

Rayos, un estudio estético en la pintura occidental de los siglos XVIII y XIX

Thunders, an aesthetic study in Western painting of the 18th and 19th centuries

ANTONIO SÁNCHEZ CABRERA

antoniosanchezcabrera@hotmail.com

Doctorando Universidad de Granada. Departamento Historia del Arte. Grupo de Investigación HUM 222.

Recibido: 21 de febrero de 2018 · Revisado: 12 de junio de 2019 · Aceptado: 29 de junio de 2019

Resumen

Hacia 1750 los avances científicos se abren camino por la experimentación llevada a cabo por una serie de personajes insertos en una sociedad que lo demandaba. Se sospechaba que la electricidad, que era un fenómeno conocido, y el rayo podían ser una misma cosa y, además, podía ser manejada y puesta al servicio del nuevo hombre nacido de las nuevas estructuras estatales. Nació así la filosofía natural que fue la dedicación y explicación del mundo a partir de la observación de la naturaleza. De ahí encontramos la explicación de la creación del pararrayos, artificio inventado por Benjamin Franklin y lo que fue considerado un primer paso para domar esa naturaleza. Paralelamente los pintores de la época tendieron a ejecutar cuadros donde estos agentes meteorológicos fueron los protagonistas pero, como artistas, cada uno le otorgó un sentido al servicio de su obra: Benjamin West (1738-1820), Francesco Casanova (1727-1802), Gaspar Wolf (1735-1783), James Gillray (1757-1815), Samuel Colman (1780-1845), John Martin (1789-1854), Charles Deas (1818-1867), Maxim Nikiforovich Vorobiev (1787-1855), Evelyne De Morgan (1855-1919), etc.

Palabras clave: electricidad; rayos; pinturas de rayos.

Identificadores: Franklin, Benjamin; Colman, Samuel; Nikiforovich Vorobyov, Maxim; Deas, Charles.

Topónimos: Europa; Estados Unidos; Rusia

Periodo: Siglo 18; Siglo 19.

Abstract

Towards 1750 the scientific advances find way by the experimentation carried out by a series of inserted characters in a society that demanded it. It was suspected that electricity, which was a known phenomenon, and lightning could be the same thing and, in addition, could be managed and put at the service of the new man of the new state structures. The natural philosophy was born that was the dedication and explanation of the world from the observation of nature. Hence the explanation of the creation of lightning rods, a device invented by Benjamin Franklin and what was considered a first step to tame that nature. Parallel the painters of the time tend to be pictures, where these meteorological agents are the protagonists but, as artists, each one gave a sense to the service of his work: Benjamin West (1738-1820), Francesco Casanova (1727-1802), Gaspar Wolf (1735-1783), James Gillray (1757-1815), Samuel Colman (1780-1845), John Martin (1789-1854), Charles Deas (1818-1867), Maxim Nikiforovich Vorobiev (1787-1855), Evelyne De Morgan (1855-1919), etc.

Keywords: Electricity; Thunder; lightning paint.

Identifiers: Franklin, Benjamin; Colman, Samuel; Nikiforovich Vorobyov, Maxim; Deas, Charles.

Place Names: Europe; USA; Russia.

Period: 18th Century; 19th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

SÁNCHEZ CABRERA, A. (2019). Rayos, un estudio estético en la pintura occidental de los siglos XVIII y XIX. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: xx-94.

La observación de los rayos y su inserción en la pintura del siglo XVIII

Hacia 1750 una serie de científicos comenzaron a experimentar la relación entre la electricidad y la manifestación de rayo con el fin de domeñarlo. A estos científicos se les llamó electricistas (Gribbin, 2002, 218) y en el transcurso de los siguientes 100 años consiguieron aplicar la fuerza que producían los rayos al alumbrado de las capitales más importantes del mundo. La asociación entre la electricidad y el rayo se hizo definitiva a mediados del siglo XVIII, aunque según el Abate Bertholon, Grai, en una carta a Mortimer, escribió que el rayo y la electricidad eran una misma cosa en 1735. Pero el único en estudiar esta relación fue el Abate Nollet a partir de 1748 (Bertholon, 1833: 9). Cuenta Bertholon que Herodoto ya asoció el rayo a las puntas de hierro. Según este autor “los tracios desarmaban al cielo de sus rayos arrojando flechas al aire” (1833: 63) y “los hiperbóreos lanzando igualmente contra las nubes picas armadas de un hierro puntiagudo”. Así se explica que Plinio comentase que los humanos “pueden obligar al rayo a que descienda” (1833: 64). El mismo Bertholon nos habla sobre un bastión del castillo de Duino, situado en el Friul, a la orilla del mar Adriático donde “hay una pica colocada verticalmente desde tiempo inmemorial. El soldado que está de centinela la observa, y cuando nota la existencia de chispas avisa y toca una campana de que una tormenta se acerca, para que lo adviertan gentes del campo y pescadores. Esta es una tradición ya antigua” (1833: 67).

El caso más célebre en el estudio del rayo fue el de Benjamin Franklin (1706-1790), reconocido por todos como inventor del pararrayos. Lo que Franklin demostró en sus experimentos a través de una cometa, un hilo y una llave es la existencia de los campos electromagnéticos que hay entre la parte baja de la nube (carga positiva) y la tierra (carga negativa); un campo busca al otro a través del rayo, de la “descarga eléctrica”, hecho que fue descrito por primera vez en una carta a Peter Collinson, miembro de la *Royal Society* de Londres en octubre de 1752, publicado en la *Gentleman's Magazine* en diciembre de ese mismo año¹.

