

PINCELADAS PARA LA HISTORIA: LA PINTURA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO DE LAS GUERRAS CARLISTAS

MARÍA RODRÍGUEZ VELASCO

Universidad CEU San Pablo

mrodriguez.fhm@ceu.es

RESUMEN: Desde el estallido de la primera guerra carlista en 1833, hasta la definitiva conclusión de la tercera contienda, estos enfrentamientos se convirtieron en argumento de la pintura de historia. Los grabados que informaban del conflicto sirvieron de punto de partida para la nueva iconografía del carlismo, que fue completando su repertorio con los retratos de políticos y militares protagonistas, así como con los emplazamientos más significativos para los contendientes. El presente artículo no se propone como catálogo de pinturas de argumento carlista, sino con la intención de abordar el conflicto desde distintos enfoques, desde los más ornamentales e idílicos del siglo XIX hasta los más realistas de la pintura actual.

Nuestro objeto de estudio implica la simbiosis de fuentes propias de la historia y la historia del arte, áreas de conocimiento inseparables en la preparación de las obras de los pintores referenciados, como atestigua Augusto Ferrer-Dalmau, revitalizador de la pintura de batallas en el arte actual, con atención particular al carlismo, en la estela de Josep Cusachs.

PALABRAS CLAVES: Guerras Carlistas – Iconografía – Pintura de historia – Pintura de batallas – Mariano Fortuny – Josep Cusachs – Augusto Ferrer-Dalmau

BRUSHSTROKES FOR HISTORY: PAINTING AS A HISTORICAL DOCUMENT OF THE CARLIST WARS

SUMMARY: Since its outbreak in 1833, until its definitive conclusion, the Carlist wars inspired historic painting. The engravings that reported the conflict served as a starting point for the new iconography of Carlism, which was completing its repertoire with the portraits of politicians and military protagonists, as well as the most significant sites for Contenders.

María Rodríguez Velasco es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense. Actualmente es profesora de Historia del Arte e Iconografía en la Universidad CEU San Pablo. Su línea de investigación está centrada en el valor de la imagen en la cultura europea. En 2018, como parte de un proyecto de innovación docente y en colaboración con el Instituto CEU de Estudios Históricos, ha dirigido el documental "Augusto Ferrer Dalmau, pintor de batallas".

This article doesn't intend to be a catalogue of paintings about Carlism, but an approach to different views, from the most ornamental and idyllic of the XIX century to the most realistic of the current painting. Our object of study implies the symbiosis of sources typical of History and Art History, areas of knowledge inseparable in the preparation of the works of the referenced painters, as testifies Augusto Ferrer-Dalmau, revitalizer of the Battles painting in current art, with particular attention to Carlism, following Cusachs' footsteps.

KEY WORDS: Carlist Wars – Iconography – History Painting – Battles Painting – Mariano Fortuny – Josep Cusachs – Augusto Ferrer-Dalmau

LA PINTURA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO: UNA VISIÓN DESDE LA ICONOGRAFÍA

La iconografía es la ciencia que nos permite traspasar la apariencia formal de una pintura y profundizar en su significado último, inseparable de su contextualización en un marco espacial y temporal concreto. El método iconográfico exige ir más allá de la mirada superficial para introducirnos en una verdadera contemplación que dé una respuesta concreta sobre la identidad de los personajes representados, sobre sus vestimentas, los motivos secundarios y el entorno que los rodea. Esto en la pintura de historia, más concretamente en las escenas de batallas, nos lleva a identificar a héroes concretos, a reconocer uniformes, armas y hasta una topografía determinada, aspectos que construyen la memoria de los acontecimientos históricos y los transmiten a las generaciones futuras, acercándolos al pueblo, quien no siempre tiene fácil acceso a los documentos y a los escritos que las refieren.

La pintura de historia se convirtió, por ello, en memoria viva de los pueblos, en signo de identidad y pertenencia, en espejo de príncipes y de virtudes, por lo que se consideró de especial relevancia en la jerarquización de los géneros pictóricos desde el siglo XVIII. El neoclasicismo francés, mirando a la antigüedad grecolatina, apreció la capacidad del arte para enaltecer a sus héroes, por lo que en los grandes salones auspiciados por el academicismo se dio prioridad a estos temas, trabajados en lienzos de grandísimas dimensiones, frente a otras temáticas consideradas menores. La pintura de historia, más concretamente la que recreaba batallas, se convirtió a su vez en carta de presentación para las distintas cortes, en “propaganda política” para los reyes, como ya se había puesto de manifiesto en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, en cuyo programa iconográfico Velázquez parangonaba el valor y la fuerza del ejército español con el mismísimo Hércules, presentando al rey Felipe IV como general victorioso¹. Las galerías de batallas comenzaron a generalizarse en los palacios,

¹ Jonathan BROWN y John ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y el Palacio de Felipe IV*, Madrid: Taurus, 2003, p. 156.

llegando a su máxima expresión en el Palacio de Versalles, donde los principales acontecimientos bélicos sintetizaban la historia de Francia entre desde el siglo V hasta el XIX.

Particularmente en España, el creciente reconocimiento de los pintores de historia se hizo evidente en el siglo XIX en los muchos encargos gubernamentales que recibieron y en los reglamentos que regían las exposiciones nacionales, donde los principales galardones se destinaban a este género, destacándose así la nobleza del mismo, como sintetiza la afirmación del pintor José García en 1866: “el fin de este ramo del arte es enseñar, hacer amable la virtud, enaltecer lo bueno, moralizar y perfeccionar a los pueblos”². En esta línea, los pintores eran conscientes de su compromiso con la historia, de su papel a la hora de forjar la conciencia colectiva, como apunta Casado Alisal en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 15 de noviembre de 1885: “la pintura de historia es maestra de multitudes, cuya educación completa y cuyo espíritu enaltece por la representación de los grandes sucesos y de los grandes héroes del pasado”³.

Estas consideraciones fueron a su vez forjadas por la enseñanza de las Bellas Artes, donde manuales de pintura, como el de Francisco de Mendoza (1870), recordaban a los pintores la importancia de documentarse antes de abordar una pintura de historia, pues solo así conseguirían una mayor veracidad:

“Debe el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar de la escena; y si en el campo, hasta el clima y la topografía del sitio en que se verificó el hecho, teniendo muy presentes las costumbres de las personas, y buscando con asiduidad los trajes propios de la época y en caso de que no se puedan hallar monumentos o libros que lo digan, debe preocuparse de conocer las naciones que revieron sus costumbres”⁴.

Una revisión de las imágenes de las guerras carlistas, sin duda nos lleva a considerar que los pintores del siglo XIX partieron de estos presupuestos, ya que para recrear los distintos episodios de las contiendas se acercaron a los uniformes que identificaban a carlistas y liberales, a las armas y a la cartografía de los emplazamientos más relevantes, si bien advertimos que, pese a partir de la misma realidad objetiva, son diferentes los lenguajes pictóricos que dejan

² José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1985, p. 15.

³ Carlos REYERO, *Imagen histórica de España, 1850-1900*, Madrid: Espasa Calpe, 1987, p. 35.

⁴ Francisco DE MENDOZA, *Manual del pintor de Historia*, Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1870, p. 32. Carlos REYERO, *Imagen histórica de España*, p. 41.

constancia de las tres guerras carlistas, pues cada pintor está determinado por el contexto histórico-artístico en el que vive, por su formación y, en última instancia, por sus propias experiencias e ideas respecto al conflicto.

Son precisamente estas vivencias, así como el proceso de documentación previo a la ejecución de dibujo y color, lo que argumentan los artistas para afirmar la diferencia de sus obras frente a la incipiente fotografía. Así lo recoge el artículo escrito en 1866 por José Ramón Garnelo en el *Museo Universal*: “¿puede desconocer ya la distancia que media entre el pintor de historia que necesita ser un sabio, y el retratista fotógrafo que no ha menester siquiera tener conocimientos de la esencia de lo que ejecuta...?”⁵. A lo largo del artículo se desvelará el progresivo cambio de opinión de los pintores de batallas respecto a la fotografía, desde este recelo inicial a su valoración más tardía como instrumento de trabajo. Estas variables también son aplicables a los distintos enfoques pictóricos en la representación de las guerras carlistas, entre los que destacamos fundamentalmente cuatro: la de aquellos pintores que, bajo apariencia pintoresca y ornamental, transmiten la exaltación de algún personaje histórico por imperativo de sus comitentes, como podría deducirse de la imagen sobre el conflicto carlista de Mariano Fortuny; la de aquellos que se movían esencialmente por dictados académicos, ciñéndose a criterios iconográficos establecidos de antemano, representada en este artículo por Enrique Estevan y Vicente; la de los pintores militares, ejemplificada en Josep Cusachs y, por último, la posición de los pintores que conciben la pintura de historia como compromiso social, encarnada por Augusto Ferrer-Dalmau.

PRIMEROS ACERCAMIENTOS PICTÓRICOS AL CARLISMO: EL DIBUJO DE LOS CRONISTAS GRÁFICOS Y EL COLOR DE LOS COSTUMBRISTAS

El arte no queda al margen de los acontecimientos políticos más significativos de cada país y la España del siglo XIX estuvo determinada por las guerras carlistas (1833-1840/ 1846-1849/ 1872-1876)⁶. Estos acontecimientos también dejaron su impronta en el arte⁷, si bien los primeros acercamientos a la iconografía carlista se centraron esencialmente en la retratística de sus protagonistas

5 José Ramón GARNELO, “La pintura y la fotografía”, *El Museo Universal*, [en línea] (11 de febrero de 1866, p. 42), <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003397267&search=&lang=es> [19 de marzo de 2019].

6 Alfonso BULLÓN DE MENDOZA, “Las Guerras Carlistas”, en Alfonso Bullón de Mendoza (coord.), Catálogo de la exposición *Las Guerras Carlistas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 19-67.

