

CLÁSICO Y ROMÁNTICO

Al tratar del arte que se hace en Europa y, posteriormente, en Norteamérica a lo largo de los siglos XIX y XX, aparecen con frecuencia los términos «clásico» y «romántico». Efectivamente, la cultura artística moderna parece estar basada en la relación dialéctica, si no antitética, entre ambos conceptos. Éstos se refieren a dos grandes fases de la historia del arte: lo «clásico» está ligado al arte del mundo antiguo, griego-romano, y a aquello que fue considerado como su renacimiento en la cultura humanista de los siglos XV y XVI; lo «romántico», al arte cristiano de la Edad Media y más específicamente al Románico y al Gótico. Worringer propone además una distinción por áreas geográficas: clásico es el mundo mediterráneo, en donde la relación de los hombres con la naturaleza es clara y positiva; romántico es el mundo nómada, en el que la naturaleza es una fuerza misteriosa, con frecuencia hostil. Se trata de dos concepciones distintas del mundo y de la vida, relacionadas con dos metodologías distintas, que tienden a ir integrándose a medida que, como consecuencia de las ideologías propias de la Revolución Francesa y de las conquistas napoleónicas, se va perfilando en las conciencias la idea de una unidad europea, cultural e incluso política. Tanto lo clásico como lo romántico son teorizados entre mediados del siglo XVIII y mediados del siguiente: lo clásico, principalmente, por Winckelmann y por Mengs; lo romántico, por los partidarios del renacimiento del Gótico y por los pensadores y literatos alemanes (los dos

Schlegel, Wackenroder, Tieck, para quienes el arte es la revelación de lo sagrado y tiene necesariamente una base religiosa). Teorizar etapas históricas significa llevarlas desde el nivel de los hechos al de las ideas o los modelos: lo cierto es que es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los tratados o las preceptivas del Renacimiento y del Barroco son sustituidos por una filosofía del arte (estética), de mayor nivel teórico. Si existe un concepto del arte absoluto, y este concepto no se formula como norma a poner en práctica, sino como una forma de ser del espíritu humano, no se puede sino tender hacia ese fin ideal, aun sabiendo que no se podrá alcanzar, porque al alcanzarlo se acabaría la tensión y, por tanto, el propio arte. Al aparecer la estética o filosofía del arte, la actividad del artista deja de ser considerada como un *medio* de conocimiento de lo real, de trascendencia religiosa o de exhortación moral. Con el pensamiento clásico del arte en cuanto mimesis (que implicaba los dos planos del modelo y de la imitación) entra en crisis la idea del arte como dualismo de teoría y práctica, intelectualismo y tecnicismo: la actividad artística pasa a ser una experiencia primaria y no ya deducida, que no tiene otro fin más allá del de su propio hacer. A la estructura binaria de la *mimesis* le sucede la estructura monista de la *poiesis*, es decir, del hacer artístico y, por tanto, por la oposición entre la certeza teórica de lo clásico y la intencionalidad romántica (*poética*). En el momento mismo en que se afir-

ma la autonomía del arte se plantea el problema de su coordinación con las otras actividades; es decir, de su lugar y su función en el esquema cultural y social de la época. Al afirmar la autonomía y al asumir toda la responsabilidad de su propia acción, el artista no se abstrae de su realidad histórica, sino que manifiesta explícitamente que pertenece y quiere pertenecer a su tiempo y, como artista, aborda con frecuencia temáticas y problemáticas actuales. La quiebra de la tradición está determinada por la cultura del Iluminismo. La naturaleza deja de ser ese orden revelado e inmutable de la creación para convertirse en el ambiente de la existencia humana; ya no es el modelo universal, sino un estímulo ante el que cada cual reacciona de una forma distinta; ya no es la fuente de todo saber, sino el objeto de la búsqueda cognoscitiva. Está claro que el sujeto trata de modificar la realidad objetiva, tanto en las cosas concretas (especialmente la arquitectura, la decoración, etc.) como en la forma en que se adquiere noción y conciencia de las mismas: aquello que era el valor *a priori* y absoluto de la naturaleza como creación *ne varietur* y modelo de toda invención humana es sustituido por la ideología en cuanto imagen que la mente se hace de cómo quisiera que fuese. El hecho de que el móvil ideológico, que tan a menudo se convierte en explícitamente político, sustituya al principio metafísico de la naturaleza-revelación tanto en el arte neoclásico como en el romántico, demuestra que, a pesar de esa aparente divergencia, ambos entran

1. Dominique Ingres: *Retrato de mademoiselle Rivière* (1805-1806); tela, 1 × 0,70 m. París, Louvre.



dentro del mismo ciclo de pensamiento. La diferencia consiste sobre todo en el tipo de actitud (predominantemente racional o predominantemente pasional) que asume el artista frente a la historia y a la realidad natural y social. El período que va desde aproximadamente la mitad del 1700 hasta la mitad del 1800 queda subdividido generalmente de la forma siguiente: 1) una primera fase prerromántica, con la poética inglesa de lo sublime y del horror y, paralelamente, con la poética alemana del *Sturm und Drang*. 2) una

fase neoclásica que coincide, en líneas generales, con la Revolución francesa y con el imperio napoleónico; 3) una reacción romántica que coincide con el rechazo burgués a las obtusas restauraciones monárquicas, con los movimientos por las independencias nacionales, con las primeras reivindicaciones obreras que se producen entre 1820 y 1850. Esta subdivisión no puede sostenerse por distintos motivos: 1) ya hacia la mitad del siglo XVIII, el término «romántico» es utilizado como equivalente de «pintoresco» y se

aplica a la jardinería; es decir, a un arte que no imita ni representa, sino que, de acuerdo con las tesis iluministas, actúa directamente sobre la naturaleza, modificándola, corrigiéndola, adaptándola a los sentimientos humanos y a las comodidades de la vida social; digamos, planteándola como ambiente de la vida; 2) la poética de lo «sublime» y del *Sturm und Drang*, algo posteriores a la poética de lo «pintoresco», no son contrarias, sino que simplemente reflejan una distinta actitud del sujeto hacia la realidad: para lo «pin-



2. Anne-Louis Girodet: *La sepultura de Atala* (1808); tela, 2,10 × 2,67 m. París, Louvre.



3. Bertel Thorvaldsen: *Ganimedes y el águila de Zeus* (1817); mármol. Copenhague, Museo Thorvaldsen.

4. Johann Sonneschein: *Grupo votivo* (1806); terracota. Basilea, Historisches Museum.

toresco», la naturaleza es un ambiente variado, acogedor, propicio, que favorece en los individuos el desarrollo de sentimientos *sociales*; para lo «sublime», es un ambiente misterioso y hostil que desarrolla en la persona el sentido de su propia soledad (y también de su propia individualidad) y de la desesperada tragedia de la existencia; 3) las poéticas de lo «sublime», que son definidas como protorrománticas, asumen como modelos las formas clásicas (como en el caso de Blake y de Füssli) y constituyen, por tanto, uno de los

componentes que conducen al Neoclasicismo; sin embargo, en la medida en que el arte clásico se plantea como arquetipo del arte, los artistas no lo repiten de una forma escolástica, sino que aspiran a la perfección del mismo con una tensión claramente romántica: aquella por la cual el arte no nace de la naturaleza, sino del propio arte, y no sólo implica una idea del arte, sino que es una forma de pensar a través de imágenes, no menos legítima que la de pensar a través de puros conceptos.

Así entendido, es arte romántico aquel que implica una toma de postura respecto a la historia del arte. Durante todo el siglo XVII se había mantenido viva una tradición «clásica» que no sólo no perdía, sino que incluso ganaba fuerza en la medida en que una imaginación inflamada (como la de Bernini) la plasmaba en formas originales. Con el anti-historicismo propio del Iluminismo, esa tradición se bloquea; el arte griego y romano se identifican con el concepto mismo del arte, puede ser contemplado como supremo

5. Antoine-Jean Gros: *Carga de caballería dirigida por Murat en la batalla de Abukir*, detalle (1806); tela, conjunto, 5,78 × 9,68 m. Versalles, Musée.

6. Vincenzo Camuccini: *El asesinato de César* (1793-98); tela, 4 × 7,07 m. Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte.

7. Jacques-Louis David: *Retrato de madame Récamier* (1800); tela, 1,73 × 2,43 m. París, Louvre.

8. Felice Giani: *Amor despertando a Psiqué* (1794); fresco, Faenza, palacio Zacchia.



5



6



7



8

ejemplo de civilización, pero no tiene una continuidad en el presente y no ayuda a resolver los problemas que se derivan de ese presente. Esa felicidad creativa perdida puede ser evocada y emulada (Canova, Thorvaldsen) o revivida como un sueño (Blake), o bien reanimada mediante la imaginación (Ingres), y también puede ser violentamente rechazada (Courbet). Sin embar-

go, sólo posteriormente, con los impresionistas, desaparecerá definitivamente del horizonte del arte. El ideal neoclásico no es constante. Ciertamente no puede considerarse neoclásica la pintura de Goya, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX; pero su virulencia antoclásica responde también a la rabia de ver cómo el ideal racional es rechazado por una

sociedad retrógrada y beata, y ¿cómo no pintar monstruos si el sueño de la razón genera esos monstruos que invaden el mundo? Con la cultura francesa de la Revolución, el modelo clásico adquiere un sentido ético-ideológico, identificándose con la solución ideal del conflicto entre libertad y deber, y al plantearse como un valor absoluto y universal, sobrepasa y minimiza las tradiciones y las «escuelas» nacionales. Este universalismo suprahistórico llega a su punto culminante y se difunde en toda Europa con el imperio napoleónico.

La crisis que se abrirá a su caída propia, también en la cultura artística, una problemática nueva: una vez rechazada la antihistórica restauración monárquica, las naciones han de encontrar en sí mismas, en su propia historia y en el sentimiento de sus pueblos, las razones de su propia autonomía y el argumento para una coexistencia civil en una raíz ideal común, el cristianismo. Surge así, dentro del marco general del romanticismo, que incluía la caduca ideología neoclásica, el *romanticismo histórico*, que se ofrece como alternativa dialéctica, oponiendo a la derrotada racionalidad la profunda, irrenunciable e intrínseca religiosidad del arte.

Entre los motivos de aquello que podríamos denominar como el fin del ciclo clásico y el inicio del ciclo romántico o moderno (es más, contemporáneo, porque llega hasta nuestros días) destaca el de la transformación de las tecnologías y de la organización de la producción económica, con todas las consecuencias que implica en el orden social y político. Era inevitable que el nacimiento de la tecnología industrial, que ponía en crisis el artesano y sus técnicas refinadas e individualistas, lleva, en consecuencia, a la transformación de las estructuras y de los objetivos del arte, que había sido el punto culminante y el modelo de la producción artesanal. El paso de la tecnología artesanal, que utilizaba la materia repitiendo los procesos de la naturaleza, a la tecnología industrial, que se basa en la ciencia y actúa sobre la naturaleza transformando —y a veces degradando— el medio ambiente, es una de las principales causas de la crisis del arte. Una vez excluidos del sistema téc-

nico-económico de la producción, del que hasta entonces habían sido protagonistas, los artistas se convierten en intelectuales en estado de perenne tensión con la propia clase dirigente de la que forman parte como disidentes. El artista *bohemio* es un burgués que rechaza la burguesía, de la que desprecia su conformismo, la compraventa, la mediocridad cultural. Los rápidos avances del sistema industrial, tanto en el plano tecnológico como en el plano económico-social, explican el constante y casi afanoso proceso de cambio en las orientaciones artísticas que no quieren quedarse atrás, en las poéticas o tendencias que se disputan el éxito, dominadas por un ansia de reformismo y modernismo.

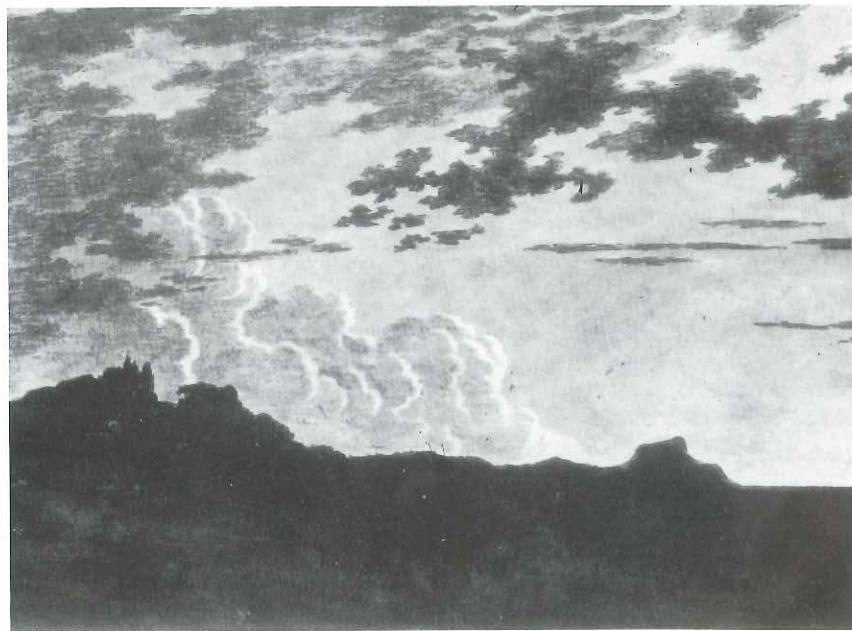
Pintoresco y sublime

Decir que una cosa es bella es un juicio; la cosa no es bella en sí, sino en el juicio que la define como tal. Lo bello ya no es objetivo, sino subjetivo: lo «bello romántico» es precisamente lo bello subjetivo, característico, mutable, que se contrapone a lo «bello clásico», objetivo, universal, inmutable. El pensamiento del Iluminismo no plantea la naturaleza como una *forma* o *figura* creada de una vez para siempre y siempre igual a sí misma, que sólo puede ser representada o imitada. La naturaleza que los hombres perciben con los sentidos, aprenden con el intelecto, transforman con su actuación (de ese pensamiento iluminista nace la tecnología moderna, que no obedece a la naturaleza, sino que la transforma), es una realidad interiorizada que encuentra en la mente todos sus posibles desarrollos, incluso en el orden moral. Al distinguir entre lo «bello pintoresco» y lo «bello sublime» (términos que ya tenían un significado en el campo artístico), Kant distingue en realidad entre dos razones que dependen de dos distintas actitudes del hombre con respecto a la realidad: sobre éstas y sobre la relación entre ellas va a basar de hecho su «crítica de la razón».