Al igual que Franklin, otros experimentaron la naturaleza del rayo, como hizo el naturalista Thomas-François Dalibard, contratado por Georges-Louis Leclerc de Buffon en Marly-la-Ville, a las afueras de París, en 1752, colocando una barra de hierro puntiaguda en un jardín, barra que a la postre mató a un tal Coiffier, encargado de prestar atención a los rayos en ausencia del señor Dailibard; o el abate Mazeas que colocó en su casa una pértiga de madera que terminaba en un tubo de vidrio lleno de resina, donde se insertaba una barra de hierro puntiaguda (1833: 16).

También Lemonier dispuso un aparato en Saint-Germent-en-Laye. Consistía en “una pértiga de 32 pies de elevación, que se levanta de en medio de un césped en un paraje

1 Un extracto de esa carta está disponible en: <http://www.historygallery.com/newspapers/1752FranklinKite/1752FranklinKite.htm>

en que estaba absolutamente aislada, y en cuya extremidad superior fijó un gran tubo de vidrio muy fuerte, al que se hallaba adaptado un cañón de hoja de lata que terminaba en punta” (1833: 17). El 7 de junio de 1752, durante una tormenta pudo observar las chispas eléctricas como en una botella de Leyden, y así, muchas otras personas observaron la indudable unión entre el rayo y la electricidad a mitad del XVIII del que Franklin contó punto por punto su experiencia reflejada en sus escritos (Moreno Villanueva, 2012: 270). Por estas, y otras experiencias, asociaron la iluminación, la electricidad y el rayo, como demostraba el experimento llamado ‘cielo eléctrico’, “que produce un efecto asombroso, tanto por el tamaño de los rasgos luminosos que se advierten en él quando se electriza, como con especialidad por la viveza de la luz que despidе en el momento de la esplosion” (Sigaud, 1792: 168).



1. Benjamin West (1738-1820). Retrato de Benjamin Franklin demostrando el descenso de la electricidad a través de una cometa, un hilo metálico y una llave, (Ca. 1816). Museo de Arte de Philadelphia

Benjamin Franklin y Benjamin West coincidieron en Londres hacia 1816. Allí este último ejercía el cargo de Vicepresidente de Bellas Artes de Inglaterra. El retrato que West hizo a Franklin es una pintura de pequeñas dimensiones (34 x 25,6 cm.) realizada sobre pizarra que iba a convertirse en un gran lienzo para situarlo en algún lugar destacado del Hospital de Pennsylvania, institución fundada por Franklin unos años antes. Sin embargo, este hecho no se produjo y el retrato vio la luz un tiempo después de que Franklin falleciera (A.A.V.V, 1995: 184) (Fig. 1).

Con anterioridad a la pintura de West, que era un lienzo destinado a inmortalizar la evolución de la electricidad, Francesco Giussepe Casanova (1727-1802), el hermano del polifacético escritor Giacomo Casanova, pintaba una escena protagonizada por la muerte de un hombre abatido por un rayo (Fig. 2).



2. Francesco Casanova (1727-1808). *Rupture d'un pont de bois* (1770). Óleo sobre lienzo. 226 x 282 cm. Museo de Bellas Artes de Rennes

El drama aquí representado acontece de forma verídica, el rayo en cuestión plantea las inquietudes de la época de si la línea electrificada se produce en zig-zag o esa forma

de dibujar un rayo solo estaba en la mente de los pintores². El cuadro pertenece a una serie de catástrofes compuesta de cuatro lienzos³, los cuales se pensó que eran de su pupilo Philip James de Louthembourg (1740-1812), que, al continuar la línea de Casanova se había dedicado a la realización de cuadros de catástrofes. De igual forma abordan los pintores del XVIII este fenómeno meteorológico si observamos los rayos llevados a cabo por George Morland (1763-1804) en *La llegada de la tormenta en la isla de Wight*, el *Naufragio* de Joseph Vernet (1814-1789), *La tormenta* de Caspar Wolf (1735-1783), o el *Castillo de Dunnottar en una tormenta* de Thomas Girtin (1775-1802). Entre los más hábiles pintores de la segunda mitad del siglo XVIII destaca la obra de Josep Wright, *The Widow of an Indian Chief Watching the Arms of her Deceased Husband*, de 1785. En este paisaje, la viuda de un guerrero vela su muerte bajo las inclemencias del tiempo y el rayo quedó dispuesto en un zig-zag quebrado e integrado con los elementos que lo rodean sin tener un protagonismo absoluto.

En los laboratorios a mediados del siglo XVIII ya habían creado pequeñas tormentas a raíz de que Ewald Geor von Kleist y Pieter van Musschenbroek creara en la Universidad de Leyden su famosa botella, que no era otra cosa que el principio de los condensadores eléctricos, esto es, un núcleo capaz de albergar cargas eléctricas tal y como nos transmite Nollet en sus experiencias cuando se frota “un Globo, ù otra qualquiera vasija de vidrio vacia de ayre, y por consiguiente expurgada de los vapores, de que siempre está lleno este liquido, no se observa dentro mas que una luz difusa, semejante à la de los Relampagos” (Nollet, 1747: 74).

En estas primeras asociaciones, la figura del rayo representó los anhelos de los filósofos naturales, luego científicos, por conocer el mundo que les rodeaba, de ahí que este periodo esté caracterizado por la observación de los hechos y al mismo tiempo la superación de las explicaciones del pasado. Posteriormente, la figura del rayo cambia su significado desde un carácter divinizado y político a convertirse en un elemento inserto en la cultura popular, como se expone a continuación.