7 Pilar CABEZÓN PÉREZ, “Las guerras carlistas en el arte”, en Alfonso Bullón de Mendoza (coord.), Catálogo de la exposición *Las Guerras Carlistas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 69-99.

políticos y militares⁸. Este planteamiento pictórico encuentra su correspondencia en la escultura histórica de Mariano Benlliure (1862-1947), con retratos ecuestres como máxima exaltación de los héroes, como los del general Arsenio Martínez Campos y Alfonso XII⁹. Estas galerías de efigies remiten a las guerras carlistas desde sus grandes protagonistas, pero sin recoger la intrahistoria del conjunto. De hecho, serán las ilustraciones gráficas las que se antepongan a los grandes óleos a la hora de referir con mayor veracidad la contienda. En este sentido, Bastida de la Calle señala que la aparición del grabado supuso un punto de inflexión en la iconografía de las guerras, por el hecho de captar por igual el horror y la gloria¹⁰. A su vez, las ilustraciones en publicaciones periódicas ayudaban a recordar los enfrentamientos carlistas y a difundirlos más allá de nuestras fronteras, como se observa en las colaboraciones de Daniel Vierge para *Le Monde Illustré*, especialmente aquellas realizadas entre el 4 de mayo de 1872 y el 11 de marzo de 1876 como crónica gráfica de la tercera guerra carlista¹¹.

Otro de los corresponsales artísticos que debemos citar en relación con la tercera guerra carlista es José Luis Pellicer, colaborador en *La Ilustración Española y Americana*¹², quien se desplazó hasta los campamentos militares y campos de batallas, partiendo para sus ilustraciones de una observación directa de la realidad equiparable a los métodos impresionistas¹³.

Información escrita e imagen convergen en la prensa para transmitir con la mayor veracidad posible todos los aspectos que rodearon al conflicto bélico, desde la presencia de la sociedad civil, hasta el papel de las guerrillas¹⁴, asaltos, o muertes de militares tan relevantes como el general Gutiérrez de la Concha, figura muy significativa del bando liberal, que perdió la vida en la batalla de Monte Muro, el 27 de junio de 1874. Todo era captado por la precisión de un dibujo en tinta negra capaz de reinterpretar los informes recibidos desde el campo de batalla por los corresponsales de ambos bandos. En su trabajo estos ilustradores sí percibieron la importancia de la fotografía como valioso instrumento, desmarcándose de quienes todavía la despreciaban en su comparativa con la pintura. En el tercer cuarto del siglo XIX el fotógrafo Ernest Lacan de-

8 Melchor GARCÍA MORENO, *Ensayo de bibliografía e iconografía del Carlismo español*, Madrid, 1950.

9 AA. VV., *Benlliure y el ejército*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1998.

10 M^a Dolores BASTIDA DE LA CALLE, "Pintura de Historia y estampa de Actualidad: La escena de tema bélico", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, 6 (1993), p. 471.

11 M^a Dolores BASTIDA DE LA CALLE, "La Campaña Carlista (1872-1876) en *Le Monde Illustré*: Los dibujos de Daniel Vierge", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 3 (1990), p. 275.

12 M^a Dolores BASTIDA DE LA CALLE, "José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, 2 (1989), p. 343.

13 Juan Antonio RAMÍREZ, *Medios y Masas e Historia del Arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1988, p. 54.

14 Carlos REYERO, "Guerrilleros, bandoleros y facciosos. El imaginario romántico de la lucha marginal", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), p. 152.

fendía su papel como “intermediario indispensable entre las grandes figuras de la historia y la posteridad”¹⁵.

Desde mediados del siglo XIX también los pintores de grandes lienzos comenzaban a plasmar episodios carlistas, si bien no con el carácter exclusivo de los ilustradores, sino de forma ocasional, ya que el gusto por los temas costumbristas demandados por la sociedad implicaba la generalización de retratos y paisajes para la decoración de palacetes nobles y burgueses. Los temas de guerra no eran prioritarios, quizá por la dureza de los óleos y las estampas con que Goya había representado la Guerra de la Independencia. A la par que Eugène Delacroix (1798-1863), quien habría dejado atrás la visión idílica de la Grecia clásica para trasladarnos al dolor de la Grecia contemporánea en la *Matanza de Quíos* (1820)¹⁶, Goya se había convertido en un renovador de la iconografía de la guerra al eclipsar a los grandes héroes con el anonimato del pueblo en sus recreaciones del levantamiento del 2 de mayo de 1808 en la Puerta del Sol (Madrid) y de los fusilamientos que se sucedieron en la madrugada del día 3, en la montaña de Príncipe Pío, a las afueras de Madrid¹⁷.

Sin embargo, el dramatismo de Francisco de Goya (1746-1828) quedaba lejos de los pintores de cámara de la reina Isabel II que abordaron la iconografía carlista, pues incluso cuando Francisco de Paula van Halen (1814-1887) representó *La batalla de la primera guerra carlista* (Fig. 1) el sufrimiento de los militares parecía diluirse en el paisaje. El pintor se centró en la iconografía de la victoria destacando la figura ecuestre del general Espartero, al mando de las tropas liberales, frente al general Maroto, encabezando las tropas carlistas, destacado en un plano intermedio de la composición. En primer término, dos soldados muertos entre armas y prendas dispersas que hacen referencia a ambos bandos, individualizados en este caso únicamente por sus uniformes. Aunque son recogidas

15 Publio LÓPEZ MONDÉJAR, *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid: Lunverg, Ministerio de Cultura, 1989, p. 48.

16 Hugh HONOUR, *El Romanticismo*, Madrid: Alianza Forma, 2007, p. 51.

La Matanza de Quíos llega a ser calificada por Antoine-Jean Gros (1771-1835) como “la masacre de la pintura”, pues nos acerca de forma descarnada al dolor de las mujeres y de los niños. Luigina ROSSI BARTOLATTO, *La obra pictórica completa de Delacroix*, Barcelona: Noguer Rizzoli, 1972, p. 92.

17 Entre las muchas referencias que podrían citarse al respecto, destacamos: Nigel GLENDINNING, “Representaciones de la Guerra de la Independencia: ‘El dos de mayo’ y ‘Los fusilamientos’”, en AA. VV., *Goya*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, 2002, p. 271-284; Víctor NIETO ALCAIDE, “La guerra y lo imaginario en la pintura de Goya”, en AA. VV., *Historias inmortales*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2002, p. 319-329. Jose María ALÍA PLANA, *Dos días de mayo de 1808 en Madrid, pintados por Goya*, Madrid: Fundación Jorge Juan, 2004. José Manuel MATILLA, *Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio*, Salamanca: Cuadernos dieciochistas, 2007, p. 262. Manuela MENA MARQUÉS, “El dos de mayo de 1808”, en AA. VV., *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 353-369. AA. VV., “Goya: El Dos y el Tres de mayo de 1808 en Madrid. Estudio y restauración”, *Boletín del Museo del Prado*, XXVII/45 (2009), p. 129-149.

con mayor precisión las casacas azules y con faldones largos de los liberales, en el fragor del combate se advierten las manchas cromáticas rojas y blancas que caracterizan las boinas carlistas, caídas en primer término como signo del dolor y de la derrota. Esta prenda, consolidada y generalizada entre sus tropas por el general Zumalacárregui, comenzó a usarse en las unidades del norte de España, si bien rápidamente fue adoptada por las tropas de Aragón y Cataluña, convirtiéndose en signo de identidad de la facción, que permitía en el campo de batalla diferenciar fácilmente a los soldados propios frente a los enemigos. Aunque en su mayoría eran únicamente de tela, Moral Roncal señala, que en algunos casos tenían un refuerzo interior metálico para proteger la cabeza de los sablazos¹⁸.

Estos mismos uniformes se convirtieron en protagonistas del acercamiento pictórico de Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) a la primera guerra carlista, con una monumental composición, *La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de infantería que defendían Madrid en 1837*, iniciada en 1864 (Fig. 2). Aunque actualmente se conserva en el Museo del Prado, la ubicación original de la pintura, decorando el techo del salón Rouge del palacio parisino de los duques de Riánsares en los Campos Elíseos, explica la iconografía de la pintura, alejada de la crueldad de la guerra, que apenas se refleja en el vapor de la pólvora. El pintor reclama nuestra atención sobre el carruaje de la reina M^a Cristina de Borbón, regente durante la minoría de edad de su hija, Isabel II. Sin duda, el protagonismo de ambas obedece a los dictados del duque promotor, Agustín Fernando Muñoz y Sánchez, segundo esposo de la reina M^a Cristina, quien por real decreto (12-2-1844) le concedió el ducado de Riánsares¹⁹.

En este sentido, podría decirse que mientras la autoría material de esta pintura corre de parte de Fortuny, la autoría intelectual corresponde a José Gaye, secretario de los duques, quien transmitiría al pintor los detalles topográficos del entorno de Madrid apuntados de forma esquemática en la escenografía, como el arroyo Abroñigal, el entorno del Retiro, o el cerro de los Ángeles en la lejanía. La multiplicación de los caballos en primer término, frente a los artilleros de los planos más alejados, son testimonio del deseo de mostrar la superioridad de la caballería isabelina, tanto en su calidad como en su cantidad²⁰.

18 Antonio Manuel MORAL RONCAL, *Las Guerras Carlistas*, Madrid: Sílex, 2006, p. 72-73.

19 José Luis DÍEZ y Javier BARÓN (coords.), *El siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 294. Pedro J. MARTÍNEZ PLAZA (coord.), *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid: Museo del Prado, 2015, p. 191-192. Carlos REYERO, *Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid: Cátedra, 2017, p. 174-175. Pedro J. MARTÍNEZ PLAZA, "Mariano Fortuny. La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837" en Javier Barón (coord.), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017, p. 148-152.

20 Alfonso BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, "Las guerras carlistas" en Aurelio Valdés Sánchez (coord.), *Aproximación a la historia militar de España*, vol. II, Madrid: Ministerio de Defensa, 2006, p. 457.