Lo «pintoresco» es una cualidad que se refleja en la naturaleza del «gusto» de los pintores, y especialmente de los pintores del período barroco. Quien lo teorizó fue un pintor y tratadista,

ALEXANDER COZENS (c. 1717-1786), preocupado por crear en la pintura inglesa del siglo XVIII, fundamentalmente retratista, una escuela de paisajistas. Sus puntos básicos son los siguientes: 1) la naturaleza es una fuente de estímulos a la que corresponden sensaciones que el artista aclara y comunica; 2) las sensaciones visuales se dan en forma de manchas más claras, más oscuras, de colores variados, que no responde a un esquema geométrico como el de la perspectiva clásica; 3) el dato sensorial es común a todos, naturalmente, pero el artista lo elabora con su propia técnica mental y manual, dirigiendo así la experiencia que la gente tiene del mundo, enseñando a coordinar las sensaciones y las emociones, y desempeñando, además, con la pintura del paisaje, esa función educativa que el Iluminismo del siglo XVIII asignaba a los artistas; 4) la enseñanza no consiste en descifrar, a partir de unas manchas imprecisas, la noción del objeto al que corresponden, lo cual destruiría la sensación primaria, sino en aclarar el significado y el valor de la sensación, tal y como es, para llegar a una experiencia no nocional o particularista de lo real; 5) el valor que los artistas buscan es la variedad: la variedad de las apariencias da un sentido a la naturaleza, al igual que la variedad de los ca-
sos humanos se lo da a la vida; 6) ya

no se busca lo universal de lo bello, sino el detalle de lo característico; 7) lo característico no se capta a través de la contemplación, sino de la agudeza (*wit*) o la rapidez mental que permite asociar o «combinar» ideas-imágenes incluso muy distintas y alejadas entre sí. Naturalmente, las manchas varían de acuerdo con el punto de vista, la luz, la distancia. Lo que la «mente activa» capta es, por tanto, un contexto de manchas distintas, pero relacionadas entre sí: la variedad no impide que los múltiples componentes de la visión contribuyan a comunicar un sentimiento de alegría, o de calma, o de melancolía. La poética de lo «pintoresco» facilita el paso de la *sensación* al *sentimiento*: es precisamente en este proceso que va de lo físico a lo moral cuando el artista educador hace de guía para sus contemporáneos. La tesis de la subjetividad de las sensaciones y, por tanto, de la función no ya condicionante, sino sólo estimulante de la naturaleza con respecto al pensamiento, se encuentra ya en la filosofía de Berkeley; con mayor amplitud de análisis, cuando Goethe, a finales del 1700; enuncia su teoría de los colores y asume como objeto de investigación la actividad del ojo en lugar de la de la luz (como hacia Newton), tenderá un puente entre el científismo objetivista y el subjetivismo romántico.





10

La naturaleza no sólo es fuente del sentimiento; también induce a pensar, sobre todo, en la insignificante pequeñez del ser humano respecto de la inmensidad de la naturaleza y de sus fuerzas. Lo «pintoresco» se expresaba tanto en la pintura como en la jardinería, que en definitiva era una forma de moldear la naturaleza sin destruir su espontaneidad; sin embargo, ante unos picos nevados o innaccesibles, o ante una tempestad en el mar, el hombre no puede albergar otro sentimiento que el de su pequeñez. O bien, en un acceso de loca soberbia, puede imaginarse que es un coloso, un semidiós, incluso un dios que se rebela y provoca a las oscuras fuerzas del universo contra el Dios creador. Ya no se trata de una variedad agradable, sino de una pavorosa fijeza; ya no se produce la concordia de todas las cosas en una naturaleza propicia, sino la discordia de todos los elementos en una naturaleza rebelde y enfurecida; ya no hay una sociabilidad ilimitada, sino una angustia ante la soledad sin esperanza.

Las características de lo «sublime» fueron definidas por Burke (*Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, 1757) casi en los mismos años en que Cozens definía las de lo «pintoresco»: éstas son, por

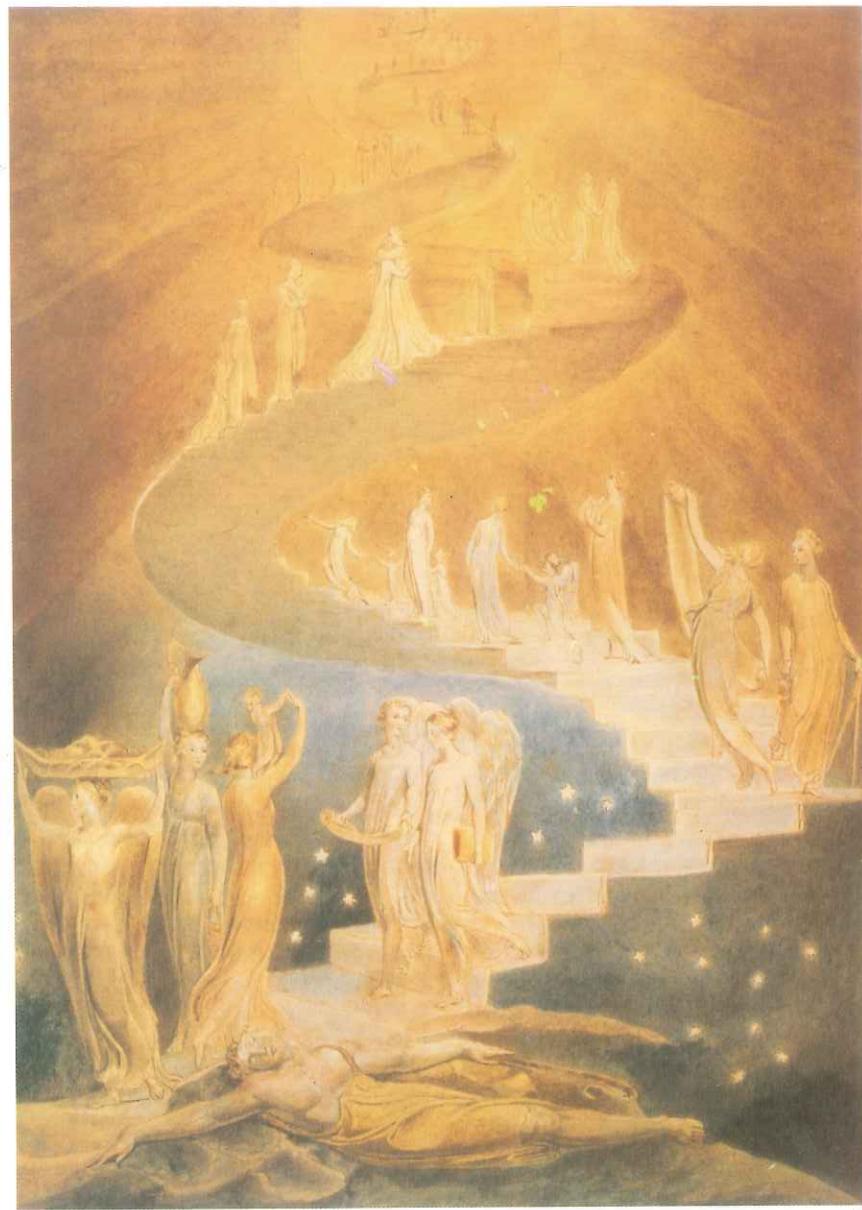
tanto, las dos categorías en las que se basa la concepción de la relación humana con la naturaleza, que se pretende utilizar en sus aspectos domésticos y explotar como fuente cósmica de energías sobrehumanas.

También son distintas las formas de la representación pictórica. Lo «pintoresco» se manifiesta en tonalidades cálidas y luminosas, con toques de vivacidad que ponen en evidencia la irregularidad o el carácter de las cosas. El repertorio es de lo más variado: árboles, troncos caídos, manchas de hierba y charcos de agua, nubes en movimiento en el cielo, cabañas de campesinos, animales pastando, pequeñas figuras. El trazado es rápido, como si no mereciera la pena dedicar demasiada atención a las cosas. En cambio, sí es precisa la referencia al lugar, casi como siguiendo ese gusto por el «turismo» que empezaba a difundirse por aquel entonces. Lo «sublime» resulta visionario, angustioso: se trata de colores a veces oscuros, otras veces exangües; el trazo del dibujo está muy marcado: gestos exagerados, bocas chillonas, ojos muy abiertos, aunque la figura queda siempre enmarcada dentro de un invisible esquema geométrico que la aprisiona y que aniquila su esfuerzo. Cada una de estas categorías tiene sus

9. Alexander Cozens: *La nube*, 0,21 × 0,30 m. Londres, colección Oppé.

10. Heinrich Füssli: *Falstaff en la cesta* (1792); tela, 1,37 × 1,70 m. Zurich, Kunsthaus.

11. William Blake: *La escalera de Jacob* (1808); acuarela sobre papel, 0,37 × 0,29 m. Londres, British Museum.

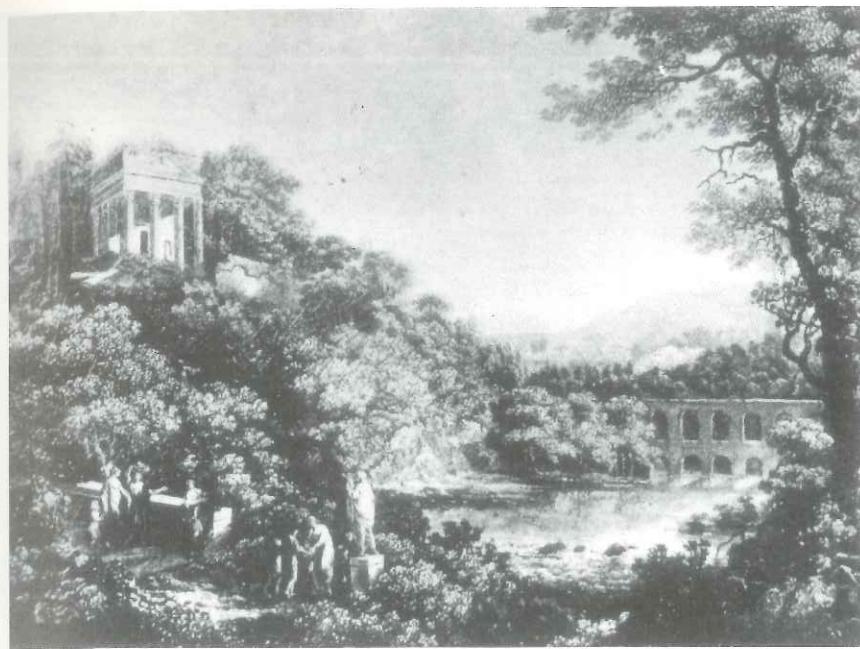


11

escritor y manifestó opiniones sobre el arte antiguo contrarias a las de Winckelmann, tratando de interpretarlo no como un canon, sino como una experiencia ya vivida y a veces dramática. Su idea de lo «sublime» se completa con la exaltación del «genio». El punto de referencia era Miguel Ángel, como ejemplo supremo de artista «inspirado» que es capaz de captar y transmitir mensajes ultraterrenales; sin embargo, en realidad prefería el «genio» extraordinariamente vital de Shakespeare, capaz de pasar de lo trágico a lo grotesco, al de ese otro «genio» de-

miúrgico. Y fue el mayor ilustrador de Shakespeare. Su pintura visionaria, que tiene una elegancia que oscila entre la perfección y la perversidad, contradice intencionadamente la tesis de la racionalidad, en el plano intelectual, y la de la didáctica, en el plano moral. Es una mezcla de dibujo riguroso y de fantasía visionaria: evidentemente, dentro de su romanticismo, la fantasía no era algo arbitrario, sino que estaba sujeta a sus propias leyes, más rígidas incluso que las de la razón. W. Blake, que es de esa misma época, fue pintor y poeta: como poeta, estaba

ligado a la revelación de Homero, de la Biblia, de Dante, de Milton, y los veía como portadores de mensajes divinos. Cuando se supera el umbral de lo «sublime», las sensaciones se disipan y se entra en contacto directamente no ya con lo creado, sino con las fuerzas sobrenaturales, divinas, de la creación. Las sensaciones, que la tradición empírista había considerado como principios del conocimiento, pasan a ser ilusiones vanas que impiden captar las verdades supremas, expresadas a través de signos y símbolos ocultos. Renuncia al aspecto físico del color y prefie-



12. Johann Samuel Bach: *Paisaje ideal* (1776); tela, 0,46 × 0,58 m. Hamburgo, Kunsthalle.

12

re el dibujo en lugar del trazo. A pesar de ser nítidas y duras, las pinceladas no concretan el aspecto formal de las figuras; por el contrario, lo que indican es precisamente su indefinibilidad, su inmensidad, su engañoso e inmóvil inmanencia. En cuanto poética de lo absoluto, lo «sublime» se contrapone a lo «pintoresco», que es poética de lo relativo. La razón es consciente de sus propios límites terrenales, más allá de los cuales no puede haber más que la trascendencia o el abismo, el cielo o el infierno. Pero sólo desde el punto de vista de la razón puede plantearse el problema de aquello que está más allá de ésta. Al igual que Füssli vive de pesadillas, Blake vive de visiones: tanto en uno como en otro domina el pensamiento del pasado, que, sin embargo, es más mitología que historia. Para Blake la verdad reside en las coincidencias y divergencias existentes entre las mitologías, que únicamente el arte (y, desde luego, no la ciencia) tiene el poder de evocar.

Precisamente al ser concebido como un universal abstracto, el clasicismo es puesto en cuestión. Se admira en Miguel Ángel al genio inspirado, solitario, sublime; al demiurgo que pone en comunicación al cielo con la tierra. Pero ¿qué es el trascendentalismo de Miguel Ángel sino la superación de lo

clásico entendido como perfecto equilibrio entre humanidad y naturaleza? La poética de lo «sublime» exalta en el arte clásico la expresión total de la existencia, y en este sentido es neoclásica. Pero, puesto que considera ese equilibrio como algo que no se mantiene, que se pierde para siempre y que sólo puede ser reevocado, esa concepción pasa a ser ya romántica, es la concepción de la historia como «revival». Es cierto que la poética iluminista de lo «pintoresco» ve al individuo integrado en su ambiente natural, y la poética romántica de lo «sublime» ve al individuo obligado a pagar con la angustia y el terror de la soledad la soberbia de su propio aislamiento; pero ambas poéticas se complementan y, en su contradicción dialéctica, reflejan el gran problema del tiempo, la dificultad de la relación entre individuo y colectividad. Constable y Turner, al borde de lo «pintoresco» y Füssli y Blake, por su parte, al borde de los «sublime», trabajan en los mismos años. La existencia, que ya no puede justificarse en base a una finalidad ultraterrena, ha de encontrar su significado en el mundo: o se vive de la relación con los demás y el *yo* se disuelve en una relatividad sin final, y eso es la vida, o se absolutiza y se corta toda relación con cualquier otro, y eso es la muerte. En el



13. Antonio Canova (con la colaboración de G. A. Selva, P. Bosio, A. Diedo): Templo de Possagno (1819-30).

13

arte moderno, la dialéctica entre ambos términos irá cambiando constantemente de aspecto, pero sustancialmente va a permanecer inmutable. Al igual que hace la sociedad del naciente industrialismo, el arte moderno busca entre el individuo y la colectividad una solución que no anule a ese individuo en la multiplicidad ni a la libertad en la necesidad.

El Neoclasicismo histórico

En todo el arte neoclásico es argumento común la crítica, que pronto pasará a ser condena, del arte inmediatamente anterior; es decir, del Barroco y del Rococó. Al asumir el arte grecorromano como modelo de equilibrio, de medida y claridad, se condenan los excesos de un arte que se basaba en la imaginación y que trataba de excitar la imaginación ajena. Puesto que la técnica estaba al servicio de la imaginación y la imaginación era engaño, la técnica no era sino virtuosismo o incluso truco. La teoría arquitectónica de Lodoli, la crítica de la arquitectura de Milizia, defienden, antes aún que la imitación de los monumentos clásicos, la existencia de una correspondencia lógica entre forma y función, la máxima sobriedad en el aspecto ornamental, el equilibrio y la medida: la arquitectura ya no debe responder a las ambiciosas fantasías de los soberanos,

sino a las necesidades sociales y, por tanto, también económicas: el hospital, el hospicio, la cárcel, etc. Por su parte, la técnica ya no debe ser inspiración, habilidad, virtuosismo del individuo, sino un instrumento racional que la sociedad utiliza para cubrir sus propias necesidades, y que ha de servir a esa sociedad.