El rayo, la Revolución Francesa y la Guerra de Secesión Estadounidense

El rayo estuvo desde tiempo inmemorial asociado al poder, se vinculó también a la monarquía francesa, pero desde que los científicos intentaron controlar este fenómeno, la imagen del rayo se traspasó a otro poder que no era el monárquico sino el revolucionario (Duong, 2017). La representación del rayo unida a la electricidad era novedosa por todo lo que acontecía en los laboratorios y todos los experimentos con pértigas y cometas realizados desde Franklin, se ligaban ahora, en plena revolución, a favor del

2 En este punto fue importante la aparición de las primeras fotografías de rayos documentadas por el Franklin Institute tomadas por William Nicholson Jennings (1860-1949) en 1882. Allí se especifica que los rayos pintados en zig-zag no eran verídicos.

3 *Scène d'orage, Rupture d'un pont de bois, Scène d'ouragan, Attaque nocturne de brigands*

tercer estado, y el propio Robespierre comenta que “los pueblos no juzgan como las cortes judiciales. No pronuncian sentencias, sino que lanzan el rayo. Ellos no condenan a los reyes, sino que los sumen en la nada. Y esta justicia vale tanto como la de los tribunales” (Robespierre, 2005: 68) y también “el gobierno de la revolución es el despotismo de la libertad contra la tiranía ¿O es que la fuerza existe tan sólo para proteger el crimen? ¿Acaso el rayo no está destinado a golpear las cabezas orgullosas?” (2005: 252). Estas palabras reverberaron entre un sector de la población influenciados, entre otras cosas, por aquellos grabados donde aparecía la figura del rayo atacando al poder contra el que se revelaban, como en la imagen de autor desconocido, *Alegoría del día 10 de agosto de 1792*, en alusión al derrocamiento de Luis XVI, momento en el que los 'sans culottes' invaden las Tullerías y el rey se refugia en la Asamblea. El rayo se dirige desde una “montaña”, figura alegórica del bando jacobino (montañeses), coronada por una figura que porta el gorro frigio, hacia una escultura romana situada en una cuadriga tirada por serpientes que representan tanto a la monarquía como al poder eclesiástico. En el grabado *La Liberté Triumphante (1792)*, se puede ver una personificación de la Libertad con el gorro frigio en una mano y un manojo de rayos en la otra aniquilando a aquellas fuerzas que ostentaban el poder de forma despótica; o el grabado de André Claude Boissier (1760-1833), *El triunfo de la república*, que alude en la imagen al 'bello fuego' que, desde la cima de una montaña, lanza rayos y destruye las antiguas estructuras que se hunden en aguas pantanosas junto a clérigos y nobles, mientras que en la falda de esa montaña danzan los hijos de la nueva república alrededor del Árbol de la Libertad. El rayo se prolonga desde las dos tablas donde se inscriben las leyes de la que emanan los Derechos de Hombre y la Constitución Republicana y golpean al monstruo en la frente para matarlo (Fig. 3).

Desde Inglaterra, el ilustrador James Gillray (1757-1815) utilizó también la imagen en varias de sus composiciones para criticar las acciones de la Revolución Francesa y del emperador Bonaparte, o el 'pequeño Boney' como solía dibujarlo en muchas de sus caricaturas (Bartlett y Taber, 1904: 22), para lo que usó la *Westminster Magazine* y la *Oxford Magazine*, en la que deslizó una serie de láminas que han sido consideradas como la obra culmen de Gillray. En su obra de 1798, *Destrucción del coloso francés*, imagina un poderoso brazo inglés que lanza rayos y destruye el cuerpo de un gigante con el gorro frigio y la guillotina junto a él, en alusión a los años en los que Robespierre impuso el Gran Terror. Otra de su sátira política titulada *El diseño para un pilar naval*, muestra un obelisco marítimo enarbolado con la bandera inglesa pero cuyo fuste se compone de restos sangrientos de cuerpos franceses derribados en la batalla; al fondo, en un lado aparece una tormenta cuyos rayos pugnan entre sí. Una de sus composiciones más logradas se encuentra en el dibujo *Valle de la Sombra de la Muerte* de 1808, en el que aparece Napoleón como figura alegórica del personaje principal de la novela de Bunyan⁴ (Bartlett y Taber, 1904: 44) rodeado por depredadores y alimañas que aluden a los países circun-

4 John Bunyan (1628-1688) fue un predicador cristiano famoso por su novela *El progreso del peregrino* donde su protagonista, en un periplo en busca de su salvación debe atravesar un valle de sombras de muerte.

dantes a Francia. El rayo está aquí vinculado a la tiara papal que cae amenazante como un meteoro.



3. André Claude Boissier (1760-1833). *El triunfo de la república*, (1793/94). Museo de Dobrée. Nantes

En Inglaterra, encontramos una serie de personajes que simpatizaron con la Revolución Francesa como Joseph Priestley (1733-1804), que estaba interesado en la ciencia y en particular en la electricidad, hasta que sus vecinos quemaron su casa y su laboratorio de Birmingham en 1791, exiliándose a América tres años más tarde, donde se vería con Franklin, su precursor. Priestley fue un hombre comprometido con la política de su tiempo y fue estimado tanto en Francia como lo fue Franklin (Gribbin, 2002, 219).