El hecho de que la estancia palatina que acogía esta pintura estuviera destinada a recibir visitas justifica la presencia de la reina en la composición, en la línea laudatoria que la pintura de historia había tenido en los siglos pasados y que en este caso se hacía extensible a la primera guerra carlista. A pesar de la historicidad de las figuras, de la precisión de cronología y emplazamiento en el título de la obra, a nuestro juicio Fortuny no trabaja con el rigor de los cronistas históricos, no únicamente porque rompa con la inmediatez de los ilustradores gráficos, al dejar pasar veintinueve años desde el episodio hasta su representación, sino porque se acerca al conflicto desde un planteamiento general, pensando más en la exaltación de M^a Cristina que en un combate particular. De hecho, tanto de la reina como de su hija Isabel, el pintor habría realizado bocetos durante una estancia anterior en Madrid²¹. Además, la técnica colorista y abocetada le aleja de la precisión en el tratamiento de uniformes y armas, si bien la policromía de las boinas rojas permite diferenciar a los carlistas, encabezados en este caso por el infante Sebastián Gabriel, frente a las tropas isabelinas al mando del general Evaristo San Miguel, quien, tras haber regresado del exilio para entrar al servicio de la reina²², acompaña al carruaje real que pasa revista a las tropas.

Si bien Fortuny había participado como cronista gráfico en la guerra de Marruecos, acompañando al corresponsal Pedro Antonio de Alarcón²³, y había conocido de primera mano la monumentalidad de las pinturas de batallas de la galería del Palacio de Versalles, lo cierto es que por la necesidad de adaptarse a los gustos de su época y a las exigencias de sus comitentes trató el tema como pretexto para el estudio de luz y color, con una composición de carácter pintoresco, condicionada de antemano por el marco arquitectónico, lo que determinó la menor intensidad expresiva del conjunto.

En el marco academicista y entre los pintores galardonados con las medallas de las exposiciones nacionales citadas al comienzo de este trabajo, es necesario citar a Enrique Estevan y Vicente (1849-1927)²⁴, cuyo dominio del dibujo le llevó a una mayor precisión a la hora de referir la tercera guerra carlista en su pintura, plasmando en sus versiones de la *Carga de Lácar* (Fig. 3) y *Acción de Montejurra* su cercanía al pretendiente Carlos M^a de Borbón y a la causa carlista. La primera pintura reseña el enfrentamiento que tuvo lugar en la localidad navarra de Lácar el 3 de febrero de 1875, con la victoria de los carlistas, quienes amenazaron

21 Carlos GONZÁLEZ LÓPEZ y Montserrat MARTÍ AYXELÁ, *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona: Diccionari Ràfols, 1989, p. 49.

22 Alfonso BULLÓN DE MENDOZA, "Isabel II y su época: los difíciles inicios de un reinado: cuestión dinástica y guerra carlista", *Cuadernos de investigación histórica*, 21 (2004), p. 363.

23 Gregorio DÍAZ EREÑO, "Arte y carlismo: Historia pictórica de un conflicto" en VV. AA., *Imágenes del carlismo en las Artes*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010, p. 377.

24 Bernardino DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1980, p. 400.

incluso con apresarse a Alfonso XII²⁵. Estevan plasma el enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre ambas facciones, pero su pintura no transmite el dramatismo del momento, carece de la intensidad expresiva propia de las batallas.

El pintor parece más preocupado por construir una composición perfectamente equilibrada, por integrar las figuras en la profundidad del paisaje y por recoger de forma concreta diversos detalles de los cuerpos de infantería, convirtiendo su obra en un ejercicio académico propio de las exposiciones nacionales de su época donde fue reconocido su talento. De hecho, Estevan y Vicente gozó del reconocimiento del propio Alfonso XII, que le concedió la Orden de Carlos III²⁶, al considerar que su pintura contribuía a ennoblecer nuestra historia. Este dato nos confirma que todavía en el siglo XIX español la representación de las guerras carlistas estaba determinada por el deseo de los pintores de obedecer a las exigencias de los comitentes y por la necesidad de afianzarse en los salones de corte académico²⁷.

EL PINTOR MILITAR EN LA TERCERA GUERRA CARLISTA: JOSEP CUSACHS I CUSACHS (1850-1908)

La revolución en lo que respecta a las imágenes de las guerras carlistas llega con los pinceles del catalán Josep Cusachs i Cusachs, quien más allá de un conocimiento teórico de los acontecimientos, o del deseo de presentar valores moralizantes, expresó sus propias vivencias como soldado, pues sirvió en el ejército del general Martínez Campos, y participó, entre otras, en las tomas de Santa Bárbara de Oteiza (30 de enero de 1876), Montejurra (18 de febrero de 1876) y Estella (19 de febrero de 1876), ya entonces como parte de la columna del general Primo de Rivera²⁸. En este sentido, Cusachs no es únicamente un pintor de la milicia, sino pintor-militar. La iconografía de las guerras carlistas supone para Cusachs la expresión de las realidades que constituían los pilares de su vida, el ejército y la pintura, lo que se traduce en la veracidad que transmiten sus composiciones más allá de su dominio técnico (Fig. 4).

Esta unidad de vida y obra inicia cuando el joven Cusachs, a sus catorce años, llegó desde Mataró a Segovia para ingresar en la Academia de Artillería, colaborando durante su formación con la ilustración de la revista de artilleros, *El Borceguí*, donde publicaba esencialmente caricaturas de matiz satírico. Además, en el colegio de artillería tuvo el dibujo como asignatura, lo que le intro-

²⁵ Alfonso BULLÓN DE MENDOZA, *Las guerras carlistas*, p. 472.

²⁶ Gregorio DÍAZ EREÑO, *Arte y carlismo*, p. 379.

²⁷ José Enrique GARCÍA MELERO, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. Entorno a la imagen del pasado*, Madrid: Encuentro, 1998 p. 364-368.

²⁸ Daniel GIRALT MIRACLE y Pedro MORA PIRIS, *Josep Cusachs i Cusachs*, Barcelona: Diccionario Rafols, 1988, p. 38.

dujo en la técnica del carboncillo, demostrando gran maestría en la materia²⁹. En estas clases ya se apuntaba el talento pictórico de Cusachs quien desde entonces acostumbraba a llevar siempre cuadernos para captar apuntes y bocetos en las expediciones militares. Así el pintor partía de una observación directa de la realidad que después completaba con sus propias vivencias y sobre todo con su esencia de soldado, de vivir y pensar como soldado.

Desde su licencia en 1871 Cusachs comenzó una brillante carrera militar y fue ascendiendo, “por méritos de guerra”, hasta obtener el grado de capitán del ejército, el 12 de enero de 1873, tal como consta en su expediente, conservado en el Archivo Militar de Segovia. Tras haber participado en la tercera guerra carlista, en 1882, Cusachs solicitó permiso para retirarse del ejército y poder dedicarse en exclusiva a otra de sus grandes pasiones, la pintura. La concesión de la licencia le permitió embarcarse en una larga estancia en París para completar su formación de la mano de los grandes pintores de la guerra franco-prusiana, especialmente Alphonse de Neuville (1835-1885) y Édouard Detaille (1848-1912), quien también había servido como él en el ejército, alistándose en las tropas francesas y conociendo de cerca el dolor al perder a dos de sus hermanos en el conflicto³⁰. Detaille obtuvo las más altas condecoraciones militares, llegando a ser Gran Oficial de la Legión de Honor, en paralelo al reconocimiento pictórico como académico de Bellas Artes, lo que le permitió consolidar el género de la pintura de batallas e impulsar el Museo del Ejército en la capital de las artes, París. Allí se encontraría con Cusachs, despertándose una mutua admiración, pues Cusachs se reconocía en la unidad de milicia y pintura en la vida de Detaille y éste declaró su reconocimiento por el talento del catalán a quien definió como “todo un pintor”³¹.

Cuando Cusachs llegó a París tuvo ocasión de contemplar la pintura de los impresionistas, entre los cuales sintió afinidad con las propuestas de Edgar Degas (1834-1917), con quien también compartía su vocación militar, pues el francés se había unido a la guardia nacional en el marco de la guerra franco-prusiana. Asimismo, les unía su amor por los caballos, que Degas plasmó en bellas estampas de hipódromo, mientras que en el repertorio de Cusachs estos animales comparten protagonismo con los propios soldados, revelándose como gran jinete y experto animalista. Ambos se movían por la observación directa de la realidad y por su deseo de captar en las pinturas instantes “irrelevantes” o banales, que el pintor catalán supo combinar con la dureza de las batallas.

29 Entrevista de la autora al capitán de artillería D. Germán Segura García (Segovia, Archivo Militar, junio 2018).

30 Robert MACHRAV, “A group of Battle-Painters and War Artists”, *Windsor Magazine*, vol. XII (1900), p. 260-274.

31 Pedro MORA PIRIS, *Josep Cusachs i Cusachs (1851-1908)*, Barcelona: Museo Militar de Montjuic, 2001, p. 31.

El contacto con los maestros franceses no supuso para Cusachs la integración en ningún grupo artístico concreto y, en este sentido él siempre se definió como autodidacta, lo que no le impidió completar su formación en distintas estancias parisinas o asimilar la huella de Fortuny, especialmente en lo que se refiere a su recreación de la *Batalla de Tetuán* (1862-1864)³². A diferencia de los maestros franceses que trabajaban la temática militar, o del propio Fortuny, Cusachs prefería la intrahistoria del ejército a la directa representación de las batallas. Así lo muestra al participar en la ilustración de *La vida militar en España*, donde dibujo y color se ponen al servicio del relato de Francisco Barado y llevan a Cusachs a consolidarse como gran pintor de género militar, al componer una crónica gráfica del ejército del siglo XIX en España³³.

A partir de la cotidianidad del ejército, desde el anonimato de modestos personajes, Cusachs nos acerca a la sociedad de su época, revelándose como gran retratista, combinando la sencillez de las imágenes de su propia familia con los retratos de aparato del general Prim y del rey Alfonso XIII (Fig. 5). Su reconocimiento, desde su primera exposición en la sala Parés de Barcelona, fue en aumento y traspasó nuestras fronteras, hasta el punto de recibir en 1891 una medalla de oro en la Exposición Internacional de Arte de Berlín por su obra *Maniobras de División*³⁴. Aunque la historiografía española con frecuencia haya omitido a este pintor, lo cierto es que su pintura llegó a triunfar también en Nueva York, con una notable acogida en el mercado del arte.