La primera «Estética» es de Baumgarten, y aparece en 1735; la problemática que plantea va a tener un amplio desarrollo en la obra filosófica de Kant y especialmente de Hegel. La estética es algo muy diferente de las teorías del arte vinculadas a una praxis y que, por tanto, trataban de dar normas y directrices para la producción artística. La estética es una filosofía del arte, el estudio desde un punto de vista teórico de una actividad mental: de hecho, se puede situar entre la lógica, o filosofía del conocimiento, y la moral, o filosofía de la acción. Evidentemente, también es la ciencia de lo «bello»; pero lo bello es el resultado de una elección, y la elección es un acto crítico, o racional, cuyo objeto último es el concepto. Sin embargo, no puede darse una definición de lo bello en términos absolutos; puesto que es el arte quien lo realiza, sólo se puede definir en cuanto realizado por el arte. Bien es cierto que se puede distinguir entre lo bello del arte y lo bello de la naturaleza, pero ambas formas de belleza están estrechamente relacionadas: puesto que,



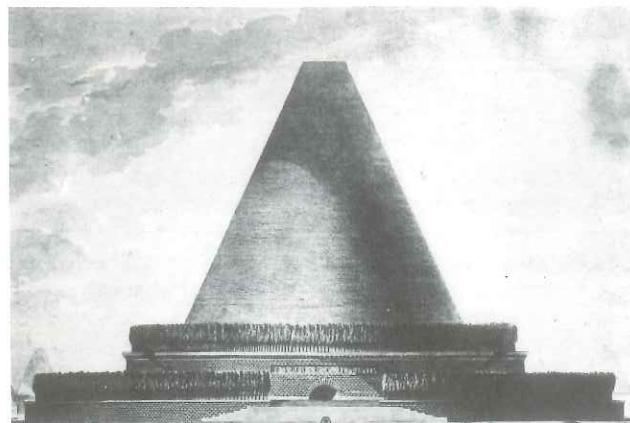
14

por definición, el arte es imitación, no existiría lo bello en el arte si no se imitara la naturaleza; pero, por otro lado, si el arte no enseñara a elegir lo bello entre las infinitas semblanzas naturales, tampoco tendríamos noción de lo bello en la naturaleza. Para Winckelmann, el arte griego del periodo clásico es el que la crítica señala como más próximo al concepto de arte; en consecuencia, el arte moderno que emula al antiguo es el mismo tiempo arte y filosofía del arte. Casi contemporáneamente, Mengs señala otros períodos o momentos de la historia del arte como modelos del arte moderno: lo importante no es tanto elegir un determinado modelo en lugar de otro, sino que la actividad artística se inspire en períodos o momentos del arte abstraídos de la historia y elevados al plano teórico como modelos. En el *Juramento de los Horacios*, David se inspira en la moral de la Roma republicana sin hacer

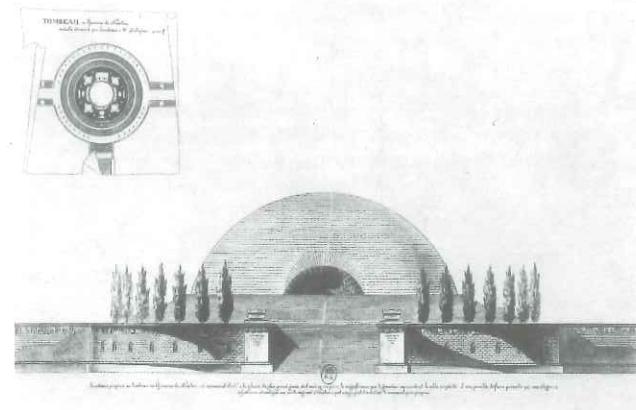
referencia alguna, a no ser mediante la imaginación, al arte romano de ese periodo.

Indudablemente, el que se identifique el ideal estético con «lo antiguo» se deriva también de la urgencia de los problemas suscitados por los rápidos cambios que se están produciendo en la situación social, política y económica, además de los grandes avances de la tecnología industrial. La razón no es una entidad abstracta, ha de regir la vida práctica y, en consecuencia, ha de ordenar la ciudad como lugar e instrumento de la vida social. La creciente complejidad de ésta lleva a idear nuevos tipos de edificios (escuelas, hospitales, cementerios, mercados, aduanas, puertos, cuarteles, puentes, calles, plazas, etc.). En la arquitectura neoclásica, las formas responden a una función y a una espacialidad racionalmente calculadas. El modelo clásico sigue siendo un punto de referencia para una

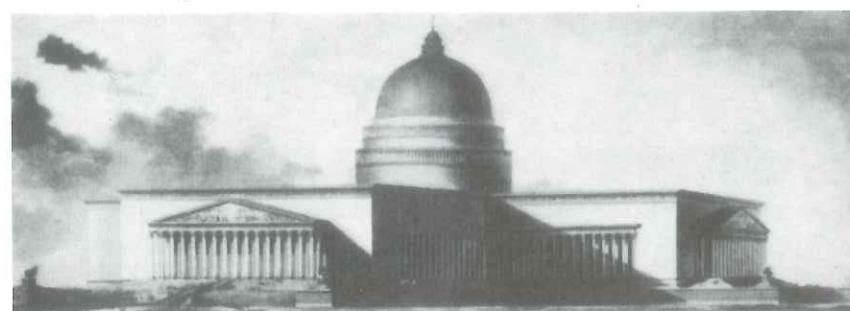
14. Jacques-Louis David: *Las Sabinas poniendo fin al combate entre romanos y sabinos* (1794-99); tela, 3,86 × 5,20 m. París, Louvre.



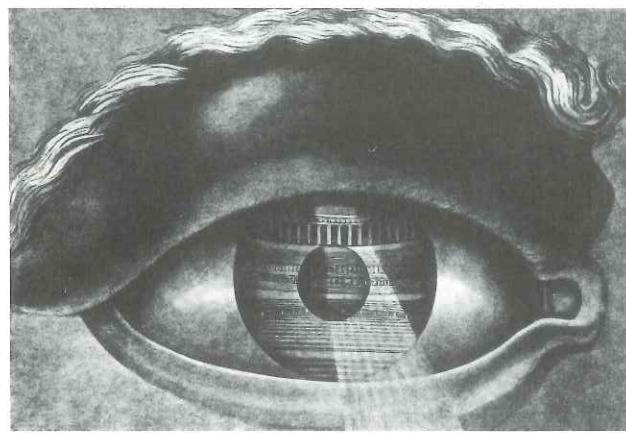
15. Étienne-Louis Boullée: *Proyecto de cenotafio (1780-1800)*; grabado, 0,39×0,63 m. París, Bibliothèque Nationale.



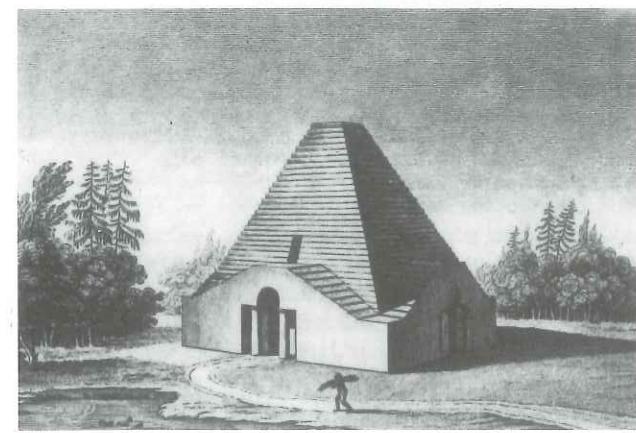
16. Pierre-Jules Delépine: *Proyecto de monumento a la gloria de Newton*, grabado. París, Bibliothèque Nationale.



17. Étienne-Louis Boullée: *Proyecto de iglesia metropolitana (1780-1800)*. París, Bibliothèque Nationale.



18. Claude-Nicolas Ledoux: *Proyecto para el teatro de Besançon*; dibujo del tratado «L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art des Moeurs et de la Législation» (1804).



19. Claude-Nicolas Ledoux: *Proyecto de horno de leña para la «ville sociale» de Chaux (1802)*.

20. Giovanni Antonio Antolini: *Proyecto para la organización del Foro Bonaparte, en Milán (1806)*; de un grabado.

21. Giovanni Antonio Antolini: *Planta del Foro Bonaparte, en Milán*.

15

16

17

18

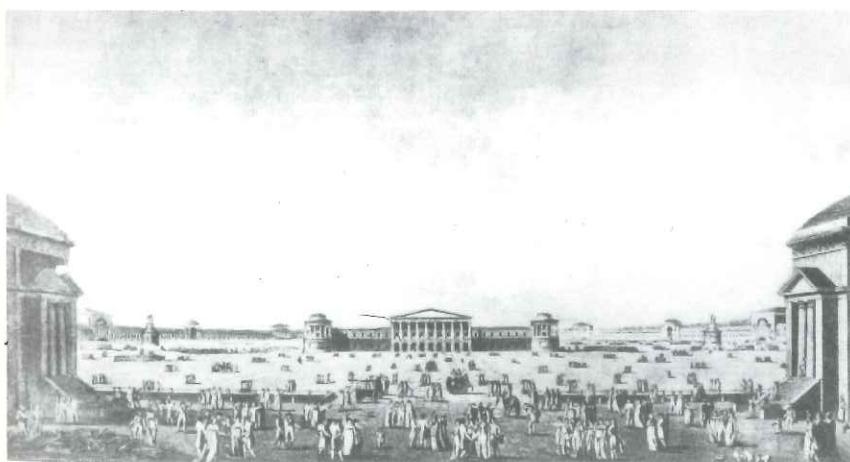
19

metodología del planeamiento que se plantea problemas concretos y actuales, pero influye tan poco en la actuación del momento como el «modelo» humano de Bruto o de Alejandro en las decisiones políticas de Robespierre o en la estrategia de Napoleón. Las excavaciones realizadas en Herculano y Pompeya, dos ciudades romanas que fueron destruidas en el 79 d.C. por una inesperada erupción del Vesubio, contribuyen a transformar, y al mismo tiempo a precisar, ese concepto de clasicismo; las excavaciones ponen al descubierto no sólo los enseres e instrumentos que se utilizaban, sino también las costumbres y aspectos prácticos de la vida cotidiana en esa época. Además, se puede estudiar más directamente la pintura antigua, de la que hasta el momento sólo se habían tenido noticias a través de unos pocos ejemplares y de las descripciones de los literatos. A través de Champollion, durante las campañas de Bonaparte en Oriente se descubre casi con estupor el altísimo nivel alcanzado por la civilización artística del antiguo Egipto: ésta va a ser otro componente de la cultura artística neoclásica, especialmente del «estilo imperio».

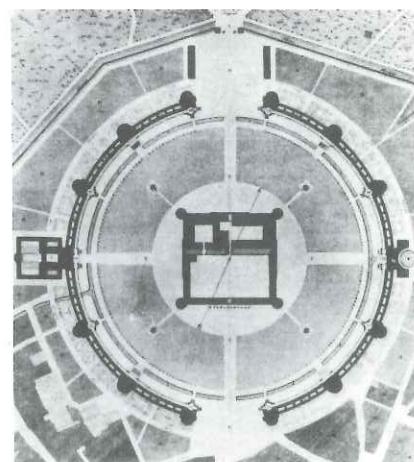
Empieza a abrirse camino la idea de que la ciudad, al no ser ya patrimonio del clero y de las grandes familias, sino el instrumento a través del cual la sociedad realiza y expresa su propio ideal de progreso, ha de tener una disposición y un aspecto racionales. La técnica de los arquitectos y de los ingenieros debe estar al servicio de la colectividad para llevar a cabo las grandes

obras públicas. Los pintores, aunque se interesan por la «perfección» de lo antiguo, parecen estar ante todo preocupados por destacar la modernidad del mismo: priman, por un lado, el retrato, con el que tratan de definir, a un tiempo, la individualidad y la sociabilidad de la persona, y por otro, los cuadros mitológicos, en los que proyectan la «sensibilidad» moderna a través de la evocación de lo antiguo, así como los cuadros históricos, en los que se reflejan sus ideales civiles. Los ebanistas y los artesanos, que contribuyen a difundir en las costumbres sociales la cultura figurativa neoclásica, empiezan a descubrir que la sencillez constructiva de lo antiguo se presta admirablemente a esa producción que ya parcialmente se hace en serie, y en este sentido favorecen el proceso de transformación de la artesanía en industria. En el campo arquitectónico surge la nueva ciencia de la ciudad, el *urbanismo*. Se intenta que la ciudad tenga una unidad estilística acorde con el orden social. Son pioneros en esa ciencia los denominados arquitectos «de la Revolución»; en primer lugar, BOULLÉE (1728-1799) y LEDOUX (1736-1806), y alcanza su máximo apogeo con el ambicioso sueño napoleónico de transformar no sólo las arquitecturas, sino las estructuras espaciales, las dimensiones, las funciones de las grandes ciudades del imperio: plazas inmensas y calles largas y amplísimas flanqueadas por grandes edificios rigurosamente neoclásicos; en su mayoría, sedes de servicios públicos. En cualquier caso, lo público hubiera debido primar sobre lo

privado, y si el sueño de una ciencia urbanística europea se quedó en gran medida en los papeles de los arquitectos, la culpa fue de la restauración clerical-monárquica y también de la burguesía, que defendieron el principio de la propiedad privada y de la libre disponibilidad del suelo urbano, en general por razones de lucro y especulación. En todo caso, la nueva ciencia urbanística no aparece ligada exclusivamente a la Revolución francesa y a Napoleón, aunque en muchas ciudades europeas se estudiara a principios del siglo pasado una reforma del espacio urbano y de sus estructuras que se remitía a las grandiosas transformaciones de París en tiempos de Napoleón: no sólo todas las naciones, sino casi todas las ciudades europeas, han pasado por una fase neoclásica, en el sentido de que se puso de manifiesto una voluntad de reforma y de adecuación racional a las necesidades de una sociedad que estaba transformándose. El Neoclasicismo no es un estilo, sino una poética; impone una cierta actitud, incluso moral, ante el arte y, aunque establece determinadas categorías o tipologías, permite a los artistas cierta libertad de interpretación y caracterización. La imagen de ese Milán austriaco, tal y como se deduce de la arquitectura severa y elegante de Piermarini y que se extiende a la moda en el vestir a través de la «modelística» de Albertolli, es sin duda más conservadora que revolucionaria, y lo mismo puede decirse de la Venecia modernizada por Selva; esto queda también demostrado por el hecho de que, cuan-



20



21

22. Giuseppe Valadier: *Diseño de casino de dos plantas con cúpula*.

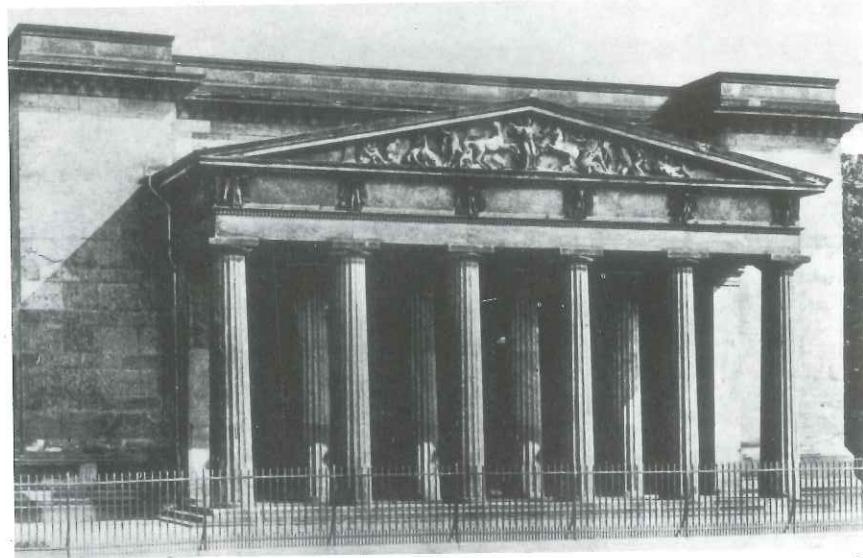
23. Friedrich Schinkel: *Palacio de la Nueva Guardia (1816-18)*, en Berlín.