Entre otras particularidades, podemos subrayar la aparición de hombres de formación científica que se unieron a la revolución. Así observamos a Bailly, astrónomo; Condorcet, matemático; Lazare Carnot, topólogo; Laplace, astrónomo; Fournier, geómetra; Arago, físico, etc. La ciencia, y el conocimiento en general desde que se publicara *L'Encyclopédie* entre 1741 y 1772, se había maridado con la revolución por el hecho de configurar las nuevas generaciones modernas y republicanas (Libertad e Igualdad), en contra de una monarquía anquilosada y endeudada. Mientras Priestley marchaba a América, Antoine-Laurent Lavoisier era ejecutado por haber sido recaudador de impuestos (*fermier*). Unos impuestos nuevos que los consejeros del rey idearon para la contribución al acto revolucionario (Gribbin, 2002, 237). Por otra parte, Lavoisier era miembro de la Real Academia de las Ciencias y perjudicó la entrada a esta institución a Jean Paul Marat, médico y escritor de una obra llamada *Recherches physiques sur l'électricité* en 1782 con los aspectos más relevantes de la época: fluidos eléctricos, fenómenos, propiedades, principios, la máquina eléctrica, la botella de Leyden, teorías del rayo, pararrayos, para-volcanes, etc. Y al año siguiente *Recherches sur l'électricité mediate*, escrito más afín a su disciplina médica. Aun así, Lavoisier consideró que las investigaciones de Marat no eran suficiente aportación a la ciencia, y unos años después Marat, que había incluso instalado un pararrayos en su casa, en los tiempos de la revuelta, no tuvo compasión alguna por la ejecución de Lavoisier (Bascañán, 2008). Para Robespierre la idea estaba clara cuando se pregunta: “¿No había que aniquilar, en toda Francia, al partido de los tiranos, y por consiguiente comunicar a todos los departamentos la saludable conmoción que acababa de electrizar a París?” (Robespierre, 2005: 141).

Otra pintura relacionada con la revolución fue el lienzo de Chevalier Féréol de Bonnemaison (1770-1823) *Mujer alcanzada por la tormenta*, realizado hacia 1799, en el que podemos ver a una mujer semidesnuda e indefensa ante el temporal con rayo al fondo, cuadro en el que podemos ver “la inestabilidad política, social y económica socavó la fe en el nuevo gobierno, dejando a los ciudadanos con un sentimiento de impotencia” (Museo de Brooklyn). Hay un fuerte contraste entre la mujer y su vestimenta blanca y el entorno ennegrecido iluminado débilmente por el rayo, indicativo en cualquier caso de una situación de desamparo.

Una vez terminada la revolución y Napoleón es coronado en 1804, Antoni François Callet (1741-1823) pinta al año siguiente la *Alegoría de la rendición de Ulm*, cuadro encargado por el emperador para el castillo de Fontainebleau, donde se representa, a través del personaje mitológico de Mercurio, la entrega de las llaves de la ciudad a Minerva. El emperador está rodeado por elementos propios de la mitología: el carro tirado por caballos alados, el águila, el rayo, etc. En aquella ciudad de Ulm fue derrotado un bando compuesto por austriacos, que a su vez formaba parte de una coalición mayor integrada por ingleses, suecos y rusos (Tercera coalición) para detener la *Grand Armée* francesa, que venció esta batalla debido a una confusión en los distintos calendarios que llevó a los ingleses a una desorganización y la consecuente derrota estratégica, además era la respuesta por tierra de la batalla perdida por el ejército francés en Trafalgar. Constituyó

otra victoria ejemplar a lo largo del Danubio junto con la batalla de Austerlitz (Marinez Teixidó, 2001: 209).

Como en todos los conflictos armados, cualquier ápice de información puede ser algo sumamente valiosa, y en la guerra de Secesión estadounidense existieron partidas de hombres dedicados a encontrar pistas útiles sobre el enemigo que trasmitían a sus superiores. A ello responde el cuadro que Johannes Adam Simon Oertel (1823-1909) pintó en 1866, dos años después de finalizar la guerra. En *The Unión Scout* (Fig. 4) vemos a estos “exploradores” dispuestos a cruzar llanuras y bosques para aventajar al enemigo. Esta figura de guerra hay que diferenciarla de la del espía, que se inserta en el bando contrario de incognito con el mismo fin, pero con mayor riesgo, pues es la horca la pena impuesta. El explorador, por el contrario, llevaba el uniforme de su propio ejército (Allen, 2007: 13), aunque en ocasiones era difícil distinguir al uno del otro, por el hecho de que podían adoptar ambos oficios. Uno de los más célebres de estos indagadores fue Jeb Stuart que estaba a cargo del reconocido General Lee, el cual pudo decir eso de “nunca me trajo una información falsa” (2007: 14). Así, aparecieron distinguidos grupos de confidentes tales como “Los exploradores de Colemann” o “Los exploradores de Jessie”. Aparte, los Unionistas integraron en sus grupos a hombres de raza negra, que conocían bien el terreno. Por último, hacia el final de la guerra y por el tiempo de un año fue publicado un periódico que circulaba entre los soldados al que llamaron *Frontier Scout*. Por lo demás, el cuadro representa lo que aquí se narra, una partida de observadores se dispone a avanzar por el territorio y un rayo cae en la lejanía asustando a la caballería. La composición es muy eficaz ya que, a pesar de la gran distancia entre los scouts y el rayo, ambos son protagonistas: el rayo irrumpe y modifica el espacio, convirtiéndose en parte esencial del mismo.

Un unionista reconocido fue Frederick Edwin Church (1826-1900), y, aunque algunos de sus paisajes hacen referencia a la Guerra de Secesión, el paisaje en la pintura de Church es tratado como una exaltación de la naturaleza salvaje. Church, que había viajado por multitud de territorios, nos presenta la naturaleza en estado puro, como un territorio por conocer, de manera científica, lo que lo unió en sus aventuras a Alexander Humboldt. De ahí que pintara en 1868 un paisaje con arcoíris y rayo, algo poco usual en su pintura⁵.

5 En su cuadro de paisaje *Aurora Borealis* se ha señalado un paralelismo claro entre la victoria de la guerra por los Unionistas y las formas y colores de la pintura.