Por entonces, su estudio constituía uno de los epicentros culturales de Barcelona, lugar de encuentro donde, como señala Francisco Barado, “nunca faltan militares, e inútil es decir que preferentemente artilleros, ni tampoco artistas y aficionados, que con algunas personas escogidas constituyen selecta tertulia”³⁵. De hecho, por allí pasaron el reconocido cartelista Ramón Casas y Carbó (1866-1932), impulsor del modernismo en la ciudad condal, o el escultor Mariano Benlliure, quien, como ya hemos apuntado, compartía afición por la temática militar a la hora de abordar sus retratos. En definitiva, en el taller del pintor se fundían la pintura y la vida militar, dos realidades inseparables en su persona como refleja la anécdota recogida por Francisco Barado al señalar que, cuando en cierta ocasión le preguntaron a Cusachs qué le había reportado el ejército, él respondió mostrando “un álbum repleto de estudios, apuntes y notas de experiencias vividas en campaña”³⁶. Sus pinturas no recogen la intensidad de la guerra, como había hecho Fortuny en *La Batalla de Tetuán*, sino que priorizan la estética costumbrista al captar los detalles de uniformes, armas,

32 Daniel GIRALT MIRACLE y Pedro MORA PIRIS, *Josep Cusachs i Cusachs*, p. 12.

33 Pedro MORA PIRIS, *Josep Cusachs i Cusachs* (1851-1908), p. 31.

34 *Ibidem*, p. 32.

35 Francisco BARADO, *La vida militar en España*, Barcelona: Ed. Sucesores de Ramírez, 1888.

36 *Idem*.

desfiles... que imperan en sus lienzos y juegan un papel más importante que las propias contiendas carlistas.

EN LA ESTELA DE CUSACHS: EL REALISMO DE LA PINTURA CARLISTA DE FERRER-DALMAU EN EL ARTE ACTUAL

Cuando Augusto Ferrer-Dalmau (Barcelona, 1964) decide abordar la pintura militar, tras haberse iniciado en el paisajismo en la línea de la escuela de Olot, elige las guerras carlistas como principal argumento. Esto obedece, en primer lugar, a una implicación personal, pues estas le permitían rendir homenaje a su tatarabuelo, Antoni Ferrer, oficial del ejército carlista a las órdenes del general Tristany y a su tío bisabuelo, Melchor Ferrer-Dalmau, activo militante del carlismo. La iconografía carlista dominó, de hecho, en la primera exposición de pintura militar de Augusto Ferrer-Dalmau en la galería Esteban Lizán, convirtiéndose desde entonces en parte de la identidad del pintor³⁷. Las guerras carlistas responden al deseo de Augusto Ferrer-Dalmau de que sus obras contribuyan “a la recuperación de la conciencia española, de la conciencia de nuestra historia y de nuestro lugar en el mundo”, tal como expresa en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (Sevilla), titulado *Arte y compromiso con la Historia*³⁸. Esta correspondencia entre las guerras carlistas y la identidad hispana se explicita de forma alegórica cuando Ferrer-Dalmau nos propone la *Quijotada carlista*, con la figura de Don Quijote revestido con el uniforme carlista y la tradicional gorra roja. El caballero, emblema de las letras y del espíritu español, acompañado de su fiel escudero, se muestra como abanderado, con la enseña nacional pendiendo de su lanza.

La representación de las guerras carlistas permite a Ferrer-Dalmau abordar aspectos claves de su pintura: paisaje, retrato y figuras de caballos. Con estos instrumentos, en la estela de Cusachs³⁹, Ferrer-Dalmau nos acerca a los conflictos bélicos con tal realismo que en el arte español actual ya es conocido con el sobrenombre de “pintor de batallas”, denominación sugerida por el literato Arturo Pérez Reverte. Augusto Ferrer-Dalmau afirma la tradición anterior,

37 AA. VV., *Augusto Ferrer-Dalmau. El pintor de batallas*, Valladolid: Galland Books, 2018, p. 371.

38 María FIDALGO CASARES, “Ferrer Dalmau investido académico de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría”, *Diplomacia*, 96 (2017), p. 50. El acto de investidura tuvo lugar el 14 de marzo de 2017.

39 Germán SEGURA GARCÍA, *Ferrer-Dalmau y la estela de Cusachs. Estampas de un ejército de Barcelona a Madrid*, Valladolid: Galland Books, 2011. El parangón entre Cusachs y Ferrer-Dalmau fue el hilo conductor de la exposición “Ferrer-Dalmau y el legado de Cusachs: Dos pintores catalanes para un ejército”, celebrada en el Palacio de la Capitanía General de Barcelona en junio de 2011. La buena acogida de público y crítica derivó en una segunda muestra, ahondando en la misma temática, “Ferrer-Dalmau y la estela de Cusachs: Estampas de un ejército, de Barcelona a Madrid”, inaugurada el 6 de octubre de 2011 en la sede de la Capitanía General de Madrid.

admira y ensalza a Cusachs como su inmediato predecesor en la recreación de las guerras carlistas, un referente, “que marcó una impronta indeleble en su tiempo representando escenas contemporáneas”, como afirma en su discurso de investidura como académico⁴⁰. El reconocimiento de este maestro y el gusto por el mundo militar llevaron a Ferrer-Dalmau a mirar donde miraba Cusachs, encontrándose de nuevo con Alphonse de Neuville y Jean Baptiste Édouard Detaille, citados anteriormente como testigos pictóricos de la guerra franco-prusiana. A dichos nombres se sumaría el de su maestro, Jean Louis Meissonier (1815-1891), cronista de las contiendas napoleónicas.

Estos pintores franceses se convierten en modelo por su especialización en la pintura de batallas y por el enfoque de su iconografía, alejada de la fría idealización de los héroes, mediante la captación de derrotas y episodios anecdóticos alejados de lo épico⁴¹. De hecho, el realismo de Detaille es tal que se ha llegado a parangonar con la propia fotografía, ya que renunciaba a revestir los combates, en los que él mismo participaba, de artificialidad. Al contemplar las estampas carlistas de Ferrer-Dalmau, trabajadas con total precisión, se comprende que el pintor sume a sus fuentes de inspiración al maestro del realismo pictórico en la pintura española actual, Antonio López García (Tomelloso, 1936).

Volviendo a los paralelismos entre Cusachs y Ferrer-Dalmau, este último no es militar, si bien él mismo ha declarado en numerosas ocasiones: “Desde pequeño siempre pensé como soldado. Ya cuando jugaba, jugaba como soldado. Cuando crecí, crecí como soldado. Entonces es algo que siempre me ha apasionado. Y sí, para pintar hay que sentir como soldado”⁴².

Este deseo de acercarse a los protagonistas de sus obras, de compartir sus experiencias, le ha llevado a visitar a las tropas españolas desplazadas actualmente en misión internacional en el Líbano, Afganistán y Siria. Sentir las vivencias de los soldados se ha traducido en una mayor vivacidad en el tratamiento de las batallas, en rostros y gestos que expresan el miedo, el valor, la entrega, el dolor y la gloria. Ferrer-Dalmau ha hecho extensibles los sentimientos de los soldados actuales a los de tiempos pasados, particularmente a los que participaron en las tres guerras carlistas.

A estos viajes el pintor acude siempre con su inseparable cuaderno de apuntes, fuente esencial para la composición posterior de pinturas mayores. Podríamos proponer en este sentido que Ferrer-Dalmau sea uno de los últimos “*special artist*”, denominación dada en la historiografía inglesa a los pintores que acompañaban a los corresponsales de guerra en el siglo XIX, conviviendo con los propios soldados, como testigos directos de los enfrentamientos. Ho-

40 María FIDALGO CASARES, *Ferrer Dalmau investido académico*, p. 53.

41 Alexandre ARSENÉ, *Histoire de la peinture militaire en France*, París: Henri Laurens, 1889, p. 296.

42 Entrevista de la autora a Augusto Ferrer-Dalmau (Estudio del pintor, Madrid, 8 de septiembre de 2017).

garth señala que estos pintores únicamente necesitaban su cuaderno de apuntes, unos cuantos lápices y un buen caballo, para realizar rápidos bosquejos de sus impresiones⁴³. Sin duda la creciente labor de los corresponsales de guerra constituyó un importante revulsivo para consolidar el género pictórico de las batallas como vía de información internacional de los diferentes conflictos⁴⁴, aspecto del que participa la pintura de Ferrer-Dalmau. La intención de difundir y dar a conocer las empresas bélicas ha llevado a Ferrer-Dalmau a convertirse en colaborador habitual de la revista *Ares*, siguiendo en este sentido la senda de las ilustraciones que Cusachs realizara para *El Borceguí*, la revista de la Academia de Artillería de Segovia.

Ferrer-Dalmau da un paso más respecto a los corresponsales pictóricos, pues son muchos los bocetos que utiliza como punto de partida de cada una de sus pinturas⁴⁵, siempre finalizadas tras muchas horas de trabajo en su estudio, sin la instantaneidad propia de los llamados “*special artist*”. De hecho, él mismo cuenta como entre la primera idea y la obra definitiva puede haber un mundo. A diferencia de Cusachs que recreaba las guerras carlistas desde su participación directa en la contienda, Ferrer-Dalmau abarca un marco cronológico mucho más amplio que, en la línea de la galería de batallas del Palacio de Versalles, le permita sintetizar la historia de España desde el importante papel jugado por el ejército a lo largo de los siglos. Además, en un papel que pudiera compararse con el de los ilustradores gráficos, la pintura de Ferrer-Dalmau ha traspasado nuestras fronteras, por lo que contribuye a la difusión internacional de la historia de España⁴⁶.

La distancia cronológica con la que Ferrer-Dalmau contempla ciertos hitos militares, particularmente las tres guerras carlistas, le obliga a un trabajo de campo exhaustivo que comienza incluso antes de los primeros bocetos sobre el tema. El pintor documenta minuciosamente las contiendas carlistas ayudándose para ello de archivos, textos históricos y relatos literarios, así como de la consulta a expertos militares que le ayudan a abordar todos los detalles con la mayor minuciosidad. Así lo declara el propio pintor: “La parte más importante es la documentación, y para ello cuento con muchísimos historiadores, gente

43 Paul HOGARTH, *The artist as reporter*, Londres: Gordon Fraser, 1986, p. 30.

44 Pilar GARCÍA PINACHO, “Corresponsales de guerra extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX en España”, en VV. AA., *Testimonios del desastre: periodistas y escritores en los campos de batallas*, Madrid: Ediciones Trea, 2016, p. 35-48.