24. Luigi Cagnola: *Arco de la Paz (1807-38)*, en Milán.

25. John Soane: *Mausoleo para el conde de Chatham, grabado de «Diseños de Arquitectura», Londres (1793)*.



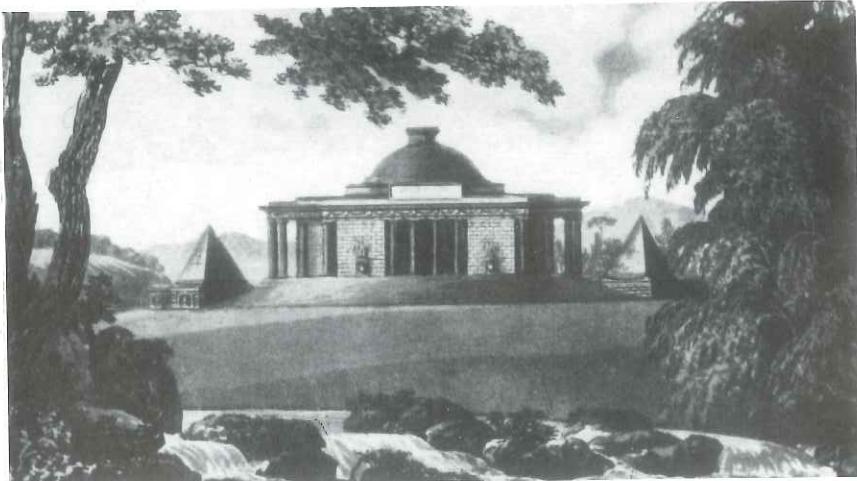
22



23



24



25



26

26. Robert y James Adam: *Pared en la sala de la Biblioteca de Kenwood House, en Londres (1768)*; grabado.

do ANTOLINI (1754-1842) quiso dar a Milán un aspecto «napoleónico», cambió radicalmente la escala de las magnitudes y la articulación de los espacios. Por su parte, la expansión neoclásica de Turín denota más una voluntad de orden y de simetría que una ambición de grandeza. En Roma, VALLADIER (1726-1839) refleja el gusto de la naciente burguesía culta al tratar de corregir los denominados excesos barrocos, reduciendo las escalas de tamaño, prefiriendo la elegancia a la fastuosidad y, sobre todo, manteniendo esa proporción (que luego fue brutalmente eliminada, tanto en el siglo pasado como en éste) entre las formas arquitectónicas y los espacios abiertos (los jardines, el Tevere, los alrededores). En Alemania, en Berlín, tal vez sea SCHINKEL (1781-1841) el primer arqui-

tecto que entendió su propia función como la de un técnico riguroso que sirve a una sociedad sobre la que, sin embargo, no quiere opinar. Sus principios eran, al mismo tiempo, neoclásicos y románticos; pero tras un viaje a Inglaterra, que entonces era el país más avanzado a nivel industrial, no dudó en hacer obras de tipo neogótico, interesándose por los problemas técnicos que conllevaba ese estilo. La escultura neoclásica tuvo su epicentro en Roma según la distinta interpretación sobre la relación con lo antiguo del veneciano CANOVA y el danés THORVALDSEN.

Canova se había formado en un ambiente en el que el gusto por el color se imponía también en la escultura, y sus primeras obras romanas (monumentos fúnebres de Clemente XIII y

27. Gottfried von Schadow: *Las princesas Luisa y Federica* (1795); grupo en mármol, altura, 1,62 m. Berlín, Staatliche Museen.

28. Jean-Baptiste Carpeaux: *La danza* (1865-69); modelo en yeso para el Grupo de la Ópera de París, París, Musée d'Orsay.

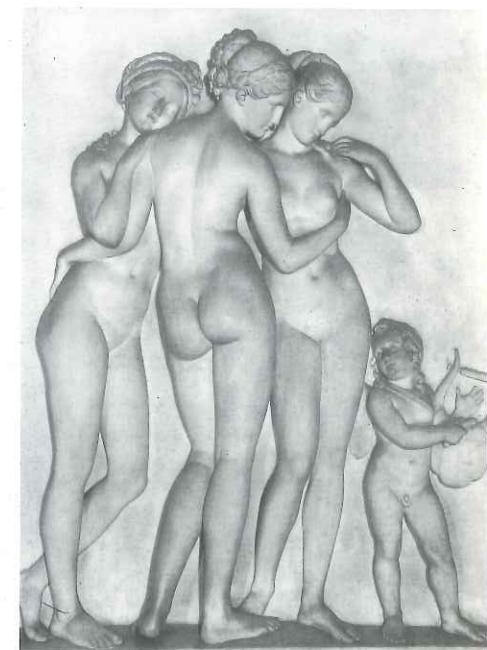
29. Bertel Thorvaldsen: *Las tres Gracias* (1821); relieve en mármol. Copenhague, Museo Thorvaldsen.



27



28



29

Clemente XIV, entre 1783 y 1792) demuestran una gran influencia de la tradición barroca, especialmente de esas vibraciones berninianas de la materia en la luz. Mantuvo una relación con Batoni, cuyo clasicismo era, sobre todo, una moderación civil y laica de los excesos oratorios: era un artista que gustaba mucho a los ingleses, especialmente a Reynolds. Su escritura era una búsqueda del ideal de lo bello a través de lo antiguo, que, sin embargo, no trataba como un frío modelo escolástico, sino como una realidad bella y perdida que hay que reanimar mediante el calor de uno mismo. Se llega a lo bello a través de un proceso de sublimación de aquello que antes era un estado de violenta y dramática emoción. Aun hoy, una parte de la crítica exalta los bocetos de Canova (la mayoría de ellos están en la colección de escayolas artísticas de Possagno) por su modelado impetuoso y accidentado, por los plumazos de tinta y los matices de la luz. Se trata, sin duda, de una estupenda escultura; pero no es lícito juzgar a un artista por la fase preparatoria de su trabajo: aunque los bocetos improvisados sean fascinantes, las verdaderas esculturas de Canova son esas estatuas realizadas en su mayoría por sus colaboradores técnicos, y luego pulidas y patinadas. A través de este proceso que Canova llamaba de «sublime ejecución», la obra escultórica, que surge a

partir de una fuerte excitación del espíritu y de un impulso del genio, deja de ser una expresión individual y se convierte en un valor de belleza, vive en el espacio y en el tiempo «naturales», y comunica a quien la contempla el deseo de trascender el límite individual y elevarse al sentimiento universal de lo bello: el proceso se desarrolla desde el sentido al sentimiento, no al intelecto. A pesar de la fama ya universal del joven Canova (artista predilecto incluso de Napoleón), en el siglo XIX, un crítico alemán, Fernow, contrapone a su belleza viva y palpable el neoclasicismo teóricamente más riguroso de Thorvaldsen (que trabaja en Roma desde 1797). Thorvaldsen tampoco copia lo antiguo: lo considera como un mundo de arquetipos. Las figuras mitológicas mismas son arquetipos, y arquetipos son también sus atributos: se propone, por tanto, reconstruir, a partir de las muchas imágenes de Hermes o de Atenas, los «tipos» de Hermes o de Atenas. Rechaza, por considerarla un fácil recurso, esa relación tan sencilla que establecen las estatuas de Canova con el ambiente, con el espacio vital, pero sobre todo con el ánimo de quien las contempla. Un mundo integrado por «tipos» es un mundo sin emociones o sentimientos, carentes de cualquier relación con el mundo empírico, absoluto. Poco importa que lo an-

tiguo haya tenido, en su momento, una realidad histórica: en la poética-filosofía de Thorvaldsen no hay espacio ni tiempo, ni naturaleza, ni sentimientos, sino sólo conceptos expresados en forma de figuras o sólo figuras llevadas a la inmutabilidad y universalidad de los conceptos. Es como la arquitectura de Schinkel, con su cálculo preciso de pesos e impulsos, de llenos y vacíos, de la calidad de los materiales. En el arte neoclásico, sea en arquitectura o en las artes figurativas o aplicadas, es fundamental la concepción y el planeamiento de la obra: un planeamiento que puede ser impulsivo, como en los bocetos de Canova, o fríamente filológico, como en Thorvaldsen. El proyecto es el dibujo, el trazo que transforma el dato empírico en el hecho intelectual. El trazo no existe sino en la hoja en que el artista lo plasma; es una abstracción que se da incluso cuando se parte de una estatua antigua que se copia. Naturalmente, en la época neoclásica se da una gran importancia a la formación cultural del artista, que no se lleva a cabo mediante el aprendizaje con un maestro, sino en escuelas públicas especializadas, las academias. El primer paso en la formación del artista es copiar a dibujo las obras antiguas: se pretende que desde el principio el artista evite reaccionar emotivamente ante el modelo, para traducir la respuesta emotiva a términos conceptuales.

30. Silla (finales del siglo XVIII). Castlecoole, Enniskillen (Irlanda), colección conde de Belmore.



30

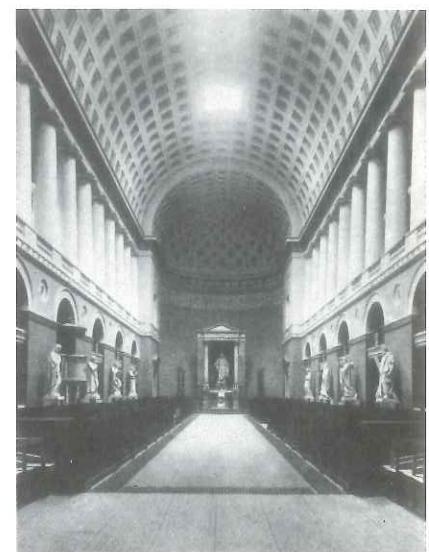
31. Quemador de perfumes (principios del siglo XIX); madera y bronce. Florencia, palacio Pitti.



31



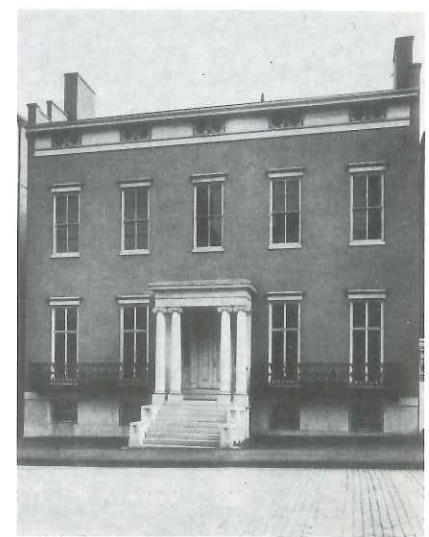
32



33



34



35

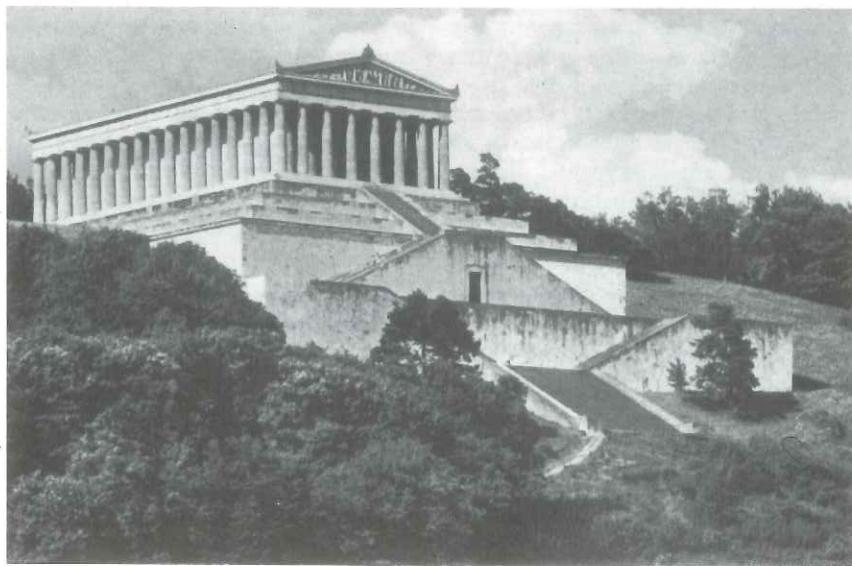
32. Domenico Merlini: *Sala de baile del palacio Lazienki*, en Varsovia.

33. Christian Hansen: *Interior de la Vor Frue Kirke* (1811-29), en Copenhague.

34. Carlo Rossi: *Palacio del gran duque Miguel* (1819-23), en Leningrado.

35. Baltimore, casa en el 107 del West Monument Street (principios del siglo XIX).

36. Leo von Klenze: *El Walhalla* (1830), en Donaustauf.



36

El Romanticismo histórico

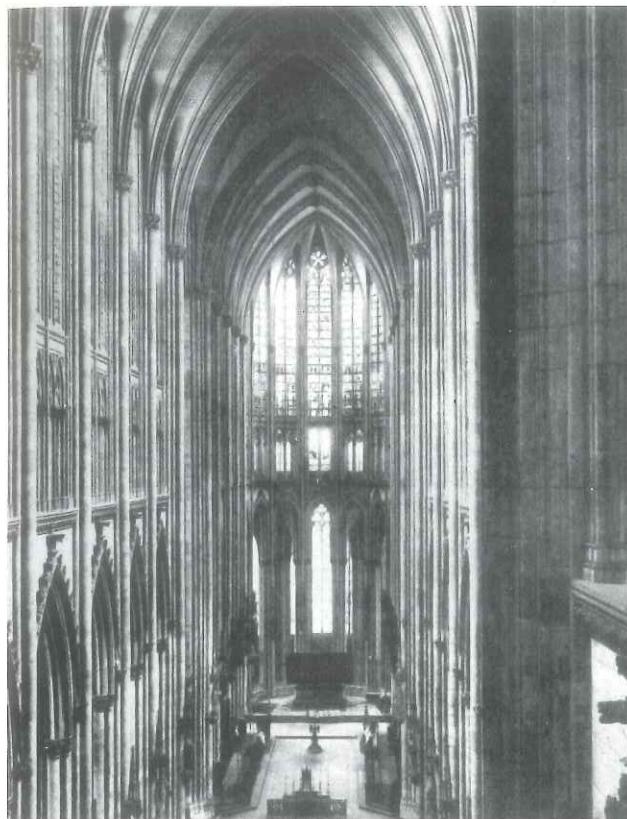
El fin de la epopeya napoleónica también tuvo profundas consecuencias en el arte. Tras la caída del héroe se produjo una sensación de vacío, y los jóvenes se sintieron descorazonados al ver desvanecerse su sueño de gloria (piénsese en Stendhal). El horizonte se restringe, pero se intensifica el sentido dramático de la existencia. El reflujo afecta también a las grandes ideologías de la Revolución. Al teísmo del Ente Supremo se le contrapone el cristianismo como religión histórica; al universalismo del imperio, la autonomía de las naciones; a la razón, que es igual para todos, el sentimiento individual; a la historia como modelo, la historia como experiencia vivida; a la sociedad como concepto abstracto, la realidad de los pueblos como entidades geográficas, históricas, religiosas, lingüísticas. Se vuelve a la idea del arte como inspiración; pero la inspiración no es intuición del mundo ni revelación o profecía de verdades misteriosas, sino un estado de recogimiento y de reflexión, la renuncia al mundo pagano de los sentidos, el pensamiento de Dios. Los grandes exponentes del romanticismo histórico son algunos pensadores alemanes de principios del siglo XIX: los dos Schlegel, Wackenroder, Tieck. Tras su pensamiento religioso está también presente el deseo de revalorizar la tradición cultural germánica, llena de motivos místicos, como alternativa frente al universalismo clasicista. En definitiva, no se trata de una nueva concepción orgánica del mundo que sustituya a otra ya caduca, sino de una profundización en el problema de la relación de los artistas con la sociedad de su tiempo. Para los neoclásicos, el arte era una actividad mental distinta de la racional, y probablemente más auténtica: ahora se empieza a reconocer que el binomio ciencia-técnica es lo que prima, al tiempo que la burguesía inicia su rápido ascenso tras el antihistórico conato de restauración de las viejas monarquías. Y los artistas se muestran hostiles y constantemente polémicos precisamente contra esos burgueses, los únicos que en esa época pueden hacerles encargos.