4. Johannes Adam Simon Oertel (1823-1909). *The Union Scout*, (1866). Óleo sobre lienzo. 71.8 x 125.7 cm. Colección Johnson, Spartanburg, Carolina del Sur

Rayos procedentes de fuentes literarias

Jacob Philipp Hackert (1737-1807) pintó el rayo para la imagen mitológica de *Dido y Eneas protegiéndose del mal tiempo en una Gruta*, de 1804. La historia de amor entre estos personajes está sacada de del libro IV de la *Eneida* de Virgilio. Eneas naufraga en Cartago y conoce a su reina Dido, quien se enamora locamente de él, pero Eneas, influido por los dioses, siente que debe partir a refundar Troya y Dido sufre por ello. Finalmente, Eneas decide quedarse, pero es ella la que lo rechaza. El momento elegido por el pintor es un paseo de los protagonistas por el bosque, refugiados de la tormenta en una gruta con el mar de fondo y un rayo casi de forma recta se cruza en el cielo. Este paisajista pintó en otros lienzos la figura del rayo como en *Paisaje con tormenta eléctrica* de 1767, un naufragio llamado *Paisaje costero con tormenta de mar* de 1773 o, la *Erupción del Vesubio* ejecutado en 1779⁶, que es de las pocas vistas volcánicas en cuyo exterior se manifiestan los rayos.

Otra desventura fue representada por Samuel Colman (1780-1845), de la escuela de Bristol⁷, en *La muerte de Amelia por un rayo*, cuadro de inspiración poética, extraído de la obra *El estío*, incluida en la serie de poemas que James Thomson (1700-1748) publicara

6 A finales del siglo XVIII apareció la teoría de que los volcanes eran ocasionados por las corrientes eléctricas del interior de la tierra.

7 Grupo de artistas románticos que giran en torno a esa localidad alrededor de 1800. Entre sus miembros destacados encontramos a Francis Danby, Janes Baker Pyne, William James Müller y el propio Samuel Colman o Coleman, no confundir con Samuel Colman nacido en Portland, Maine en EEUU.

en 1727, titulada *The Seasons*, donde relata la historia de amor entre Amelia y Celadón y la muerte de ella por un rayo, extracto del Canto 69 que ofrecemos a continuación:

¡ó cielos divinos!
 ¡Cielos impenetrables!... ¡santos cielos!...
 Un rayo la separa repentino
 De tan estrecho abrazo:... ya es inútil:...
 Hiere esta bella ninfa, y allí mismo
 La reduce á cenizas.

La pintura de Colman nos atrae por su frescura y su estilo Naif, aunque en la época no existía el término. El lienzo está iluminado por dos focos de luz y envuelto en una atmósfera tormentosa acompañada por distintas arquitecturas: un faro, un puente, un castillo, una hacienda... en una de las partes clareadas se hallan los dos protagonistas. Mientras el cadáver de Amelia yace tumbado en el suelo, Celadón parece indicarnos el motivo de la tragedia. Al fondo, en la lejanía un rayo irrumpe en el cielo. Vemos en otros de sus cuadros de carácter mitológico y bíblico esa minuciosidad ingenua, con una esencia de corte fantástico como en su lienzo *La expulsión de los israelitas de Egipto*, en el que un rayo de fuego que cae verticalmente a la tierra se corresponde con el pasaje cuando Dios le dijo a Moisés que “no se apartaba de ellos ni la columna de nubes de día ni la columna de fuego de noche” (Éxodo 13-22) con la intención de guiar al pueblo de Israel, escena que fue pintada por otros artistas de la época que se sintieron atraídos por los desastres naturales y los fenómenos climatológicos, como John Martin. El uso del rayo en su obra es de carácter religioso. Junto con Danby y su cuadro *Apertura del séptimo sello*, encontraron en el Apocalipsis de San Juan una poderosa fuente de inspiración. Martin nació en East Landends cerca del pueblo de Haydon Brigde, en Tyne Valley en 1789, un lugar en el que pudo ver grandes tormentas que sirvieron de inspiración para unos paisajes bíblicos que habían sido forjados a base de una educación estricta en lo religioso (Coltrin, 2011: 24). Se interesó por ello en temas bíblicos durante toda su vida y realizó mezzotintas para ilustrar textos del Antiguo y del Nuevo Testamento de forma más o menos autodidacta, ya que su formación había sido como pintor de vidrios (2011: 31). Inspirado, sin embargo, en la obra de Poussin, el periodo de mayor popularidad para el artista fue la década de 1820, cuando pintara *Macbeth* (1820), *El festín del rey Baltasar* (1821), *La destrucción de Pompeya y Herculano* (1822) y *Las siete plagas de Egipto* (1823), *Pandemonium* (1825), etc. El lienzo *El festín del rey Baltasar* (Fig. 5) tuvo un éxito inusitado, 70.000 personas lo vieron en Londres en 1821. Narra la escena del Antiguo Testamento en el que Daniel interpreta al rey que su reino ha llegado a su fin por haber “alabado dioses de oro y plata, de bronce y hierro, de piedra y madera, que ni ven, ni oyen, ni entienden; mientras que al Dios dueño de nuestra vida y vuestras empresas ni lo has honrado” (Daniel 5-23). Y así fue que esa misma noche asesinaron al rey. Este lienzo fue también realizado en un Panorama, motivo por el cual Coltrin comenta que

la obra de Martin exploró un nuevo camino entre las bellas artes y la cultura visual popular.