45 Pilar CAÑIBANO GAGO y Carlos IBÁÑEZ GIRALDA, “Augusto Ferrer-Dalmau, la épica del pincel”, *Revista Atticus Siete*, 7 (2017), p. 258.

46 Entre el 13 y el 19 de mayo de 2019 Augusto Ferrer-Dalmau representará a España con ocasión del XXI salón de pintura de batallas que tendrá lugar en París. *ABC Cultura*, *Ferrer Dalmau representa a España en una exposición de pintores de batallas de París*, [en línea] (8 de abril de 2019) https://www.abc.es/cultura/arte/abci-ferrer-dalmau-representa-espana-reunion-pintores-batallas-paris-201904081152_noticia.html [9 de abril de 2019].

muy preparada, uniformólogos, gente de nivel. Yo no podría pintar estos cuadros solo⁴⁷. Este rigor en la recreación histórica, esta fidelidad a los detalles que a simple vista individualizan las guerras carlistas de otras contiendas bélicas, se aprecia en el propio estudio del pintor, donde atesora sables, rifles, maquetas y prendas militares –entre ellas un uniforme carlista– que le inspiran en la creación de sus pinturas.

RETRATOS Y JINETES CARLISTAS EN LA PINTURA DE FERRER-DALMAU

El tratamiento de las guerras carlistas convierte cada pintura de Ferrer-Dalmau en una ventana abierta a la historia del siglo XIX, ya que por sus lienzos desfilan sus protagonistas y nos transportan a los emplazamientos emblemáticos de estos enfrentamientos civiles: Álava, Huesca, Tortosa, Morella, Eraúl, Besalú o La Seo de Urgel. El pintor exalta por igual a los soldados anónimos y a sus generales, entre los que destacan Zumalacárregui o Cabrera, en la primera guerra carlista, y Zaldueño y el propio pretendiente Carlos VII en el marco de la tercera contienda. Cuando presenta a estos protagonistas no lo hace bajo la tipología de retratos de aparato, ni simplemente dejando constancia de su presencia, como dictaban los cánones del academicismo, sino que Ferrer-Dalmau hace patente la participación activa de los militares en las batallas y trata de rebasar la apariencia de estas para profundizar en la psicología y humanidad de los militares representados.

En su particular repertorio de las guerras carlistas Ferrer-Dalmau muestra sus dotes de gran retratista, como se aprecia en el *Retrato del general Tomás Zumalacárregui* (Fig. 6), leal a Carlos María Isidro, que impulsó las guerrillas en los valles navarros de La Berrueza y Amescoas. Para su presentación el pintor escoge la tipología del retrato ecuestre, que desde la antigüedad romana había expresado la máxima exaltación del poder. El general avanza hacia el primer plano de la pintura, con paso firme, con una mirada directa y desafiante, acorde a la dureza y el valor que los textos atestiguan respecto del militar. Su figura es individualizada también por el uniforme propio de la primera guerra carlista y la boina roja, que recuerda el origen navarro de muchos de los soldados que se alistaron inicialmente en las filas carlistas como voluntarios. La precisión del primer término contrasta con la técnica abocetada de sus tropas, desdibujadas en los planos más alejados, acentuando con su presencia la autoridad del general.

La admiración de Ferrer-Dalmau por este militar se aprecia en *La carga de Zumalacárregui* (Fig. 7), una de las pinturas más representativas de la primera guerra

⁴⁷ Entrevista de la autora a Augusto Ferrer-Dalmau (Estudio del pintor, Madrid, 8 de septiembre de 2017).

carlista, que evoca el enfrentamiento entre las tropas de Tomás de Zumalacárregui frente a las isabelinas de Luis Fernández de Córdoba, el 7 de octubre de 1834. El pintor escoge para referir este episodio una carga de lanceros de Navarra, fórmula iconográfica que repite en sus repertorios pues le permite aunar toda la fuerza expresiva de los caballos con la de sus jinetes. En este caso la autoridad del militar se muestra en su directa participación en la guerra, encabezando el grupo de sus soldados, en el eje central de la composición, junto a la trompeta que anuncia la carga. La técnica colorista de Ferrer-Dalmau consigue crear la sensación del polvo levantado por los caballos, sumándose así el paisaje a la violencia expresiva del grupo, con gran veracidad en el movimiento de las figuras.

La pintura de Ferrer-Dalmau pudiera parangonarse con la intención del biógrafo de Zumalacárregui, el general de su ejército José Antonio Zaratiegui⁴⁸, quien se propone dar a conocer a las futuras generaciones quien fue este importante militar y cuál fue el valor de lo que hizo, si bien su amistad y cercanía le llevan a reclamar para su superior “un lugar entre aquella especie de héroes que por medio de las más sencillas armas, como Hércules con una maza, David con una honda y Sansón con una Quijada, humillaron la arrogancia de sus enemigos”⁴⁹.

La exaltación literaria del militar, por su equiparación con los héroes de la antigüedad clásica y del cristianismo, contrasta con el realismo de la pintura de Ferrer-Dalmau, que representa a Zumalacárregui en el instante de máxima violencia, previo a su enfrentamiento con el bando enemigo y a su propia muerte, ya que perderá la vida el 24 de junio de 1835, a consecuencia de las heridas recibidas en la conquista de Bilbao⁵⁰. El pintor hace partícipe al espectador de la tensión, ya que en la disposición de los caballos busca establecer un juego visual, de modo que desde cualquier ángulo de contemplación los caballos avanzan frontalmente. El pintor resuelve la complejidad compositiva de multiplicar el número de figuras con un método de trabajo particular, abordando cada figura de forma individualizada: “Yo lo que hago es empezar a pintar el cuadro por la izquierda, termino la figura hasta que la vea bien, que me guste cómo ha quedado, para pasar a la siguiente. Eso no quita que luego vuelva a retocar la anterior. Pero tengo que ir avanzando de izquierda a derecha el cuadro para ir definiéndolo”⁵¹.

48 Alfonso BULLÓN DE MENDOZA, “Las expediciones carlistas en un inédito del general Zaratiegui”, *Aportes*, 33 (1997), p. 3-22. Alfonso BULLÓN DE MENDOZA, “Las Guerras Carlistas en la historia”, en Alfonso Bullón de Mendoza (coord.), *Catálogo de la exposición Las Guerras Carlistas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 148.

49 Juan Antonio DE ZARATIEGUI, *Vida y hechos de D. Tomás de Zumalacárregui*, Madrid: Imprenta de D. José Rebolledo y Compañía, 1845, p. VIII.

50 Alfonso BULLÓN DE MENDOZA, *Las guerras carlistas*, p. 461.

51 Entrevista de la autora a Augusto Ferrer-Dalmau (Estudio del pintor, Madrid, 8 de septiembre de 2017).

Este proceder explica que, tras la visión de conjunto, no se pierda la definición de los detalles. La violencia expresiva de la carga se recrudece en el primer plano de los lanceros de *Vorágine* (1837), con los escuadrones navarros avanzando hacia las tropas isabelinas. En esta pintura se introduce el protagonismo de las lanzas utilizadas por el ejército carlista para conseguir descabalar a los coraceros y jinetes isabelinos. Además, el pintor también destaca que “no hay arma más barata que una lanza”⁵², motivo que asoma constantemente en las pinturas, estribando las variantes en ocasiones en el paisaje, que llega a representarse nevado para destacar la dificultad de las guerrillas carlistas⁵³.

La faceta de retratista de Ferrer-Dalmau se hace extensiva a la tercera guerra carlista al presentarnos a *El general Antonio Zalduendo con su ayudante Iturria Allende Salazar* (Fig. 8), integrantes de la trinchera carlista que participó en el sitio de Bilbao. A diferencia del galope representado en la carga anterior, en este caso los jinetes se muestran serenos, avanzando al paso hacia el espectador desde la profundidad del paisaje del río Nervión. La monumentalidad de las figuras, trabajadas desde un punto de vista bajo, permite apreciar el tratamiento pormenorizado de sus uniformes, de las boinas rojas propias de los carlistas y de las condecoraciones que engalanan el dolmán del superior. En esta pintura Ferrer-Dalmau vuelve a mostrar su gusto por los caballos, con absoluto dominio en los instantes de reposos y en los de mayor violencia expresiva. En todas las recreaciones protagonizadas por la caballería el pintor consigue plasmar la unidad entre sus jinetes y sus monturas, tanto en los momentos heroicos como en aquellos que nos hablan de la intrahistoria de las guerras carlistas, como la despedida de los lanceros navarros, cuyo boceto muestra la precisión del pintor al captar las diferentes posturas de los caballos y los uniformes, o su encuentro con la pastora en los valles navarros (*Lanceros de Álava con una pastora. Primera Guerra Carlista*)⁵⁴. En este sentido, ha repetido en varias ocasiones que “lo importante de mi pintura es el héroe anónimo (...). La historia y las pinacotecas están llenas de generales, de capitanes, de tenientes...y el soldado es la comparsa, cuando tendría que ser al revés”⁵⁵.

La iconografía de las guerras carlistas es reconocible también a partir de los uniformes y armas de ambos contingentes. Como señalábamos antes, Ferrer-Dalmau se documenta largamente para precisar las distintas prendas y, al modo de lo que había hecho el propio Eugene Delacroix, hace llevar a su estudio mo-

52 Carlos MOLERO COLINA, “Augusto Ferrer-Dalmau: pinceles para recuperar nuestra historia olvidada”, *Ejército: de tierra español*, 846 (2011), p. 103.

53 “Lanceros de Navarra con nieve (primera guerra carlista)”. AA. VV., *Augusto Ferrer-Dalmau*, p. 381.