Por otra parte, el mundo que no sólo es, sino que a toda costa quiere ser mo-

derno, ejerce sobre los artistas una fuerte atracción: no pueden dejar de darse cuenta de que las técnicas industriales, a pesar de su conexión con la ciencia, constituyen una gran fuerza creativa. En su propio interés, es necesario rechazar cuanto en la burguesía hay de estrechez mental, conformismo, compraventa, y al mismo tiempo defender cuanto en ella haya de valentía, genialidad y espíritu de aventura. Es fácil comprender que, en el tipo de organización impuesta por el industrialismo, ya no era posible concebir la técnica como un bien cultural de toda la sociedad: por el contrario, se trataba de la prerrogativa cultural de la clase dirigente, exclusivamente. Posteriormente se llegará a considerar incluso la técnica como un comportamiento expresivo individual.

El deseo de un arte que no sólo sea religioso, sino que pueda expresar el *ethos* religioso del pueblo (efectivamente, los románticos hablan de pueblo, ya no de sociedad) y recuperar el fundamento ético del trabajo humano, que la industria tiende a mecanizar, lleva a la revalorización de la arquitectura gótica, que pasa a ocupar el lugar de la clásica como modelo. La arquitectura gótica es ante todo cristiana; su tendencia a las alturas y su insistencia en la verticalidad manifiestan un deseo de trascendencia; es burguesa porque nace en las ciudades con el refinadísimo artesanado de los siglos XIII y XIV; no sólo expresa el sentimiento popular, sino la historia de las comunidades, porque cada catedral es producto de varias generaciones; por último, la audacia y la complejidad de sus estructuras demuestran visualmente no sólo la variedad y la riqueza de sus decoraciones, sino el alto nivel de experiencia técnica y de buen gusto a que han llegado los artesanos locales. La nueva civilización industrial no sólo ve en la arquitectura gótica un precedente, sino la prueba de una «espiritualidad» que, al menos en teoría, el tecnicismo moderno no debería contradecir, sino ensalzar.

Es precisamente por su tecnicismo espiritualista por lo que la arquitectura gótica no fue excomulgada ni rechazada totalmente por el racionalismo iluminista. La revalorización de lo gótico empieza en Inglaterra a principios del siglo XVIII; el ensayo de Goethe (que



37

38

más tarde pasará a ser clasicista) sobre la catedral de Estrasburgo y la arquitectura gótica es de 1772; a principios del siglo XIX, Hegel incluirá el gótico en su diseño histórico del arte como expresión típica del *ethos* cristiano. Esa revalorización señala, por otro lado, la revancha del arte nórdico contra el clasicismo y el barroco romanos. A principios del siglo XIX, Schinkel no sólo admira la sutil sabiduría constructiva de los arquitectos góticos, sino que no tiene ningún inconveniente en admitir que, si la arquitectura clasicista era la más adecuada para expresar el sentido del estado, la arquitectura gótica expresaba la tradición religiosa de la comunidad.

También se empieza a tener en cuenta el hecho de que, basándose en una nueva concepción de la técnica constructiva y de una nueva relación entre el espacio urbano y el «monumento» (es decir, la catedral), la arquitectura gótica tiene caracteres estructurales y decorativos distintos en Francia, Alemania, Italia, España e Inglaterra; se deduce de ello que, al contrario de lo

que ocurre con el estilo neoclásico, el Gótico refleja la diversidad de lenguas, de tradiciones, de costumbres de los distintos países o, más concretamente (puesto que este concepto va afianzándose cada vez más), de las distintas naciones europeas. Hubo casos en que a las catedrales góticas se les atribuyó un significado no sólo cívico, sino incluso patriótico: con la terminación-restauración de la catedral de Colonia (1840-1880) se pretende dar a entender que ese monumento, colocado sobre el Rhin, es el baluarte ideal para defender la nación alemana.

También el neogótico tuvo sus teóricos. En Inglaterra, los dos PUGIN, padre e hijo, elaboraron cuidados repertorios tipológicos de la arquitectura y la decoración gótica deduciéndolos de los edificios medievales, que por primera vez empezaron a ser objeto de estudio, y generalizándolos o, más bien, descaracterizándolos, para obtener modelos fácilmente imitables, incluso a nivel industrial: el palacio de Westminster, sede del Parlamento inglés, es casi un muestrario de la morfología

37. Colonia, interior de la catedral (terminación de 1840-80).

38. Charles Barry y Augustus Pugin: Palacio de la Cámara de los Comunes y torre del Reloj (1840-68), en Londres.

neogótica. Es entonces cuando surge el concepto de «estilo», en cuanto reducción a esquemas de manual de los elementos que se repiten o son más comunes en la arquitectura de una determinada época, dada su banal repetición y antinatural adaptación a funciones y condiciones espaciales absolutamente distintas entre sí (por ejemplo, la aplicación a la sede de una banca de la morfología de una catedral).

Mucho más importante, porque, además, sabe conectar con las nuevas técnicas, es el trabajo teórico e histórico de VIOLET-LE-DUC (1814-1879), indudablemente el mayor pionero del «revival» del Gótico en Francia. Profundiza en el estudio directo, filológico, de los monumentos góticos; investiga los sistemas constructivos y la concepción del espacio y de la materia que implicaban, y establece principios y métodos para su conservación y restaura-

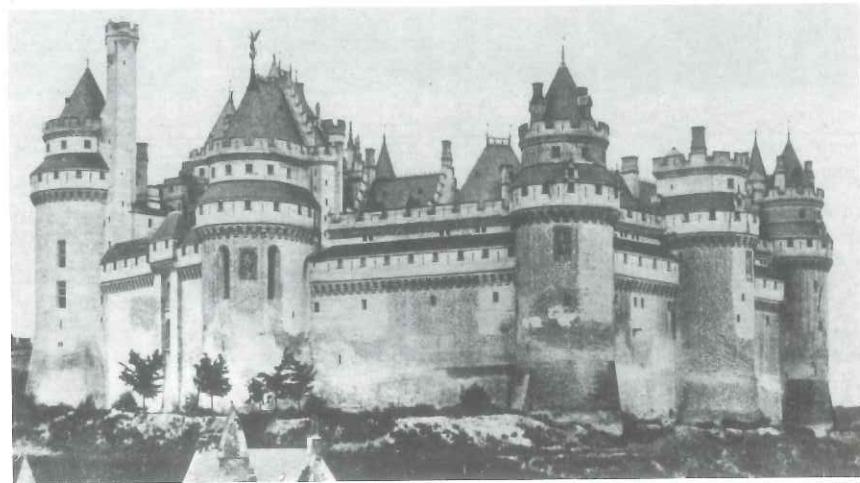
ración. Intuyó que el Gótico era un lenguaje más que un «estilo». Él mismo restauró varios monumentos: lo que él llamaba «restauración interpretativa» se basaba en el convencimiento de que el monumento había de ser siempre (aunque nunca lo era) una construcción unitaria, de la que había que quitar aquello que no entraba dentro de la lógica del esquema. En general, los resultados no eran positivos, porque casi siempre ocurría que el edificio había ido creciendo con el tiempo, era obra de varias generaciones; es decir, que había tenido su propia vida histórica. Viollet-le-Duc, era un ingeniero, además de escritor y restaurador, y como tal se dio cuenta enseguida de las posibilidades que ofrecían los nuevos materiales, empezando por el hierro. Comprendió que el empleo de estos materiales más resistentes y elásticos transformaba la antigua concepción estética en dinámica: con el hierro (y luego con el cemento) sería posible crear espacios arquitectónicos no demasiado distintos de los de la arquitectura gótica, con grandes vanos abiertos entre pilares en tensión y arcos diseñados con enorme audacia.

Gracias a Viollet-le-Duc, los monumentos medievales, que empezaban a ser despreciados como muestras de antiguas barbaries, recuperaron una razón de ser en la ciudad moderna; también gracias a Viollet-le-Duc, la arquitectura técnicamente más avanzada, denominada «de los ingenieros», pudo hacerse con un ascendente histórico y dejó de ser considerada una anti-arquitectura que sólo valía para hacer puentes y tejados.

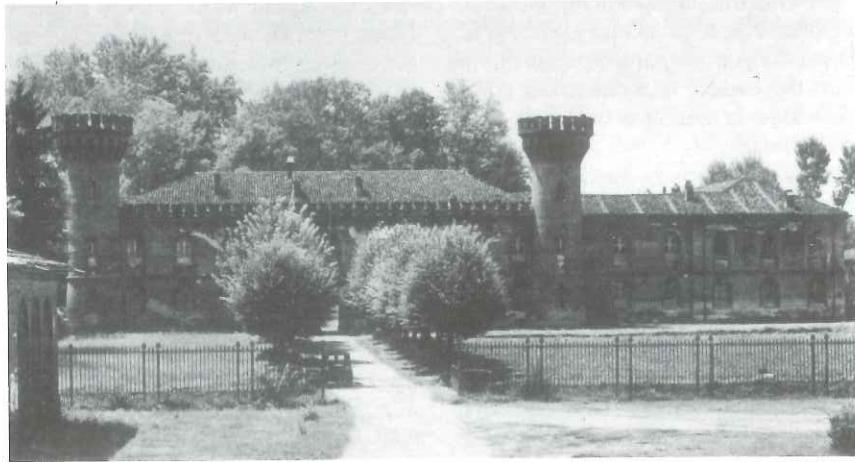
En Alemania, GOTTFRIED SEMPER afirma la prioridad de la función y de la finalidad sobre las cuestiones de estilo y el gusto neogótico del «revival».

39. Eugène Viollet-le-Duc: *Castillo de Pierrefonds (1858-67) en las afueras de París*.

40. Ernesto Melano: *Castillo construido para Carlos Alberto de Saboya (después de 1844) en Pollenzo*.



39



40



41

41. Franz Pforr: *La entrada de Rodolfo de Habsburgo en Basilea en 1273* (1810); tela, 0,95 x 1,19 m. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

FRIEDRICH SCHINKEL, tal vez reflejando el pensamiento de Hegel (o tal vez influyendo sobre el filósofo, contemporáneo suyo), plantea que clásico y gótico son dos «géneros» en el fondo de cuyas diferencias está ese común rigor estructural del «diseño» arquitectónico.

El pensamiento de Wackenroder y de los dos Schlegel tuvo un efecto inmediato en el «revivalismo» de los *nazarenos*, un grupo de pintores que se formaron en torno a F. OVERBECK (1789-1869) y F. PFORR en Viena, crearon una hermandad y se establecieron luego en Roma, en un convento situado en el Pincio, con el propósito de recuperar no sólo la inspiración ascética, sino la honestidad del oficio y la expresión pura de los pintores del siglo XV italiano. Aunque el resultado no fue el esperado, lo cierto es que consiguió reafirmar la identidad romántica entre arte y vida, inspiración y fe religiosa, espiritualidad y belleza. De aquel grupo de alemanes procede el *Purismo* italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi), que tenía la clara intención de recuperar la sencillez estilística y el sentido puro de la naturaleza que habían caracterizado a los artistas inmediatamente anteriores a Rafael. El propio Ingres, en Roma, recibe en cierta medida la influencia de ese llamamien-

to a la pureza expresiva. En Inglaterra el movimiento tuvo más fuerza que en cualquier otra parte: a partir de mediados de siglo, y dirigida por D. G. ROSETTI (hijo de un exiliado político italiano), se formó la *Hermandad de los Pre-rafaelistas*, que, como su propio nombre indica, se remitían a una época en la que el arte no tenía nada que ver con el orgullo intelectual del conocimiento, sino que, por el contrario, era la búsqueda de lo sagrado en la «verdad» de las cosas; es decir, el sentimiento de la naturaleza y de Dios a un tiempo. Predica la técnica pura, sin adornos ni artificios, como una práctica religiosa y, al mismo tiempo, una vuelta a la condición social, al oficio humilde, laborioso, y religioso y moralmente sano, de los antiguos artistas-artesanos. Van a encontrar un defensor y al mismo tiempo un teórico en el mayor de los críticos ingleses del siglo, J. Ruskin; el propio Ruskin, y después de él y con más fuerza W. MORRIS, a finales de siglo, descubrieron que esa técnica «religiosa» era la antítesis de la técnica atea y materialista de la industria. El artista ya no es sólo un visionario aislado del mundo, sino un hombre en constante polémica con la sociedad, a la que trata de conducir a la solidaridad y al esfuerzo común progresista de todos los pue-



42

42. Pietro Tenerani: *Psique desmayada* (1869); mármol, altura, 1,10 m. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

43. Dominique Ingres: *El sueño de Ossian* (1813); tela, 3,48 × 2,75 m. Montauban, Musée Ingres.

44. Camille Corot: *Un campo de trigo en Morvan* (1842); tela, 0,38 × 0,75 m. Lione, Musée des Beaux-Arts.



43

blos y de todos los hombres. Desde ese momento, la protesta religiosa contra el industrialismo y sus técnicas mecánicas, contra su único objetivo, el beneficio económico basado en la explotación del hombre por el hombre, pasa a ser una orientación política más o menos declaradamente socialista. El debate sobre las distintas ideas del arte sigue estando centrado en Francia. Tras la desaparición de David, máximo exponente de la pintura neoclásica, se va perfilando un claro antagonismo entre el «purismo» rafaeliano de INGRES y la impetuosa genialidad de DELACROIX, guía reconocido del romanticismo artístico, como Víctor Hugo lo es del romanticismo literario. Entre los dos grandes artistas se establece una tensión que dura toda la pri-

mera mitad del siglo, casi como una disputa interminable, aunque no se trata de un enfrentamiento entre lo clásico y lo romántico o lo académico y lo libertario, sino de una divergencia sobre el significado histórico del ideal romántico y la sociedad en que se enmarca. Ingres, que prefiere trabajar en Roma que en París, está tan convencido como su rival de que la pintura no nace de copiar la naturaleza, sino más bien de la interpretación de la historia; es decir, de los maestros. Se remonta desde David a Poussin, desde Poussin a Rafael; pero su historicismo, que pretende ser una superación de la contingencia o catarsis, no es en absoluto un «revival», así como no lo es tampoco el historicismo inquieto de Delacroix, para quien los hechos del pasa-

do, incluso los más remotos, están sucediendo ante sus ojos, y es como si él mismo estuviera participando en ellos. Delacroix pretende ser el pintor de su propio tiempo, como le definirá su gran amigo Baudelaire; pero, al vivir el presente, revive el pasado, lo convierte en algo flagrante. Tiene sus propios antecedentes, que son los artistas más emotivos y dramáticos: Miguel Ángel, Rubens, Goya. Puesto que el pasado es inmóvil, está muerto, no se puede reavivar con el calor de la pasión, sino que hay que reinventarlo, animarlo, agitarlo. Sin duda hay en Ingres algo de académico y en Delacroix algo de retórico; para el primero, el arte es meditación y elección; para el segundo, genialidad y pasión. Pero uno y otro miran, desde dos ángulos distintos, ha-

cia ese mundo que está cambiando tan rápidamente. Ingres se mantiene prudentemente al margen de él, Delacroix se arroja impetuosamente dentro de él; pero tanto en uno como en otro es común esa preocupación por la nueva sociedad, en la que el artista ya no está integrado como un componente necesario y como un modelo de comportamiento.