5. John Martin (1789-1854). *La fiesta de Belshazzar* (1821). Óleo sobre lienzo, 90 x 130 cm. Centro de Arte Británico de Yale. New Haven, Connecticut

Narró Washington Irving (1783-1859) que el diablo se llevó a un hombre que había roto un pacto firmado con él. Ese hombre llamado Tom Walker fue una persona de por sí mezquina, casado con una mujer de sus mismas características o incluso peor. Un día, en el bosque se le apareció el diablo y le ofreció un acuerdo: dinero a cambio de establecer un negocio de prestamista usurero en la ciudad y así engañar a otras almas avaras como la suya. Aceptó el trato, pero con el tiempo Tom Walker en su arrepentimiento se convirtió en un devoto religioso e intentó engañar al diablo, que un día se lo llevó de vuelta al bosque. Esta historia sobre la 'usura' fue llevada al lienzo por dos artistas americanos de género: Charles Deas (1818-1867) y John Quidor (1801-1881). Este último fue un creador de carteles, por lo que le debemos un número reducido de pinturas de caballete, y estas fueron en su mayoría cuadros que ilustraron las historias de Irving. Sus imágenes en conjunto forman una serie particular, en un sentido teatralizante del término. Vemos a los personajes representados con gestos exagerados y vivos. La pintura es bastante homogénea en cuanto a contrastes cromáticos se refiere y los rayos, a los que hace referencia Irving, se pierden en los tonos pardos generales de la obra, pero los personajes protagonistas están plagados de detalles, sobre todo Tom Walker y el caballo

espantado⁸. Este pintor gustaba de prestar sus ilustraciones a los cuentos de Irving, hallando en su haber diversos lienzos en los que aparecen rayos. Otro de ellos, *Una historia de Nueva York* (1809), versa sobre una pieza literaria donde Irving mezcló la veracidad y la ficción de los orígenes de la ciudad, cuando esta se llamaba Nueva Ámsterdam y estaba habitada por colonias neerlandesas. El escrito fue publicado bajo el pseudónimo de un tal Dietrich Knickerbocker⁹. El óleo por su parte, está en la línea estilística que encontramos en otras obras de Quidor, a medio camino entre el paisaje romántico, la pintura de género y la sátira al estilo Hogarth, con unos personajes que actúan más que posan y el rayo no es un elemento determinante en la escena, pero la enriquece.

El óleo ideado por Deas de la obra de *El diablo y Tom Walker* (fig. 6) es muy diferente a la de Quidor: impera la noche, por lo que hay un contraste mayor y el rayo, aunque más pequeño, es mucho más efectivo y, a pesar de que la imagen de Quidor es más coherente con el texto, la composición de Deas resulta novedosa, es autónoma, todos los elementos están claros, la naturaleza se representa con contundencia a través del árbol, el rayo o la atmosfera en general, y los protagonistas aparecen como de la nada, surgidos de un sueño.



6. Charles Deas (1818-1867). *El diablo y Tom Walker*, (1838). Colección privada

- 8 Escena que había ensayado en la pintura *The Legend of Sleepy Hollow*. Llevada posteriormente al cine en varias ocasiones: *El sin cabeza*, 1922, dirigida por Eward Vehturini; *La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo*, 1949 de Walt Disney Picture; *Sleepy Hollow*, 1999, dirigida por Tin Burton y la versión última televisiva de 2013 dirigida por Roberto Orci, Alex Kurtzman, Phillip Iscove y Len Wiseman.
- 9 Nombre de origen neerlandés que hace referencia al tipo de pantalón bombacho que los holandeses usaban en aquella época y que luego tomaría el equipo de baloncesto de la NBA los Knicks de Nueva York.

Deas pintó otro cuadro con rayo de estilo similar, más veraz, donde las líneas pictóricas se distribuyen por igual en su superficie creando una 'tensión equilibrada', hablamos del cuadro titulado *Prairie on fire* de 1847. En esta ocasión, Deas se inspiró en la novela *The Prairie* de James Fenimore Cooper, autor de novelas de aventuras y escritor de *El último Mohicano*¹⁰.

Otros usos del rayo en la pintura del siglo XIX

Si se cambia de escuela, de estilo y de continente, el rayo cobra notable fuerza por su protagonismo y veracidad en una obra del ruso Maxim Nikiforovich Vorobyov (1787-1855). Se trata de un lienzo de 100 x 130 cm. que el pintor realizó tras el fallecimiento de su esposa en 1842 (Fig. 7). Su título es *Roble fracturado por un rayo (Alegoría de la muerte de la esposa del pintor)*, el mensaje queda a la libre interpretación del espectador. La pintura es hermética y está envuelta de un halo de misterio por su sobriedad y los fuertes contrastes lumínicos. Lo curioso es que dentro de la producción de este artista no se encuentra nada parecido y ni siquiera dentro de las escuelas rusas del XIX, salvo quizás, el cuadro efectista que produjo Ivan Aivazovsky (1817-1900) en 1891, *El paso de los judíos por el mar rojo*, dedicado al tema bíblico recogido en el Antiguo Testamento (Salmo 136. 13-15) que dice: "Al que descuartizó el Mar Rojo, porque es eterna su misericordia. E hizo pasar por en medio a Israel, porque es eterna su misericordia. Y arrojó al Faraón con su ejército en el mar, porque es eterna su misericordia". En el lienzo se observa esta escena cromáticamente compleja y el rayo pasa casi desapercibido por la potencia del foco de luz proveniente del cielo.