54 AA.VV., *Augusto Ferrer-Dalmau*, p. 388 y 380.

55 Pablo CASADO MURIEL, “Augusto Ferrer-Dalmau: Lo importante en mi pintura es el héroe anónimo”, *El Debate de Hoy*, [en línea] (19 de enero de 2019). <https://eldebatedehoy.es/entrevistas/ferrer-dalmau/> [23 de enero de 2019].

delos reales para su reinterpretación en la pintura. El resultado es un amplio repertorio de vestimentas que refleja desde la mayor suntuosidad de los generales hasta la pobreza de prendas de los requetés, que al sumarse como voluntarios a las guerrillas carlistas muchas veces combatían con sus propias ropas, sin recibir uniforme alguno. De hecho, la suma de las escenas carlistas de Ferrer-Dalmau no sitúa ante la falta de homogeneidad que, especialmente durante la primera contienda, se observaba en las filas carlistas, ya que hasta que Zumalacárregui no estableció una mínima reglamentación para el vestuario, los carlistas luchaban con ropajes campesinos o con prendas regionales, especialmente en Navarra, Vizcaya o Guipúzcoa.

La meticulosidad del pintor nos acerca a otros detalles del equipo militar de los carlistas, quienes debían moverse con rapidez, e inicialmente por los terrenos montañosos del Norte, por lo que precisaban desembarazarse de impedimentas que hicieran más costosas las marchas y enfrentamientos en los campos de batalla. Por ello Moral Roncal añade a la boina otros dos elementos distintivos de los carlistas, de los que Ferrer-Dalmau se hace eco en sus pinturas: el saco morral y las cananas ventrales. El primero, fabricado en una sencilla lona blanca, sustituía a las pesadas mochilas de piel, con el tamaño mínimo para la impedimenta básica. Las nuevas cananas también eran más cómodas que las antiguas cartucheras de cuero⁵⁶.

Entre los distintos cuerpos que participaron en las guerras carlistas Ferrer-Dalmau nos lleva en varias de sus obras a los lanceros de la división de caballería de la guardia real, ataviados con sus casacas cortas de color azul, con forro y solapa carmesí, cerradas con botonadura de metal blanco en el frente y calzón carmesí. El gorro de estilo polaco solía ser carmesí, rematado con plumero blanco, convirtiéndose la vestimenta en signo de identidad de la unidad en las pinturas⁵⁷.

Como apunta Segura, esta guardia real fue, durante la primera guerra carlista, el corazón de la caballería isabelina, una relevancia que también hace constar Mariano Fortuny en la pintura realizada para los duques de Riánsares, que citábamos anteriormente y que se conserva actualmente en el Museo del Prado, aunque el general Espartero modificaría la composición de la guardia real al finalizar la primera guerra carlista⁵⁸. En contraposición, los uniformes también permiten identificar a la guardia de honor de caballería que custodiaba a don Carlos, con casaca azul, de cuello y vueltas rojizas, pantalón azul con franja encarnada y boina azul con la borla encarnada. Como estandarte porta-

⁵⁶ Antonio Manuel MORAL RONCAL, *Las guerras carlistas*, p. 71-73.

⁵⁷ Joaquín DE SOTTO Y MONTES, "Guardias palacianas y Escoltas Reales de la monarquía española", *Revista de Historia Militar*, 37 (1974), p. 43.

⁵⁸ Germán SEGURA GARCÍA, *Ferrer-Dalmau. Caballería en la Guardia Real*. Valladolid: Galland Books, 2014, p. 43.

ban la banderola de cuadretes propia de las guardias de caballería. También sus caballos eran engalanados, con equipos azules surcados por franjas encarnadas y galones blancos.

En el repertorio de los uniformes observamos cierta renovación en la tercera guerra carlista, como se observa en *El Escuadrón real*, presentado siguiendo la fórmula iconográfica de la carga de caballería, protagonizada en este caso por la escolta que Carlos VII, nuevo pretendiente carlista, había creado para la defensa de su causa. Se trataba de un contingente de sesenta jinetes revestidos con dolman azul con alamares negros y cuello y bocamangas encarnadas, del mismo color que el pantalón, que presentaba a su vez doble franja turquesa. Completaban su atuendo con las botas negras y la boina propia de los carlistas, en este caso de color encarnado⁵⁹. El tratamiento de las vestimentas permite a Ferrer-Dalmau trabajar con una paleta cromática rica y contrastada, ya que el color es, en este caso, un medio más de acercamiento a la realidad histórica del carlismo.

Una contemplación directa de sus obras permite apreciar cómo el color construye, a partir de rápidas pinceladas entrecruzadas que se funden a medida que establecemos una cierta distancia respecto de la pintura. “Color –declara el pintor– Yo, de hecho, soy un mal dibujante. Yo prefiero tirar directamente al lienzo, empezar a manchar el lienzo, que ponerme a dibujar muchas rayas”. Su lenguaje colorista, alejado del academicismo y de carácter autodidacta, se sintetiza en su particular paleta, con montículos de pigmentos atesorados a lo largo de los años, que reflejan incluso sus preferencias: “Yo siempre juego con colores tierra, sienas, huyo de los colores limpios, los bermellones, los amarillos intensos. Mis colores son colores de lo que es un poco la pintura catalana, de Urgell, de Casas, son tonos sucios en cierta manera”⁶⁰.

PAISAJES CARLISTAS EN LA PINTURA DE FERRER-DALMAU

El realismo con que Ferrer-Dalmau nos presenta a los protagonistas del carlismo es extensible al paisaje, no en vano el pintor comenzó su carrera pictórica en este género. Partiendo de que paisaje y figuras no son realidades independientes, para el pintor el escenario se convierte en una de las claves de la composición, reforzando el significado último de sus pinturas, en la medida que “siempre marca la intensidad de las pinturas”⁶¹. Esto explicaría el modo de proceder en la realización de sus obras, definiendo inicialmente el campo espacial en el que integrará a los personajes: “Empiezo pintando primero los cielos, el

⁵⁹ *Ibidem*, p. 51-52.

⁶⁰ Entrevista de la autora a Augusto Ferrer-Dalmau (Estudio del pintor, Madrid, 8 de septiembre de 2017).

⁶¹ Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (Sevilla). Augusto FERRER-DALMAU, “Pintor de batallas. Arte y compromiso con la Historia”, *Diplomacia* 96 (2017), p. 52.

fondo, porque es lo que va a marcar la intensidad del cuadro. Pinto primero la escenografía y luego las figuras”⁶². En ocasiones en el paisaje se alzan referencias que nos permiten precisar el emplazamiento y transportarnos a una batalla concreta. Así sucede al situar al general Cabrera, jefe de las fuerzas carlistas de Aragón y Valencia desde 1835, ante su plaza más fuerte en el Maestrazgo, Morella (Castellón), donde centralizó la actividad carlista tras derrotar en octubre de 1838 al general Pardiñas⁶³. El *Retrato ecuestre del general Ramón Cabrera* (Fig. 9), que Ferrer-Dalmau había trabajado como figura independiente, es introducido en una composición mayor, al frente de sus hombres, *Cabrera ante Morella* (Fig. 10). Una lectura detallada de esta última pintura nos permite apreciar uno de los estandartes propios del carlismo, la bandera de bandas verticales celeste/blanca/celeste, con las armas reales en su centro rodeadas del lema *Dios, Patria y Rey*⁶⁴.

En esta composición podemos advertir también la presencia de las boinas blancas, propias de la primera guerra carlista, si bien a partir de la batalla de Oriamendi, librada el 16 de marzo de 1837, este color fue sustituido mayoritariamente por el rojo, que se ha consolidado como más representativo, aunque coexisten el blanco, el rojo y el azul en las tres guerras carlistas, siendo las borlas en ocasiones el distintivo de las diversas unidades. La técnica minuciosa y el detallismo con que Ferrer-Dalmau trabaja el retrato ecuestre de “El Tigre del Maestrazgo”, permite apreciar el bordado del anagrama de Carlos V ornamentando su boina blanca⁶⁵.

La decisión y el bullicio de las distintas unidades carlistas en su marcha hacia Morella contrasta con el estatismo y la serenidad de *Morella en la lejanía* (Fig. 11), donde el soldado contempla con cierta nostalgia la inmensidad del paisaje. Su actitud y disposición encuentran parangón en composiciones de corte romántico que nos hablan de la pequeñez del hombre ante la inmensidad de la naturaleza que se abre ante él, como se puede percibir en muchos de los personajes de Caspar David Friedrich (1774-1840)⁶⁶. El ordenanza del general Cabrera nos invita a contemplar lo que él observa y a preguntarnos por el significado de la arquitectura que se pierde en la lejanía. Ferrer-Dalmau parece transformar, en este caso, el argumento carlista en pretexto para trabajar la luz en la puesta del sol, consciente de la carga expresiva que encierra el silencio.

Aunque el pintor conoce los enclaves recogidos en sus pinturas, él declara su preferencia a trabajar con la luz artificial de su taller, puesto que sus pinturas

62 Entrevista de la autora a Augusto Ferrer-Dalmau (Estudio del pintor, Madrid, 8 de septiembre de 2017).

63 Josep Carles CLEMENTE, *Ejército y conflictos civiles en la España contemporánea*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1995, p. 133-134.

64 Antonio Manuel MORAL RONCAL, *Las guerras carlistas*, p. 71.

65 AA. VV., *Augusto Ferrer-Dalmau*, p. 396.

66 Hugh HONOUR, *El Romanticismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 84-85.

están destinadas a interiores y además de esta forma no se ve condicionado por las variables propias de la luz natural en las distintas fases de ejecución de una pintura: “Artificial, luz artificial siempre. No por nada. Primero porque mis cuadros van a interiores, no van a jardines. Y segundo porque no me varía la intensidad de la luz a medida que voy pintado. Tienes que tener siempre la misma luz para poder mantener siempre los mismos tonos y la misma intensidad de color”⁶⁷.