Sin embargo, no se podría entender el contraste existente entre Ingres y Delacroix sin tener en cuenta a esa figura fulgurante y pronto desaparecida de GÉRICAULT: un pintor que parte de la tradición davidiana y ciertamente se rebela ante el clasicismo académico, pero intuye que la verdadera antítesis que ha de resolverse con una síntesis no se establece entre Clasicismo y Romanticismo, sino entre Clasicismo y Realismo. Clasicismo y Romanticismo son dos formas distintas de idealizar, aunque el primero pretenda llegar a la máxima claridad, y el segundo, a la más ardiente pasión. En definitiva, la antítesis justa, radical, se da entre lo ideal y lo real; pero no tiene sentido plantearse afrontar la realidad directamente y sin prejuicios, pues el problema es siempre un problema de cultura y sólo se puede llegar a la realidad cuando no se tienen veleidades de idealizar, de evadirse del momento presen-

te. Más que un romántico, Gericault es un anticlásico y un realista, y aunque no le faltan puntos de contacto con los principios de Delacroix, de hecho su obra es un puente que se tiende entre el trasnochado clasicismo de David y el aún no nacido realismo de Courbet. Junto al problema de la sociedad, de la que sólo se puede constatar la rápida transformación que está sufriendo, sigue, sin embargo, figurando el problema de la naturaleza. ¿Cuál ha de ser la postura del artista moderno ante ella? ¿Qué es lo que «enseña» a ver, puesto que es ésta (como precisa Ruskin) su función específica? No olvidemos que la gran pintura francesa del siglo pasado nace de la conexión con la pintura inglesa, especialmente la paisajista, que se presentó en una gran exposición en París, en 1824. Ciertamente Constable se remite directamente a la poética de lo «pintoresco», de la que se sirve no sólo para señalar la infinita variedad de las semblanzas naturales, sino la infinita variedad de los tonos, de las notas de color. Para él, la naturaleza es un universo totalmente distinto del social: infinitamente variable, pero constante en su variación, hace que resulte enormemente interesante y, al mismo tiempo, tranquilizadora para quienes consiguen, aunque sea por un momento, es-

capar del humo gris de las ciudades industriales. TURNER, en la misma época, también parte de lo «pintoresco», especialmente del gusto por la mancha (*blot*), teorizado por COZENS como magnífico estímulo para la interpretación de la naturaleza: su ideal es la interpretación de la naturaleza como partícipe de los impulsos espirituales, de la sensibilidad, del dinamismo de la sociedad moderna.

La pintura romántica pretende ser expresión del sentimiento; el sentimiento es una disposición de ánimo con respecto a la realidad; al ser individual, es el único contacto posible entre el individuo y la naturaleza, entre lo particular y lo universal; al mismo tiempo, al ser el sentimiento lo más natural que hay en el hombre, no puede haber un sentimiento que no sea sentimiento de la naturaleza. Así piensa el mayor de los paisajistas franceses del siglo XIX, COROT, cuya pintura es bastante menos «sentimental» que «realista» cuando se aparta de los temas paisajísticos para reproducir figuras. De joven, en Italia, Corot estuvo buscando durante un tiempo, paralelamente a Ingres, la máxima claridad y sobriedad de la imagen; más tarde, pasó a considerar la transparencia y la armonía de la imagen paisajística como la proyección de cualidades interiores, de



afinidades electivas, del equilibrio entre el mundo moral de los sentimientos y el mundo natural.

Una intención realista específica, que trata de registrar estrictamente los momentos de coincidencia entre el mundo interior y el exterior, lleva en cambio a THÉODORE ROUSSEAU a tratar de eliminar todos los prejuicios, incluso poéticos, de la representación de la naturaleza: su morfología y su tipología, sus rasgos característicos, son los distintos aspectos «humanos» de la naturaleza. También es realista la intención, aunque al mismo tiempo manifieste una voluntad de pureza lingüística (que hay que remitir al siglo XV toscano), del grupo de los «*impresionistas*» toscanos.

A mediados de siglo, COURBET intenta la vía del realismo integral. En 1847 llega a afirmar que, en su tiempo, el arte ya no tiene razón de ser si no es realista. Pero realismo no significa imitar diligentemente a la naturaleza, sino que incluso el propio concepto de naturaleza debe desaparecer como resultado de opciones idealistas en el extermiado mundo de lo real. Realismo significa abordar frontalmente la realidad, prescindiendo de cualquier prejuicio moral, estético o religioso.

Políticamente, Courbet es socialista y revolucionario (tras los sucesos de la Comuna se ve obligado a abandonar Francia); pero no pone el arte al servicio de la ideología, como sí hace en cambio Daumier con sus litografías agresivas. Courbet considera que la realidad no es para el artista algo distinto de lo que es para los demás: una serie de imágenes captadas por el ojo. Ahora bien, para que estas imágenes tengan sentido para la vida tienen que convertirse en cosas, deben ser rehechas por el hombre. Sólo así serán cosa suya, hechos de su propia existencia. En otras palabras, la realidad no es el modelo que el artista ha de admirar, sino su materia prima. Y aquí Courbet se rebela contra la nueva técnica industrial, que embrutece a los trabajadores y no les ofrece ninguna experiencia de lo real. El tiempo del artista-artesano

se ha acabado; el tiempo del artista intelectual (Delacroix) es una ficción de la cultura burguesa. En cualquier caso, el arte ya no proporcionará más modelos, ya no servirá para mejorar las cosas que produce el hombre, que son calidad de vida para los privilegiados que pueden gozar de ellas. Pero ¿acaso es conceible un mundo en el que las semblanzas pierden todo su significado, un mundo ciego? En un mundo totalmente hecho de cosas, las imágenes también son cosas, y el artista es quien fabrica esas cosas. No las inventa, las construye: les da la fuerza para competir, para imponerse como algo más real que la propia realidad, porque las ha hecho el hombre y no Dios. Pintar significa darle al cuadro un peso, una consistencia mayor que la que tiene lo que se ve: en resumen, hacer aquello que se ve es algo muy distinto que imitar la naturaleza. ¿Cuál es el mecanismo de acercamiento entre la cosa vista, que enseguida desaparece, y esa misma cosa pintada, que permanece? Pues no es sino la hechura, el trabajo manual del artista (Marx lo llamaría fuerza de trabajo.) Y así el trabajo del artista pasa a ser el paradigma del *verdadero* trabajo humano, entendido como presencia activa o incluso identificación del hombre social con la realidad. El artista es un trabajador que no obedece a la iniciativa de un patrón y no sirve a sus intereses, pero que se somete a la lógica mecánica de las máquinas. Es, en definitiva, el *tipo de trabajador libre*, que alcanza la libertad en la praxis de su propio trabajo. Esto explica por qué Courbet, que tenía ideas políticas muy claras, no puso nunca su pintura al servicio de esas ideas. Su compromiso ideológico no condiciona desde fuera su pintura ni se realiza a través de la pintura, sino en la pintura. Por eso supone la quiebra a partir de la cual se abre una nueva problemática, que no va a consistir ya en preguntarse qué hace el artista con la realidad, sino qué hace en la realidad, entendiendo por realidad tanto las circunstancias históricas o sociales como la realidad natural.

Francisco de Goya
Los fusilamientos del 3 de mayo

En la España del siglo XVIII, socialmente atrasada y políticamente reaccionaria, los pocos intelectuales dispuestos a abrirse a las ideas del Iluminismo europeo (los «liberales») no constituyen una fuerza política, no pueden sino vivir con una lucidez desgarradora la tragedia de una nación regresiva en medio de una Europa en pleno progreso. GOYA es uno de ellos; para él, Europa es como la brillante ironía con que Tiepolo celebra los fastos de la decadencia de Venecia, es la crítica social de Hogarth. Se interesa, aunque mantiene un cierto escepticismo al respecto, por esa teoría clasicista que Mengs introduce en España y por el optimismo de tipo russoniano de Gainsborough. En el momento de máximo esplendor artístico español, en la primera mitad del siglo XVII, se habían planteado dos vías: el arte como fanatismo religioso, puro irracionalismo («el Greco»), y el arte como inteligencia preclara, dignidad moral y civil (Velázquez). El arte basado en la razón, propio de Velázquez, había supuesto un punto de partida, o cuando menos un pronóstico, de ese Iluminismo del que ahora la monarquía y el clero excluían a España: para Goya, la razón no es más que el exorcismo con el que evoca y al tiempo intenta apartar a los monstruos del oscurantismo, una superstición laica contra la superstición religiosa. En la primera fase de la obra de Goya, que culmina con los aguafuertes de *Los caprichos* (1799), la razón saca del inconsciente a los monstruos de la superstición y de la ignorancia generados

por el sueño de la razón misma. Goya no es un visionario como lo era el Greco; describe la *imagerie* del prejuicio y del fanatismo con una lucidez propia de Voltaire, aunque no con la ironía del filósofo, sino con un sarcasmo furibundo. La estructura del tema figurativo sigue siendo barroca, pero llevada hasta el límite del desmoronamiento. Goya no pretende redimir con el arte el absurdo histórico y moral; a ese ideal de lo bello que teoriza Mengs, Goya enfrenta la realidad de lo feo. El éxtasis del Greco sacude, se convierte en una pesadilla: el *cauchemar* de que hablará Baudelaire. El artista es testigo de su propia época, y no tiene la culpa de ser un testigo de cargo. Ese expresionismo exasperado, que él enfrenta primero al clasicismo de Mengs y luego al de David, no es una elección libre, sino coaccionada y negativa. Para pertenecer a su tiempo, el artista ha de estar contra su propio tiempo: en este sentido, Goya, que en una Europa ya absolutamente neoclásica parece una monstruosa excepción, va a ser el verdadero origen del Romanticismo histórico. La razón divinizada de la revolución llega también a España, aunque tarde y con las bayonetas francesas, y sólo para implantar un despotismo laico en lugar del de los Borbones y los curas: es el colmo de la desgracia. Entonces Goya se coloca junto a la «nación» española: otro paso más hacia el Romanticismo histórico. Efectivamente, éste va a surgir diez años después con la derrota del universalismo napoleónico; pero, para Goya, Napoleón no ha sido un héroe ni un genio, sino tal vez sólo otro mito, otra superstición. En este sentido, anticipa también esa vocación realista del Romanticis-

54. Francisco de Goya: *¡No te escaparás* (1799); aguafuerte de los «Caprichos», 0,19 × 0,14 m.

55. Francisco de Goya: *Y no hay remedio; aguafuerte de los «Desastres de la guerra»*, 0,13 × 0,15 m.

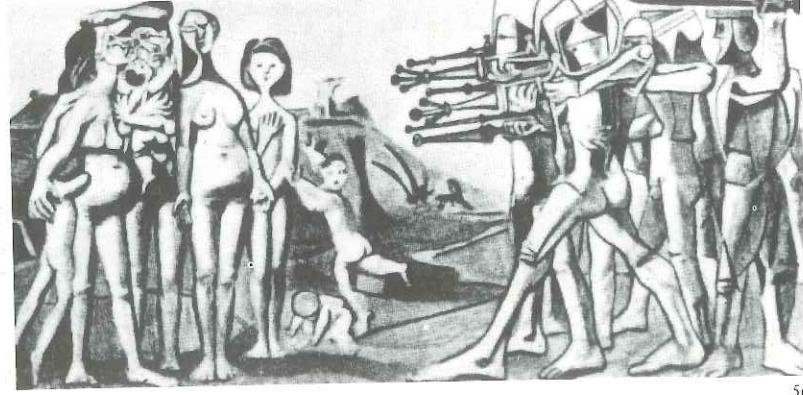
56. Pablo Picasso: *Masacre en Corea* (1951); 1,10 × 2,10 m. Vallauris, colección Picasso.



54



55



56

mo; pero su realismo no es copia de la realidad, sino lo que queda cuando una ideología se derrumba. No sólo los grandes románticos, como Delacroix, sino también los grandes realistas como Géricault, Daumier o Courbet, van a tener mucho que aprender de Goya (que pasa sus últimos años en Francia, en Burdeos). Al negar la ideología, Goya niega también la historia, que para él es una ideología del pasado porque representa al mundo tal y como se desea que hubiera sido. Incluso la naturaleza, según se presenta a los sentidos, es una ideología: es la realidad como se quería que fuese. Si es auténtico, el realismo ha de ser antinaturalista. El verdadero realismo consiste en sacar fuera todo lo que se tiene dentro, no esconder nada, no seleccionar: es lo que Goya hace en su confesión

general, las pinturas murales de la *Quinta del Sordo* (1820-1822), su casa de las cercanías de Madrid. Se rodea de sus fantasmas porque vive de ellos, que son la única, la auténtica realidad: es un homenaje al Calderón de *La vida es sueño*, y asimismo la prueba de que no hay antítesis, sino auténtica identidad entre el Goya visionario y el Goya realista. (Al igual que no existe antítesis entre el David neoclásico de *El juramento de los Horacios* y el David realista de *La muerte de Marat*.)

Los fusilamientos (1808) es un cuadro realista, documenta la despiadada represión contra los movimientos antifranceses del mes de mayo: igual que hoy se haría un *reportaje* fotográfico sobre las atrocidades en Vietnam. Los soldados no tienen rostro, son muñecos de uniforme, símbolos de un orden

57. Francisco de Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1808); tela, 2,66 × 3,45 m. Madrid, Prado.





58. Francisco Goya: *La romería de san Isidro* (1821-23); detalle de las pinturas murales de la Quinta del Sordo, en Madrid.