Parece ser que en 1806 Turner utiliza por primera vez la imagen del rayo. Joseph Mallord William Turner (1775-1851), pintó al menos en tres ocasiones una escena donde el rayo tiene lugar y fue uno de los pintores que "mejor supo desmaterializar el aspecto externo de la naturaleza en su esfuerzo por revelar su poder y su misterio interiores" (Rosenblum y Janson, 1992: 106). Realizó innumerables cuadros de tormentas y desastres naturales, así como naufragios, preocupado siempre por el tratamiento de la luz. Turner no define, sino que intuye lo que ocurre en la atmósfera y nos lo transmite usando el color de manera gestual, de ahí quizás que no se centrara tanto en la figura del rayo como en la tormenta en general. Se tienen noticias de que incluso llegó a atarse al mástil de un barco con el objetivo de experimentar la tormenta; eso es justo lo que transmite y por eso se adelantó a su tiempo, porque preconizó un 'arte de experiencia'. Se inspiró mucho en las montañas de los Alpes y a alguno de esos lienzos, de en torno a 1800, se le ha otorgado una lectura contra-revolucionaria, ya que Turner visitó París en 1802 y a posteriori pintó su Aníbal cruzando los Alpes, en una suerte de temor de invasión de Francia sobre Inglaterra (Honour y Fleming, 2004: 667). La ocasión más clara en la que Turner representa el rayo es una escena de pescadores en el lago sueco de Thun

10 Título original de esta novela histórica fue *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*.

en 1806. Se trata de una acuarela que el artista pudo esbozar en vivo, donde aparecen las montañas Niesen y Stockhorn y de la que se elaboró un grabado de características similares que se puede ver en la Tate Gallery de Londres.



7. Maxim Nikiforovich Vorobiev (1787-1855) *Roble fracturado por un rayo. Alegoría de la muerte de la esposa del pintor*, (1842). Óleo sobre lienzo. 100 x 130 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

Eugene Delacroix (1798-1863), en su pugna contra el clasicismo académico, pintó entre 1825 y 1829 una acuarela romántica que intercambió con su amigo Louis-Auguste Schwiter (1805-1889), pintor y fotógrafo, por una colección de medallas antiguas que a la postre Delacroix convertiría en litografías: la acuarela titulada *Caballo encabritado por la tormenta*, es una obra que podemos ver en el Museo de Bellas Artes de Budapest y que parece responder a la serie de caballos que Delacroix pintó en la década de 1820, influido en buena parte por el que elaboró Theodore Gericault (1791-1824) unos años antes, un caballo bayo de motas blancas, de emoción contenida, en una playa nocturna y “alumbrada” por un rayo.

Theodore Chasseriau (1819-1856), un artista de variados registros pictóricos, que siguió la línea desarrollada por Delacroix, de pincelada suelta y generosa, fue un agudo retratista que representó bien la psicología de los personajes con vivaces miradas, compuso un óleo con rayo de considerables dimensiones (197 x 131.5 cm.), en un lienzo titulado *Emperador romano a caballo y su esclavo golpeado por un rayo* de 1855.

De la misma generación, pero lejos de una pintura que rompiera los canones establecidos por el clasicismo, se encuentra Jean Antoine Théodore de Gudin (1802-1880). Pintor oficial de la marina bajo los mandatos de Luis Felipe y Napoleón III (Bryan, 1899: 286), fue en este sentido un historiador de batallas, que se esmeró en ejecutar de forma impecable la climatología en general, desde el rayo hasta la aurora polar. Nos muestra un paisaje nocturno en la Bahía de Sidi Ferruch (Argelia), país que fue colonia francesa desde 1830 hasta 1962. En el lienzo, se puede ver un plano general del desembarco. En tierra, la detención de un personaje argelino que desconocemos, probablemente Abdel kadir, líder del bando argelino, por soldados franceses y al fondo, en el mar, la flota completa azotada por el temporal. Es a destacar la habilidad con que está efectuado el rayo en la escena, pues es tan sutil que se confunde con la claridad atmosférica, lo que otorga verismo al planteamiento general del cuadro.

La última década artística del siglo XIX, es reconocida por la ruptura del estilo. Camino de las Vanguardias encontramos a una serie de pintores influidos por el japonismo y las nuevas técnicas de impresión, revelando un lenguaje sintético en sus obras y a su vez llenos de colorido. Hablamos de Henry Rousseau (1844-1910), Puvis de Chavannes (1824-1898) y Evelyn De Morgan (1855-1919). Con respecto al primero es de sobra conocido que Rousseau fue pionero del arte Naif. Para la elaboración de su óleo *Tigre en una tormenta tropical*, inicialmente llamado ¡Sorprendido! afirmó haber estado en la selva mexicana en 1860, información que es desmentida por la National Gallery que afirma que el lienzo pudo haberse inspirado en las visitas que el pintor hizo al Jardín Botánico de París¹¹. Y no es de extrañar, pues este jardín consta de 23,5 hectáreas y contuvo un invernadero denominado mexicano. Poseía también uno de los primeros zoológicos del mundo, la *ménagerie*, así como una sección de animales disecados, donde es probable que Rousseau tomara algunos apuntes para la ejecución de su tigre (otros piensan que fue influencia de Delacroix). Con respecto al rayo que aparece en la obra, aunque expuesto en último término, está muy bien traído, no solo por el tema, o el título, sino por el movimiento, pues es una pintura cuyos elementos están perfectamente ensamblados.