Salvando los prejuicios del siglo XIX y para subrayar la veracidad de sus paisajes Ferrer-Dalmau utiliza a menudo fotografías como instrumentos para la preparación de sus obras, si bien las pinceladas son signo de la identidad del pintor y por tanto marcan la diferencia con la fotografía: “Yo no puedo intentar hacer una fotografía, porque entonces ya pierdo la personalidad, no notas la mano del pintor. Por eso, yo intento mantener las pinceladas, aunque sea a corta distancia”⁶⁸. Estas pinceladas se van fundiendo y recomponiendo en la distancia, introduciendo en cierto modo una mirada afín a la exigida por los cuadros impresionistas, si bien en ningún caso podría vincularse nuestro autor con este grupo.

Entre los paisajes que nos transportan a la tercera guerra carlista sobresalen dos, Besalú y la Seo de Urgel, entornos que nos sitúan ante dos caras del mismo ejército, la del reposo y la de la contienda. Ferrer-Dalmau realiza varias versiones del escuadrón de jinetes de Gerona ante el puente de Besalú, destacado por su silueta románica y convertido en motivo de individualización del entorno, si bien el pintor únicamente reproduce cuatro de los siete grandes arcos que estructuran este puente con sus correspondientes tajamares (Fig. 12). Los soldados carlistas se mueven por las orillas del río Fluviá, cuyas aguas sirven de espejo para el pintor, creando un juego de brillos y reflejos que exige un gran dominio técnico de la veladura. En sus distintas versiones, la disposición de los jinetes carlistas en los distintos planos de la composición, la monumentalidad del paisaje y su intensa luminosidad, tanto diurna como nocturna, acentúan la soledad de los jinetes.

La serenidad de Besalú contrasta con el dinamismo y la dureza de la *Batalla de la Seo de Urgel* (Fig. 13), que pone fin al asedio de dicha plaza, comenzado el 20 de julio de 1875, por las tropas del general Martínez Campos y culminado el 26 de agosto del mismo año. Los planos de profundidad permiten distribuir los cuerpos de infantería y caballería, individualizados por sus uniformes y por la bandera que ondea con la inscripción laudatoria del pretendiente carlista, D. Carlos. Junto a esta enseña, la cruz, portada en alto por el capellán del ejército y signo de la religiosidad de los soldados,

⁶⁷ Entrevista de la autora a Augusto Ferrer-Dalmau (Estudio del pintor, Madrid, 8 de septiembre de 2017).

⁶⁸ *Idem*.

pues como apunta Bullón de Mendoza “el soldado carlista es, pues, un soldado católico, en guerra de Religión”⁶⁹. La muerte y el dolor de los primeros planos, anticipo de la derrota, dejan paso al fragor de la batalla captado con total verismo en el humo de la pólvora y en la atmósfera polvorienta de la contienda.

Entre los soldados anónimos, el general Francesc Savalls, sobre su caballo blanco, arenga a sus soldados e invita al espectador a introducirse en esta “ventana abierta a la tercera guerra carlista”. Y entre el humo de los cañonazos se adivina la mole románica de la Seo de Urgel centralizando un caserío medieval apenas sugerido por las manchas de color. En su proceso de documentación previo a la realización de esta pintura Ferrer-Dalmau habría contemplado la iconografía de grabados precedentes sobre la misma contienda, que destacaban el protagonismo del obispo de Urgel, José Caixal y Estradé, así como el reconocimiento de los vencedores a los carlistas derrotados, pero él se muestra como gran renovador, capaz de innovar desde el realismo de la batalla las propuestas pictóricas del siglo XIX, centrando toda su atención en los soldados. Podríamos tomar una expresión que Moral Roncal aplica al cine de carácter histórico y que nosotros hacemos extensible a las escenas carlistas de Ferrer-Dalmau como “discursos actualizadores del pasado”⁷⁰.

RENOVACIÓN EN LA ICONOGRAFÍA CARLISTA: LA DIGNIDAD DE LA MUERTE

En las líneas precedentes hemos apuntado el sentido religioso de los carlistas, que queda reflejado desde los relatos pictóricos de la primera guerra carlista, como *Calderote* (Fig. 14) o *Cabrera ante Morella*⁷¹, donde entre las tropas se adivinaba la presencia del capellán con unas constantes en su representación: la tonsura, el hábito, la cruz como atributo iconográfico y su disposición, próxima al estandarte y al tambor. Pero la verdadera renovación iconográfica de Ferrer-Dalmau, respecto al resto de su producción y a la de otros pintores del siglo XIX llega con *Alegoría tradicionalista* (Fig. 15)⁷². Atrás quedan el bullicio de la batalla, las cargas polvorientas, los cañonazos, la soledad del reposo... Es tiempo de silencio, es tiempo de

69 Alfonso BULLÓN DE MENDOZA, “El carlismo” en Alfonso Bullón de Mendoza y Joaquim Veríssimo, *La contrarrevolución legitimista (1688-1876)*, Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 228.

70 Manuel MORAL RONCAL, “El carlismo en la cinematografía española: La frustración en la victoria”, *Spagna contemporánea*, 22 (2002), p. 25.

71 *Calderote* recrea la batalla de Huesca, el 24 de mayo de 1837, donde los carlistas vencieron a las tropas liberales. Se conoce popularmente con este nombre porque las corazas de la caballería realista, que aparece derrotada en primer término de la pintura, fueron utilizadas por lo carlistas para cocer el caldo en su campamento. AA. VV., *Augusto Ferrer-Dalmau*, p. 386-387.

72 *Ibidem*, p. 412-413.

muerte. Para concluir esta pintura no son necesarios los documentos, ni los textos, solo la religiosidad del soldado. Atrás queda también el realismo de los amplios paisajes, pues la luz vaporosa de la aparición divina inunda la totalidad del espacio.

Esta realidad trascendente es presidida por Cristo que desciende para acoger el alma del carlista caído. Su gesto conduce nuestra mirada hacia la realidad terrena donde yace el héroe anónimo entablado un diálogo de contrastes pictóricos. La túnica blanca de Cristo frente a las manchas cromáticas de uniforme militar, destacando esencialmente la boina roja para identificar al carlista. Este todavía empuña el fusil que, junto con el sable esbozado en el primer término, nos hablan de batallas pasadas. Apenas unos matojos y una alambrada para diferenciar el plano del hombre del plano de Dios. Se trata de la imagen de temática religiosa más explícita en la producción de Ferrer-Dalmau y el carácter anónimo del soldado la convierte en alegato universal de la dignidad de la muerte y de la religiosidad de los soldados carlistas, que entregan su vida por Dios, por la Patria y por el Rey.

EPÍLOGO

Un acontecimiento histórico del calado de las guerras carlistas no podía quedar al margen de las manifestaciones artísticas, ya que el arte se convierte en expresión de las inquietudes del hombre en sus distintas épocas. Además, a lo largo del siglo XIX, los argumentos históricos se habían consolidado en lo más alto del escalafón de los géneros pictóricos, como demuestran en España tanto los galardones de las exposiciones nacionales como la enseñanza de las Bellas Artes. Siguiendo a Argan, podríamos decir que los soldados del siglo XIX encarnaban ideas, sin introducirnos en el crudo realismo de las batallas⁷³. La contemplación de la iconografía carlista en su siglo nos permite advertir distintos enfoques, desde las galerías de retratos de los héroes políticos y militares, o los planteamientos academicistas que trabajan el tema militar como ejercicio de dibujo, hasta la intención de los ilustradores gráficos de acercarnos a la realidad de los soldados de los bandos enfrentados. Estos corresponsales pictóricos se convierten en referencia por su instantaneidad y por su capacidad de difundir las guerras carlistas más allá de nuestras fronteras.

El primer gran cambio en los repertorios carlistas llega desde los pinceles de Cusachs, militar que participa en la tercera guerra carlista y que, gracias a su talento pictórico, expresa con veracidad la intrahistoria de tantos soldados

⁷³ Giulio Carlo ARGAN, "El valor de la figura en la pintura neoclásica" en AA. VV. *Arte, arquitectura y estética del siglo XVIII*, Madrid: Akal, 1987, p. 77.

anónimos que no son reseñados por las crónicas. Con su reconocimiento a nivel nacional e internacional logra la alta consideración de la pintura de batallas, pero hay que esperar al arte actual para encontrar su continuidad en la obra de Augusto Ferrer-Dalmau, que ha venido a llenar el vacío existente en la pintura de batallas en general y en el tratamiento de las guerras carlistas en particular. Este pintor salva la distancia cronológica que le separa de las contiendas carlistas con una minuciosa documentación de cada uno de los acontecimientos que se propone recrear, de sus protagonistas, de la cartografía del lugar... Por sus lienzos desfilan desde los generales carlistas, o el propio pretendiente D. Carlos, hasta los más sencillos artilleros, igualándolos con sus pinceles en valor y lealtad, en el dolor y la gloria.

Desde un profundo realismo, las pinturas carlistas de Ferrer-Dalmau, hablan, nos despiertan un sinfín de preguntas acerca de los personajes representados, de los uniformes que los revisten o de sus armas, del entorno que los rodea y, en la medida que respondemos a estos interrogantes podemos reconstruir los principales hitos de las guerras carlistas. La minuciosidad con que se recogen todos los detalles de las pinturas las eleva prácticamente a la categoría de documentos históricos. Y no se trata únicamente de describir y recordar, sino también de ahondar en el importante papel del ejército en la historia de España, presentándose el carlismo en clave de identidad patria y los soldados como espejo del siglo XIX. En el presente trabajo se suceden diferentes lenguajes pictóricos, con un mismo fin, ensalzar la nobleza de los soldados y convertir el arte en memoria gráfica de las guerras carlistas.

FIGURAS



Fig. 1. Francisco de Paula van Halen (1814-1887), La batalla de la primera guerra carlista, Museo del Carlismo, Estella.



Fig. 2. Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de infantería que defendían Madrid en 1837, 1864-1866, Museo del Prado.



Fig. 3. Enrique Estevan y Vicente (1849-1927), Carga de Lácar, 1886, Museo del Carlismo, Estella.



Fig. 4. Josep Cusachs i Cusachs (1851-1908), La Batalla de Arlabon, 1888.



Fig. 5. Josep Cusachs i Cusachs (1851-1908), Retrato ecuestre de Alfonso XIII con el uniforme de coracero de la Guardia Real, 1906, colección privada.



Fig. 6. Augusto Ferrer-Dalmau, Retrato del general Tomás Zamalacárregui.