58

que, sin embargo, es violencia y muerte (un tema que va a ser retomado por Picasso en su obra *Masacre en Corea*). En los patriotas que mueren no parece haber heroísmo, al menos no en el sentido clasicista de David, sino fanatismo y terror. Es la historia como carnicería, como desastre (pertenecen a ese momento los aguafuertes de *Los desastres de la guerra*). La matanza se lleva a cabo dentro del halo amarillo de una enorme linterna cónica: «la luz de la razón»; mientras, alrededor está la oscuridad de una noche igual que las otras y, al fondo, la ciudad dormida. Cuando David pinta a Marat asesinado, el desorden del suceso —la agresión, la agonía, la muerte— ya está recompuesto; el crimen no ha sido descubierto aún, pero ya ha comenzado la historia, Marat se ha convertido ya en estatua. En cambio, en el cuadro de Goya no hay nada que se acabe y pase a ser historia: el liberal intenta un ademán heroico, el cura busca una última oración, pero el terror es lo más destacable. La idea por la que mueren ya se ha desvanecido, no queda más que la muerte física. En unos instantes, esos hombres todavía vivos estarán muertos como los que cayeron unos momentos antes, que ya están deshechos en medio de ese horrendo revoltillo de barro y de sangre. Mientras tanto, la ciudad duerme. Ésa es la Historia. Este cuadro atroz fue pintado mientras Ingres pintaba su *Bañista de Valpinçon* y Canova retrataba desnuda a Paulina Bonaparte. Al igual que no hay sitio para la naturaleza ni para la

historia, en la perspectiva desesperada de Goya tampoco hay sitio para lo bello. No son los escrúpulos morales los que, al reproducir un fusilamiento, le impiden detenerse a observar el bonito efecto de la luz o del color. Quiere hacer lo contrario de lo que hace David cuando transforma en estatua a un muerto asesinado: presentar una realidad que no es eterna, sino que queremos que pase, una imagen que procuramos no ver tapándonos los ojos. Es una imagen que lleva en sí su inmediata superación; muy pronto será aún más desesperante. También en este sentido de la transitoriedad de la imagen, de la brevedad del tiempo, Goya es un romántico: la imagen quema como una llamarada. La vida es sueño, pero la muerte no es un despertar, es un sueño sin sueños. La pintura de Goya es aún barroca, pero en el sentido opuesto: es imaginación, pero imaginación trastornada, desesperante. Goya es la antítesis de David, y tal vez es superior como artista: éste es su límite. Retrata solemnemente a la familia del rey, pero deja traslucir en los rostros, porque sabe captarlas, la estupidez y la depravación. Y cuando pinta a una bella mujer, en su atractivo erótico él sólo ve los síntomas de su inminente decadencia. Él, y unos cuantos «liberales» como él, que se mantienen al margen de la vida, se consuelan con el sarcasmo. David cultiva lo *bello*, es un admirador de lo antiguo; pero en 1793, como diputado en la Convención, vota a favor de la condena del rey. Es la otra cara de la medalla de la historia.

Eugène Delacroix
La Libertad conduce al pueblo

Para DELACROIX, dirigente reconocido de la «escuela romántica», la historia no es ejemplo ni guía de la actuación humana, es un drama que empezó con la humanidad y continúa en el presente. La historia contemporánea es lucha política por la libertad. *La Libertad conduce al pueblo* es el primer cuadro político de la historia de la pintura moderna: exalta la insurrección que, en julio de 1830, puso fin al terror blanco de la restaurada monarquía borbónica. La política de Delacroix y, en general, de los románticos no está clara: lucha contra quienes intentan restaurar los privilegios feudales como si la Revolución no se hubiera producido, pero no

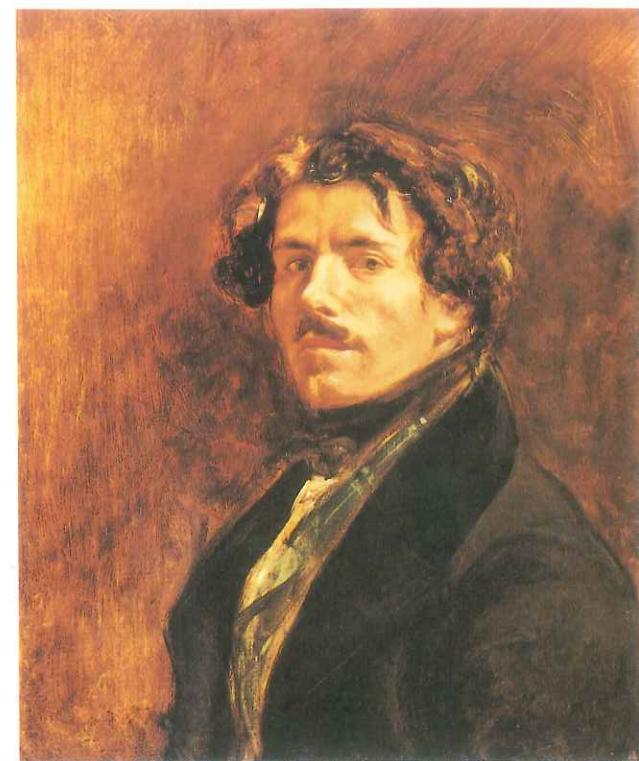
comprende que en la sociedad están madurando nuevas instancias revolucionarias que se están manifestando en la lucha de clases.

Revolucionario en 1830, Delacroix pasa a ser contrarrevolucionario en 1848, cuando la clase obrera se rebela contra la burguesía capitalista que la explota. Como todos los románticos, se declara antiburgués: de hecho, como se ha señalado acertadamente (por parte de Maltese), ataca a la pequeña burguesía sólo por su estrechez de miras, su cultura mediocre, su mal gusto, su ansia por vivir bien. Y, sin embargo, frecuenta asiduamente los salones y goza de los favores de las altas finanzas burguesas. El cuadro que exalta las jornadas de julio contiene un entusiasmo sincero y un significado político ambiguo. Para Delacroix, y en general

para los románticos (no sólo franceses), la libertad es la independencia nacional: también lo va a demostrar en otras obras; así, en *La matanza de Quíos* (1824) y en *Grecia sobre las ruinas de Missolongi* (1827). En la gran tela de 1830, la mujer que ondea el tricolor sobre las barricadas es, al mismo tiempo, la Libertad y Francia. Y ¿quién combate por la libertad? Gente del pueblo e intelectuales burgueses: en nombre de la Libertad-Patria se sella la *union sacrée* entre el pueblo descamisado y los señores con sombrero de copa.

No confundamos esta ambigüedad ideológica con otra cosa, pues es sencillamente un indicio: pero, siguiendo esa huella, se pasa de una ambigüedad a otra. No es un cuadro histórico, no representa un hecho o una situación. Tampoco es un cuadro alegórico: lo





75

76

único alegórico es la figura de la Libertad-Patria. Es un cuadro realista que culmina con una secuela retórica (como tan a menudo ocurre en la prosa de Víctor Hugo). Hasta la figura alegórica es una mezcla de realismo y de retórica: una figura «ideal» que para esa ocasión se ha vestido con los harapos del populacho y, en lugar de la simbólica espada, empuña un fusil de reglamento.

A partir de estos claros indicios es fácil acceder a la fuente, incluso a la letra pequeña del cuadro: *La balsa de la Medusa*, de Géricault. Como en la *balsa*, el plano de apoyo es inestable, construido con vigas inestables (la barricada), y de esta inestabilidad nace y se desarrolla *in crescendo* el movimiento de la composición. Al igual que en la *balsa*, las figuras forman una masa ascendente que culmina en una persona que agita algo: allí, un harapo; aquí, una bandera. Al igual que en la *balsa*, también aquí aparecen en primer plano los muertos tirados; se parecen incluso en sus posturas. Hay hasta una coincidencia en algunos detalles atrozmente realistas: el pubis descubierto de un cadáver, el calcetín caído sobre el pie

de otro, el macabro detalle emotivo de los botines blancos en los pies de un soldado muerto. Es también idéntica la forma de sostener y subrayar el gesto culminante, acompañándolo, a la derecha y a la izquierda, con el brazo levantado de otras dos figuras. Vistas las analogías, pasemos a las diferencias. Recalcando el esquema compositivo de la *balsa*, Delacroix le da la vuelta. Invierte la posición de los dos muertos en primer plano, aunque esto no es muy importante; pero también invierte la dirección del movimiento de las masas, que en la *balsa* es desde adelante hacia atrás, mientras que en la *Libertad* avanza precipitándose hacia el espectador, entrándole de frente, dirigiéndose a él con un discurso directo. Esta media vuelta no responde sólo a una necesidad retórica. Ese movimiento de las masas hacia el horizonte, en el cuadro de Géricault, producía una especie de catarsis en el drama: a partir de la violencia realista se formaba una grave coralidad que asumía rasgos de grandeza clásica (por ejemplo, en el viejo con el hijo muerto). Todo cuanto había de profundamente clásico en el cuadro de Géricault desa-

74. Eugène Delacroix: *La Libertad conduce al pueblo* (1830); tela, 2,60 × 3,25 m. París, Louvre.

75. Eugène Delacroix: *La matanza de Quíos* (1822); tela, 4,22 × 3,52 m. París, Louvre.

76. Eugène Delacroix: *Autorretrato* (1839); tela, 0,64 × 0,51 m. París, Louvre.



77. Eugène Delacroix: *Entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840); tela, 4,10 × 4,98 m. París, Louvre.

77

parece en el cuadro de Delacroix: no hay nada de ese luminismo de Caravaggio sobre los cuerpos fuertemente modelados, casi en bronce, sino que las figuras se perfilan a contraluz sobre el fondo encendido y humeante; aquí no se desatan los cuerpos anudados, sino que las figuras principales se aíslan respecto del confuso emparrado de las demás. Y de la dureza ofensiva de las notas realistas no se asciende a una solemnidad clásica, sino que se desciende a la caracterización social de las figuras para demostrar que muchachos, jóvenes, adultos, obreros, campesinos, intelectuales, soldados legitimistas y soldados rebeldes, todos son pueblo y todos están hermanados por el tricolor. Esta voluntad de caracterizar no procede en Delacroix de las fuentes italianas de Géricault (Miguel Ángel o Caravaggio), sino de la inspiración flamenca de Rubens y de Van Dyck: ello explica por qué la hechura pictórica es tan suelta y no es sólo fluidez discursiva, retórica. Al atenuarse la

tensión plástica-luminista de Géricault, el color también se libera y recupera una posibilidad de timbre y de tono: en el humo que envuelve la escena, la luz llega a las formas por caminos diversos e inesperados, creando halos y disolvencias que aumentan la sugerencia emotiva. Está claro, por último, que Delacroix no utiliza el esquema compositivo de Géricault por pereza mental, sino por la necesidad de corregirlo: él sentía que ese esquema, a pesar de su novedad, o retrotraía al pasado, al ideal clásico, o bien se proyectaba en un realismo extremista. Conservando su estructura, pero dándole la vuelta, obligándola a ser la armadura de un argumento distinto, ya explícitamente moderno, imprime a la pintura francesa un impulso que la hace definitivamente cambiar de rumbo. Y, en efecto, precisamente con el romanticismo de Delacroix, el arte deja de mirar hacia lo antiguo y empieza a plantearse el ser, a toda costa, de su propio tiempo.

Camille Corot
La catedral de Chartres

Théodore Rousseau
Temporal; vista de la llanura de Montmartre

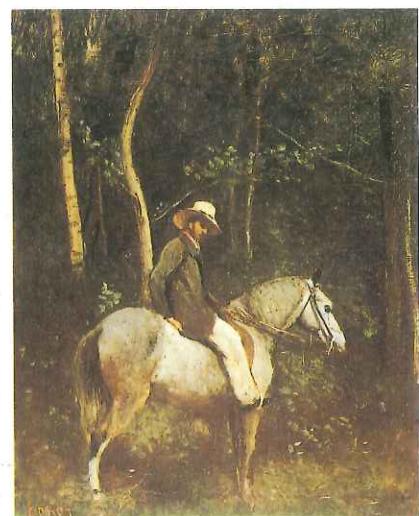
COROT fue el mayor paisajista del siglo XIX; no fueron muchos, pero sí importantísimos, sus cuadros de figuras, en los que el interés del artista se concentra en el puro hecho pictórico, en la construcción de la forma mediante el color, implicando un nuevo sentimiento, casi de afinidad, con una naturaleza que deja de ser la Creación. Corot no participó activamente en los grandes movimientos artísticos de su tiempo; su pintura se desarrolla en la órbita de ellos, pero sigue su propia línea de investigación dirigida precisamente al hecho pictórico, al cuadro, a su coherencia interna, a su estructura. Los paisajes de su primer periodo italiano (1825-1828) son nítidas construcciones de volúmenes en los que la luz parece cristalizarse en el firme soporte de los planos; también las partes de sombra adquieren su calidad como valores tonales; el color, aun vibrando en una atmósfera tersa, define con claridad la estructura del espacio pictórico. Aparece claramente el recuerdo del paisaje heroico de Poussin y de los paisajistas del siglo XVIII; salvo por su distinta temática, la búsqueda de Corot durante este periodo es paralela a la de Ingres. Después de 1830 se advierte en él una flexión romántica que se va acentuando con el tiempo: cadencias musicales en la composición, efectos sugestivos de penumbras y de luces filtradas, colores más vaporosos, velados. El artista parece defenderse de la tendencia a la efusión sentimental con los estudios de figuras, vigorosamente modelados en la materia densa, saturada, del color.

Para Corot, el sentimiento no es impulso pasional, como ocurría en Delacroix; ni choque emotivo, como ocurría en los paisajistas de Barbizon: es comunicación y ensimismamiento de la realidad interior, moral, con la realidad exterior, la naturaleza. Lo que quiere expresar es un entendimiento afectivo, constante y profundo. Inves-

tiga y profundiza en las implicaciones intelectuales y morales del sentimiento, las que Pascal llamaba «razones del corazón», y Goethe, en otro sentido, «afinidades electivas». El mundo no es un espectáculo para admirar, sino que es una experiencia para vivir, y la pintura es una manera de vivirla: en este sentido, el maestro ideal de Corot es Chardin. Para Corot, la naturaleza no es objeto, sino *motivo*: un término que va a tener mucha importancia para toda la pintura del siglo XIX, hasta Cézanne. *Motivo* es solicitud, estímulo: lo que cuenta no es la naturaleza, sino el sentimiento de la naturaleza; y el sentimiento de la naturaleza es el fundamento de la moral (toda la vida de Corot, incluso su práctica cotidiana, estuvo inspirada por un alto sentido moral). Sin excluir una velada intención polémica, la nota patética está a menudo fuertemente acentuada, especialmente en sus obras de madurez: Corot intuye que esa profunda unidad entre hombre y naturaleza, que en un tiempo era espontánea, amenaza con deshacerse porque la sociedad moderna, basándose en su científismo, pretende dominar la naturaleza y no *sentirla*. Pero ¿cómo es posible, si sentirla es el único verdadero modo de conocerla? Indudablemente, la pintura de Corot, tan profundamente ligada a la tradición de los paisajistas italianos y holandeses de los siglos XVII y XVIII, puede parecer menos «progresista» que el realismo de los pintores de Barbizon; pero la concepción del arte como experiencia vivida es más moderna: la definición del sentimiento como modo de conocimiento es un paso esencial hacia esa concepción de la sensación como conocimiento que va a ser propia de los impresionistas.