El caso de Puvis de Chavannes (1824-1898) es bien distinto. Nacido en Lyon y formado en la Escuela Politécnica, adquirió una técnica clasicista pero basada en los modelos de Eugene Delacroix (1798-1863), Thomas Couture (1815-1879) y tendencias rompedoras como Gustave Moureau (1826-1898). Este simbolista, recuperó la tradición mural que le acompañó buena parte de su vida, pues la pintura que vamos a comentar la rea-

11 Antes de la Revolución conocido como Jardín Medicinal, y después de ella se constituyó en la Asamblea Nacional llamarlo Museo Nacional de Historia Natural.

lizó al final de su carrera. Se trata de un mural compuesto de varios paneles, encargo de la Biblioteca Pública de Boston. Esta institución señala que el trabajo se realizó en el estudio de De Chavannes en Neuilly (París) debido a la imposibilidad del autor de personarse en el lugar donde irían colocados los paneles, por lo que se envió un trozo de mármol amarillo del inmueble para que De Chavannes calculara la tonalidad de los colores y así, entre 1895 y 1896 quedó la obra finalizada. La temática es variada. Por un lado, están representadas las musas de la inspiración, y por otro, figuras alegóricas que aluden a la Filosofía, Astronomía, Historia, Química, Física, Poesía Pastoral, Poesía dramática y Poesía épica y, finalmente, un mural dedicado a la telegrafía en el que se puede ver un rayo como símbolo bruto de la electricidad. En un plano medio un poste telegráfico que por sus cables sobrevuelan dos figuras: una portadora de buenas noticias y otra de noticias no tan buenas, que aluden ambas a la comunicación (A.A.V.V. 2000: 18).



8. Evelyn De Morgan (1855-1919). *Los Espíritus de la tormenta*, (1900). Fundación Morgan, Compton, Surrey

Otro tipo figuras alegóricas son mostradas en las pinturas de Evelyn De Morgan (1855-1919), perteneciente a la escuela prerrafaelita inglesa, inclinada a una vertiente legendaria como sus compañeros, por lo que encontramos en sus pinturas a seres mitológicos pintados con detalle, pero con colores poco realistas, pero nada abigarrados, llenos de movimientos y nítidos contornos que constituyen a la postre un universo cosmológico que define a la autora. Pintó en 1900 *Los Espíritus de la tormenta*, obra en la

que se escenifica unas figuras aladas ataviadas con vestidos de gasas que personifican los elementos de los rayos, las lluvias y los vientos, aunque la Fundación Morgan revela que el cuadro se puede leer en clave histórica al pintarse en el periodo en el que Inglaterra se encontraba en la segunda guerra de los Boers. Sea como fuere, esta pintora ha imaginado inocuos rayos amarillos que parten de la palma de una mano (Fig. 8).

Como hemos visto, el uso que hicieron los artistas de los rayos no se corresponde con un patrón definido e inmóvil, muy al contrario, cabe valorar su presencia de una manera activa y dinámica. Ya que cada artífice lo utilizó acorde a lo que quiso representar, y el lugar que ocupa dentro de la pintura está siempre sujeto a consideraciones subjetivas. Para algunos fue una parte imprescindible de su obra, mientras que para otros fue un elemento de menor aporte estético. En cualquier caso, los pintores ejecutaron el rayo según el recuerdo que tenían de haber visto uno, o inspirados en imágenes realizadas por otros autores.

A la vez, el rayo aporta un matiz *hic et nunc* del que no podemos despojarnos. Es, después de todo, un recordatorio de lo efímero del ser. Por otro lado, y a pesar de los avances científicos que tuvieron lugar en el siglo XIX, el rayo se sitúa fuera de nuestro alcance, lejos de nuestras posesiones, como un elemento misterioso que fascina y destruye al mismo tiempo, capaz de suscitar funestas o bellas ideas.

Referencias bibliográficas

- A.A.V.V. (1995). *Handbook of the Collections*. Philadelphia Museum of Art.
- A.A.V.V. (2000). *Boston Public Library Boston Landmarks Commission Study Report*
- Allen, T. (2007). *Intelligence in the Civil War*. A publication of the Central Intelligence Agency. Disponible en www.cia.gov
- Bartlett, A. y Taber, F. (1904). *The History of the Nineteenth Century in Caricature*. New York: Dodd, Mead and company.
- Bascuñán Blaset, Aníbal. (2008) *Antoine Laurent Lavoisier. El revolucionario*. Educ. quím vol.19 no.3 México. Facultad de Química UNAM.
- Bertholon, A. (1833). *De la electricidad de los meteoros*. Valencia: De Cabrerizo.
- Bryan, M. (1899). *Dictionary of Painters and Engravers Biographical and Critical*. London: George Bell and Sons.
- Coltrin, Ch. J. (2011). *Apocalyptic Progress: The Politics Of Catastrophe In The Art Of John Martin, Francis Danby, And David Roberts*. University of Michigan. Disponible en: deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/84474/1/coltrin_1.pdf
- Duong, Kevin. (2017). “Flash Mob: Revolution, Lightning, and the People’s Will”. The Public Domain Review. Revista de Historia del Arte, Literatura y pensamiento. Disponible en: <https://publicdomainreview.org/2017/11/09/revolution-lightning-and-the-peoples-will/>

- Gribbin, John (2002). *Historia de la ciencia 1543-2001*. Barcelona: RBA.
- Honour, H. y Fleming, J. (2004). *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal.
- Marinez Teixidó, A. (2001). *Enciclopedia del arte de la guerra*. Barcelona: Planeta.
- Moreno Villanueva. (2012). *Formación y desarrollo del léxico de la electricidad en español (Siglos XVIII-XIX)*. Universidad de Tarragona.
- Nollet, J. A. 1747. *Ensayo sobre la electricidad de los cuerpos*. Madrid: Mercurio.
- Robespierre, M. (2005) *Por la felicidad y por la libertad, Discursos*. El viejo topo.
- Rosenblum, R, y Janson H. W. (1992). *El arte del siglo XIX*. Madrid, Akal.
- Sigaud De La Fond, J. A. (1787-1792). *Elementos de física teorica y experimental* (trad. De T. Lope), 7 vols., Madrid: Imprenta Real.