Fig. 7. Augusto Ferrer-Dalmau, La carga de Zumalacárregui.



*Fig. 8. Augusto Ferrer-Dalmau,
El general Antonio Zaldueño
con su ayudante
Iturria Allende Salazar.*



*Fig. 9. Augusto Ferrer-Dalmau,
Retrato ecuestre
del general Ramón Cabrera.*



Fig. 10. Augusto Ferrer-Dalmau, *Cabrera ante Morella*.



Fig. 11. Augusto Ferrer-Dalmau, *Morella en la lejanía*.



Fig. 12. Augusto Ferrer-Dalmau, El puente de Besalú.



Fig. 13. Augusto Ferrer-Dalmau, Batalla de la Seo de Urgel.



Fig. 14. Augusto Ferrer-Dalmau, *Calderote*.



Fig. 15. Augusto Ferrer-Dalmau, *Alegoría tradicionalista*.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Benlliure y el ejército*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1998.
- AA. VV., “Goya: El Dos y el Tres de mayo de 1808 en Madrid. Estudio y restauración”, *Boletín del Museo del Prado*, XXVII/45 (2009), p. 129-149.
- AA. VV., *Augusto Ferrer-Dalmau. El pintor de batallas*, Valladolid: Galland Books, 2018.
- ABC Cultura, *Ferrer Dalmau representa a España en una exposición de pintores de batallas de París*, [en línea] (8 de abril de 2019).
https://www.abc.es/cultura/arte/abci-ferrer-dalmau-representa-espana-reunion-pintores-batallas-paris-201904081152_noticia.html [9 de abril de 2019].
- Alexandre ARSÈNE, *Histoire de la peinture militaire en Francia*, París: Henri Laurens, 1889.
- Jose María ALÍA PLANA, *Dos días de mayo de 1808 en Madrid, pintados por Goya*, Madrid: Fundación Jorge Juan, 2004.
- Giulio Carlo ARGAN, “El valor de la figura en la pintura neoclásica” en AA. VV. *Arte, arquitectura y estética del siglo XVIII*, Madrid: Akal, 1987, p. 71-86.
- Francisco BARADO, *La vida militar en España*, Barcelona: Ed. Sucesores de Ramírez, 1888.
- Ma Dolores BASTIDA DE LA CALLE, “José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 2 (1989), p. 343-376.
- Ma Dolores BASTIDA DE LA CALLE, “La Campaña Carlista (1872-1876) en *Le Monde Illustré*: Los dibujos de Daniel Vierge”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 3 (1990), p. 273-305.
- Ma Dolores BASTIDA DE LA CALLE, “Pintura de Historia y estampa de Actualidad: La escena de tema bélico”, *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 6 (1993), p. 471-490.
- Jonathan BROWN y John ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y el Palacio de Felipe IV*, Madrid: Taurus, 2003.
- Alfonso BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, “El carlismo”, en Alfonso Bullón de Mendoza y Joaquim Verissimo (coords.), *La contrarrevolución legitimista (1688-1876)*, Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 219-238.
- Alfonso BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, “Las expediciones carlistas en un inédito del general Zaratiegui”, *Aportes* 33 (1997), p. 3-22.
- Alfonso BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, “Las guerras carlistas”, en Aurelio Valdés Sánchez (coord.), *Aproximación a la historia militar de España*, vol. II, Madrid: Ministerio de Defensa, 2006, p. 453-476.
- Alfonso BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, “Isabel II y su época: los difíciles inicios de un reinado: cuestión dinástica y guerra carlista”, *Cuadernos de investigación histórica*, 21 (2004), p. 355-370.

- Alfonso BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, “Las Guerras Carlistas”, en Alfonso Bullón de Mendoza (coord.), Catálogo de la exposición *Las Guerras Carlistas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 19-67.
- Alfonso BULLÓN DE MENDOZA Y GÓMEZ DE VALUGERA, “Las Guerras Carlistas en la historia”, en Alfonso Bullón de Mendoza (coord.), Catálogo de la exposición *Las Guerras Carlistas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 145-155.
- Pilar CABEZÓN PÉREZ, “Las guerras carlistas en el arte”, en Alfonso Bullón de Mendoza (coord.), Catálogo de la exposición *Las Guerras Carlistas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 69-99.
- Pilar CAÑIBANO GAGO y Carlos IBÁÑEZ GIRALDA, “Augusto Ferrer-Dalmau, la épica del pincel”, *Revista Atticus Siete*, 7 (2017), p. 245-259.
- Pablo CASADO MURIEL, “Augusto Ferrer-Dalmau: Lo importante en mi pintura es el héroe anónimo”, *El Debate de Hoy*, [en línea] (19 de enero de 2019).
<https://eldebatedehoy.es/entrevistas/ferrer-dalmau/> [23 de enero de 2019].
- Josep Carles CLEMENTE, *Ejército y conflictos civiles en la España contemporánea*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- Gregorio DÍAZ EREÑO, “Arte y carlismo: Historia pictórica de un conflicto”, en AA. VV., *Imágenes del carlismo en las Artes*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2010, p. 347-410.
- José Luis DÍEZ y Javier BARÓN (coords.), *El siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 294.
- José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1985.
- Augusto FERRER-DALMAU, “Pintor de batallas. Arte y compromiso con la Historia”, *Diplomacia* 96(2017), p. 48-53.
- María FIDALGO CASARES, “Ferrer Dalmau investido académico de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría”, *Diplomacia*, 96 (2017), p. 46-48.
- José Enrique GARCÍA MELERO, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Encuentro, 1998.
- Melchor GARCÍA MORENO, *Ensayo de bibliografía e iconografía del Carlismo español*, Madrid, 1950.
- Pilar GARCÍA PINACHO, “Corresponsales de guerra extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX en España”, en AA. VV., *Testimonios del desastre: periodistas y escritores en los campos de batallas*, Madrid: Ediciones Trea, 2016, p. 35-48.
- José Ramón GARNELO, “La pintura y la fotografía”, *El Museo Universal*, [en línea] (11 de febrero de 1866, p. 42),
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003397267&search=&lang=es> [19 de marzo de 2019].
- Daniel GIRALT MIRACLE y Pedro MORA PIRIS, *Josep Cusachs i Cusachs*. Barcelona: Diccionario Rafols, 1988.

- Nigel GLENDINNING, “Representaciones de la Guerra de la Independencia: ‘El dos de mayo’ y ‘Los fusilamientos’”, en AA. VV., *Goya*, Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, 2002, p. 271-284.
- Carlos GONZÁLEZ LÓPEZ y Montserrat MARTÍ AYXELÁ, *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona: Diccionari Ràfols, 1989.
- Hugh HONOUR, *El Romanticismo*, Madrid: Alianza Forma, 2007.
- Publio LÓPEZ MONDÉJAR, *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid: Lunwerg, Ministerio de Cultura, 1989.
- Robert MACHRAY, “A group of Battle-Painters and War Artists”, *Windsor Magazine*, vol. XII (1900), p. 260-274.
- Pedro J. MARTÍNEZ PLAZA (coord.), *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Madrid: Museo del Prado, 2015.
- Pedro J. MARTÍNEZ PLAZA, “Mariano Fortuny. La reina María Cristina y su hija la reina Isabel pasando revista a las baterías de artillería que defendían Madrid en 1837”, en Javier Barón (coord.), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017, p. 148-152.
- José Manuel MATILLA, *Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio*, Salamanca: Cuadernos dieciochistas, 2007.
- Manuela MENA MARQUÉS, “El dos de mayo de 1808”, en AA. VV., *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 353-369.
- Francisco DE MENDOZA, *Manual del pintor de Historia*, Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1870.
- Carlos MOLERO COLINA, “Augusto Ferrer-Dalmau: pinceles para recuperar nuestra historia olvidada”, *Ejército: de tierra español*, 846 (2011), p. 98-105.
- Pedro MORA PIRIS, *Josep Cusachs i Cusachs (1851-1908)*, Barcelona: Museo Militar de Montjuic, 2001.
- Antonio MORAL RONCAL, “El carlismo en la cinematografía española: La frustración en la victoria”, *Spagna contemporanea*, 22 (2002), p. 25-39.
- Antonio MORAL RONCAL, *Las Guerras Carlistas*, Madrid: Sílex, 2006.
- Víctor NIETO ALCAIDE, “La guerra y lo imaginario en la pintura de Goya”, en AA. VV., *Historias inmortales*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2002, p. 319-329.
- Bernardino DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1980.
- Juan Antonio RAMÍREZ, *Medios y Masas e Historia del Arte*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- Carlos REYERO, *Imagen histórica de España, 1850-1900*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Carlos REYERO, “Guerrilleros, bandoleros y facciosos. El imaginario romántico de la lucha marginal”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), p. 144-156.
- Carlos REYERO, *Fortuny o el arte como distinción de clase*, Madrid: Cátedra, 2017.

- Luigina ROSSI BARTOLATTO, *La obra pictórica completa de Delacroix*, Barcelona: Noguer Rizzoli, 1972.
- Germán SEGURA GARCÍA, *Ferrer-Dalmau. Caballería en la Guardia Real*, Valladolid: Galland Books, 2014.
- Germán SEGURA GARCÍA, “José Cusachs (1851-1908): vicisitudes de un oficial de artillería en campaña”, *Ejército: de tierra español*, 812 (2008), p. 91-98.
- Germán SEGURA GARCÍA, *Ferrer-Dalmau y la estela de Cusachs. Estampas de un ejército de Barcelona a Madrid*, Valladolid: Galland Books, 2011.
- Germán SEGURA GARCÍA, *Ferrer-Dalmau*, Valladolid: Galland Books, 2016.
- Joaquín DE SOTTO Y MONTES, “Guardias palacianas y Escoltas Reales de la monarquía española”, *Revista de Historia Militar*, 37 (1974), p. 7-51.
- Juan Antonio ZARATIEGUI, *Vida y hechos de D. Tomás de Zumalacárregui*, Madrid: Imprenta de D. José Rebolledo y Compañía, 1845.

ARTÍCULO RECIBIDO: 27-04-19, ACEPTADO: 16-05-19