HUTCHINSON SHOEMAKER, W., *God's rol and his religion in Galdós' novels: 1876-88*, Valencia, Albatros, 1988.
- LENOIR, F., *Les métamorphoses de Dieu*, Paris, Plon, 2004.
- MIRANDA GARCÍA, S., *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, Pegaso, 1982.
- PAN-MONTOJO, J. (coord), *Más se perdió en Cuba. España 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- PÉREZ GLADÓS, B., *Doña Perfecta*, Madrid, Libsa, 2000.
- , *Tristana*, en *Obras Completas*, t.III, Madrid, Aguilar, 1965.
- RÉMOND, R., *Religion et société en Europe: la sécularisation aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Seuil, 1998.
- REVUELTA GONZÁLEZ, M., « Religión y formas de religiosidad », en *Historia de España*, dir. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- RUIZ RAMÓN, F., *Tres personajes galdosianos, ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, F., *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid, Gredos, 1970.
- THIESSE, A-M., *La création des identités nationales, Europe, 18<sup>e</sup>me-20<sup>e</sup>me siècles*, Paris, Seuil, 1999.
- UNAMUNO, M. de, *El sentimiento trágico de la vida*, en *Obras Completas*, Madrid, Escélicer, 1966, t.VII.
- VALLE-INCLÁN, R. de, *Flor de santidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- WACHÉ, B., *Religion et culture au XIX<sup>e</sup>*, Paris, Belin, 2002.