La catedral de Chartres (1830) está pintada poco después de su periodo italiano. La arquitectura, especialmente en la primera fase de la pintura de Corot, es un componente esencial de la vista: no sólo sugiere la unidad inseparable entre civilización y naturaleza, sino que con sus planos netamente cortados y contrapuestos constituye el núcleo sólido en el que se condensa, asumiendo una función constructiva, la luz difusa del paisaje. El tema específico de la catedral gótica pudo venir sugerido por Constable, cuya pintura

80. Camille Corot: *Caballero en el bosque* (1850-55); tela, 0,39 x 0,30 m. Londres, National Gallery.





pasó a ser muy conocida en París después de su exposición de 1824 y de la revalorización romántica de la arquitectura gótica: Corot volverá a él en más de una ocasión (*catedrales de Sens, Soissons, Rouen*). Sin embargo, en este cuadro el edificio no está encuadrado perspectivamente, como en los paisajes clásicos, ni tampoco queda reabsorbido en lo «pintoresco» de la vista paisajística, como en Constable. Hay un primer plano árido y vacío (las dos figurillas fueron añadidas por el propio artista mucho después); en primer plano hay una imagen formada por un montón de piedras de construcción y un montículo con un poco de hierba y dos arbollitos. ¿Por qué ese montículo, que limita el campo visual y que no tiene nada de pintoresco? El montón de tierra oscura hace que destaque el corte nítido y la transparencia de los planos del edificio; la luz concentrada sobre los bloques irregulares pone en relación con el cielo esa volumetría luminosa de la catedral; los dos arbollitos, oscuros sobre el cielo claro, acompañan a esas agujas que se elevan luminosas al fondo. Lo que le interesa al pintor no es disponer los objetos unos junto a otros, aunque sean pictóricamente interesantes (la bella catedral, los árboles, el movimiento de las nubes plateadas en el cielo azulado),

sino definir un espacio pictórico unitario en el que ningún elemento sea más o menos importante que los demás; las zonas de sombra tienen su propia calidad de tono, así como los planos de luz; el cielo no es un fondo único, sino que mezcla un velo azulado en todas las tonalidades; ni siquiera el propio edificio, que el montículo deja en segundo plano, es el protagonista de la vista. En definitiva, es motivo y no sujeto: de tal manera que puede decirse que el dato objetivo (el paisaje) se presenta al artista como *motivo* cuando se presta a ser experimentado o vivido como un espacio unitario, en el que no cabe ninguna graduación de importancia, sino únicamente una perfecta proporción entre todos los valores.

A partir de 1830, aproximadamente, surge y se desarrolla en Francia la escuela paisajística denominada de *Barbizon*, que adopta el nombre de un pueblo próximo al bosque de Fontainebleau, al que se habían retirado algunos pintores jóvenes, dirigidos por THÉODORE ROUSSEAU, con el propósito de renovar la pintura paisajística abandonando todas las convenciones y las reglas, viviendo en el campo, estudiando detenidamente los cambiantes aspectos de la naturaleza. Los principales integrantes del grupo eran los

siguientes: DÍAZ DE LA PEÑA (1808-1876), CHARLES DAUBIGNY (1817-1878), JULES DUPRÉ (1811-1889), CONSTANT TROYON (1810-1865). El movimiento surge en base a la enorme impresión que en el ambiente artístico parisino había suscitado la exposición de los pintores ingleses. Constable, especialmente, aparece como el típico artista «moderno» que aborda la realidad de forma directa, libre de esquemas preconcebidos. Lo más sorprendente es la novedad de su técnica: rápida, amplia, brillante, resolutiva, tan precisa que parece que se distinguen las hojas del árbol allí donde, si se mira mejor, sólo pueden verse manchas coloreadas. Evidentemente, el valor que Constable buscaba no era la precisión, sino la «corrección» de los tonos de color y de las relaciones entre ellos. Pero ¿cómo explicar que esa mancha, aunque no describiera nada, lo decía todo, incluso la forma de las ramas y de las hojas? Esa mancha nos hace *reconocer* el árbol: no porque proporcione una noción del mismo, sino porque evoca una experiencia que está en nosotros, en nuestra memoria. La mancha, en sí, no proporciona más que la impresión inmediata que se siente ante lo verdadero, en unas determinadas condiciones de lugar, de tiempo, de luz; pero, puesto que la



81. Camille Corot: *La catedral de Chartres* (1830), tela, 0,65 × 0,50 m. París, Louvre.

82. Théodore Rousseau: *Un árbol en el bosque de Fontainebleau* (1840); tela, 0,41 × 0,55 m. Londres, Victoria and Albert Museum.

emoción pone en marcha nuestra memoria, esa percepción, en sí instantánea y superficial, adquiere una profundidad psicológica. Rousseau precisa en qué consiste el conocimiento de la naturaleza que da la emoción; naturalmente, no se trata de un conocimiento objetivo, científico, sino de las «voz-ces de los árboles, la sorpresa de sus movimientos, la variedad de sus formas, incluso la singularidad de las formas en que son atraídos por la luz». No se llega a reconocer a un árbol por la forma en que las hojas se agitan y suenan con el viento o en que reacciona a la luz si no se tiene una familiaridad profunda y continuada con la naturaleza; y esa familiaridad no se adquiere mirándola como si fuera un bello espectáculo, como hacían los pintores clásicos (y el propio Corot), sino viviendo dentro de esa naturaleza. Ésa es la razón del retiro a Barbizon de ese círculo de artistas que se forma

alrededor de Rousseau, en el que cada uno de ellos trata de estudiar por sí mismo su propia y singular forma de «sentir» la naturaleza. A cada elección corresponde un rechazo: lo que los pintores de Barbizon rechazan, con un gesto indudablemente romántico, es el adulterado ambiente de la ciudad. Pero entonces, en la raíz de su realismo (y de cualquier otro) hay un interés social: ¿qué otra cosa puede buscar un artista, en la familiaridad con los árboles y los animales del bosque, más que una sociedad «natural», muy distinta de la sociedad burguesa de la ciudad? Es verdad, lo que se quiere vivir en la pintura es la emoción que se siente en aquel lugar, a aquella hora, en esas determinadas condiciones de luz; pero, si el cuadro recoge y comunica esa emoción instantánea, recoge y comunica a la vez la situación del ánimo que la hace posible, la experiencia de una larga e íntima familiaridad con la naturaleza.

83. Théodore Rousseau: *Temporal; vista de la llanura de Montmartre* (1850); tela, 0,23 × 0,36 m. París, Louvre.





84



85

84. Narcisse Diaz de la Peña: *En el bosque* (1855); tela, 0,50 × 0,61 m. París, Louvre.

85. Charles-François Daubigny: *Molino en Optevoz* (1852-57); tela, 0,87 × 1,50 m. Filadelfia, Museum of Art.

Véase este estudio de Rousseau: recoge un singular efecto de luz sobre un claro del bosque, inmediatamente después de un temporal; pero lo que la emoción instantánea revela es la amplitud, la figura, la atmósfera, la espacialidad, en definitiva, de un paraje muy conocido y profundamente amado. ¿Quién podría entender el significado del más mínimo, casi imperceptible, movimiento de los ojos o de los

labios en un rostro humano, si éste no le resultara familiar o querido? Al proponerse estudiar la psicología de los árboles o de las nubes, retomando así dentro de un ambiente cultural romántico un tema fundamental de la poética inglesa de lo «pintoresco», los pintores de Barbizon estudiaban, de hecho, la actitud psicológica del hombre moderno con respecto a la naturaleza. El valor que creen amenazado por

la nueva organización de la sociedad y por las nuevas formas de vida y que, por tanto, se empeñan en salvar, demostrando que es insustituible, es el *sentimiento de la naturaleza*; y aún dicen cómo se genera ese sentimiento: a partir de un movimiento combinado entre la sensibilidad que desencadena la emoción y la memoria que amplía y profundiza la emoción del conocimiento, y también explican los efectos que produce la intuición de ese carácter humano, incluso social, de las cosas naturales. (Recuérdense las notas sobre la psicología de los árboles que aparecen en el *Journal intime* de Amiel.) Con respecto a lo natural, por tanto, no habrá que adoptar una actitud contemplativa, como si estuviéramos esperando un mensaje ultraterreno, sino una actitud práctica y efectiva, como la que se manifiesta hacia las personas y las cosas con las que nos relacionamos a diario. La naturaleza como espacio «social», habitable y habitado, es preferible a la ciudad: éste es un tema que, de la pintura, pasará muy pronto a la arquitectura con el ideal del *cottage* que plantea Ruskin; es decir, de la casa intimamente ligada al espacio natural. Hasta llegar a las *prairie houses*, a los edificios de Taliesin, a la *casa sobre la cascada* de F.L. Wright. El interés social que está en la base del realismo paisajista de los pintores de Barbizon explica determinadas afinidades y determinados desarrollos de su poética que, si no, resultarían incomprensibles. Una vez transformado el objeto de estudio (la naturaleza en lugar de los hombres), una vez transformada la inclinación del ánimo (de simpatía en lugar de polémica), la actitud de Rousseau hacia la realidad tiene indudablemente puntos de contacto con la de Daumier (que fue amigo suyo): y esa afinidad puede comprobarse en las elecciones de color, basadas en la monocromía, e incluso en la cualidad expresiva de sus signos.

Con más razón, no puede resultar sorprendente la relación con el movimiento de Barbizon de un pintor no propiamente paisajista, como FRANÇOIS MILLET (1814-1875), cuya pintura, de evidente intención social, exalta la salud moral, la nobleza natural, la seria laboriosidad de la clase campesina que la sociedad industrial trata de destruir.

La cuestión social

François Millet
El ángelus

Camille Pissarro
Sendero en el bosque en verano

Desde que con el Iluminismo se afirma la autonomía del arte, se plantea el problema de su función dentro de la sociedad. Durante el periodo neoclásico es una de las fuerzas que concurren para adecuar la sociedad real al modelo ideal descrito por los filósofos. Los románticos sustituyen este modelo abstracto por la sociedad histórica: el pue-

blo constituido en una nación libre en la que hay una sola lengua, una moral, una religión y una sola tradición. Con el realismo, incluso las ideas de libertad y nación pasan a ser ideales abstractos: no es libre ni está unida una nación en la que haya un conflicto entre una clase dirigente que explota y una clase trabajadora explotada. En una sociedad desgarrada como es la sociedad industrial, los artistas no pueden cumplir ninguna función social más que después de haber adoptado, explícita o implícitamente, una postura política.

En el año 1848, fecha del «Manifiesto comunista» y de las grandes luchas obreras, FRANÇOIS MILLET expone un cuadro que representa a un campesino

92. François Millet: *El ángelus* (1858-59); tela, 0,55 × 0,66 m. París, Musée d'Orsay.



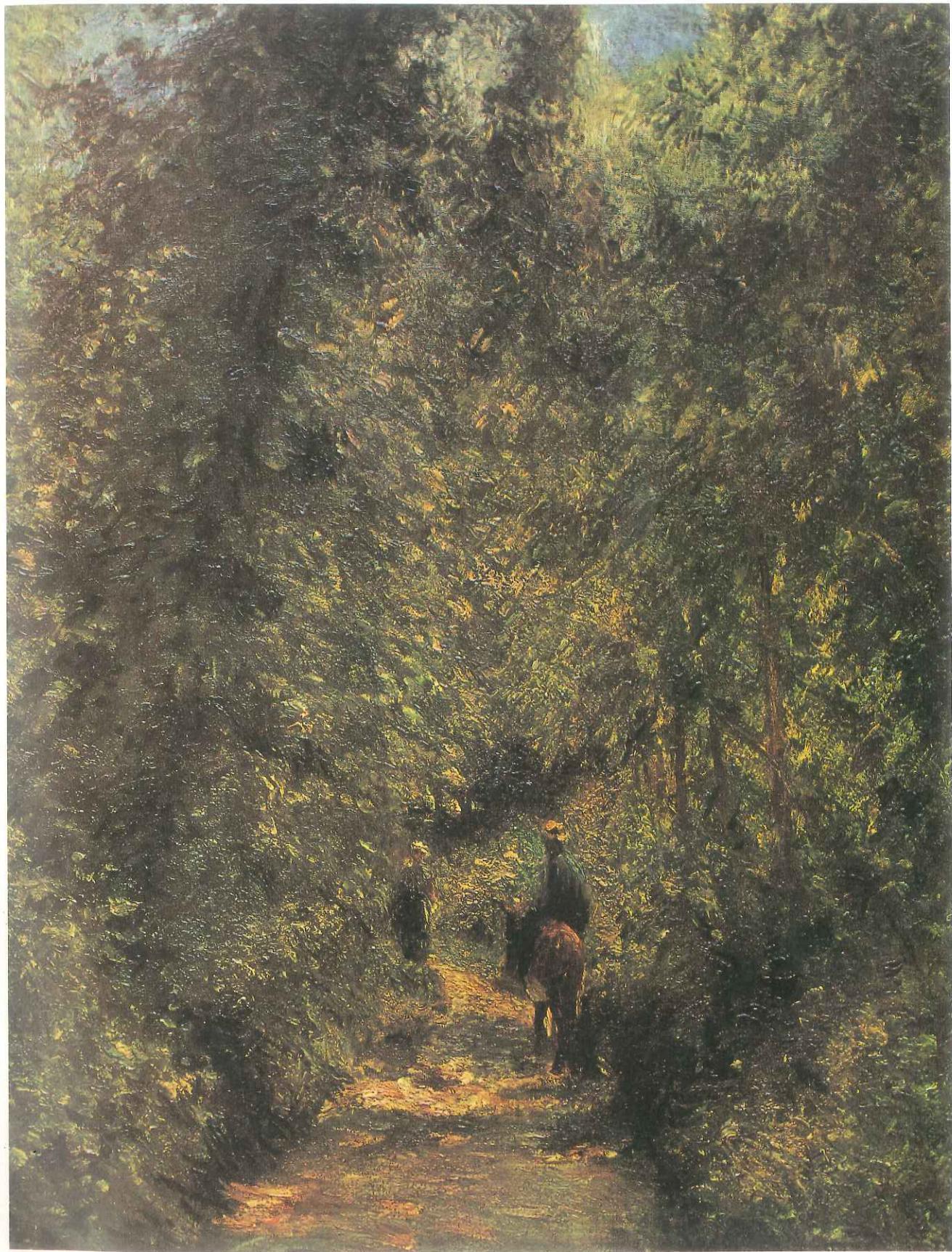
trabajando: la ética y la religiosidad del trabajo rural van a ser los temas dominantes de su obra. Por primera vez se presenta a un trabajador como protagonista de la representación, como un héroe de moralidad. Sin embargo, y aunque sea sincera, la postura política de Millet es ambigua: ¿por qué los campesinos y no los obreros de las fábricas, cuya miseria es aún más negra? Porque el obrero es un ser arrancado de su ambiente natural, devorado por el sistema, acabado; en cambio, el campesino aún está ligado a la tierra, a la naturaleza, a las formas de trabajo y de vida tradicionales, a la moral y a la religión de los padres. Puede verse en el caso de *El ángelus*: un cuadro que cuando se expuso en 1867 tuvo un éxito enorme, pasando muy pronto a estar reproducido en los almanaques y las postales. La burguesía se entusiasma con Millet porque pinta a los campesinos, que son trabajadores *buenos*, *ignorantes*, que no plantean reivindicaciones salariales ni veleidades progresistas; pero Millet va a expiar su error político dando un paso atrás como pintor. Lleva a cabo una regresión desde el realismo al naturalismo romántico: escoge contenidos «poéticos», se inclina por las penumbras envolventes que unen entre sí figuras y paisajes por sugestivos efectos de luz, por motivos patéticos.

Daumier escoge la acción política. El pueblo, para él, es la clase obrera que lucha contra los gobiernos liberal-burgueses, que hablan de libertad, pero están sometidos al capital. La suya es una acción dura y comprometida, pero aún romántica: la libertad es Francia, Francia es el pueblo, el pueblo es la clase obrera. Si con su populismo Millet da un paso atrás en el Romanticismo, Daumier avanza en él hasta la exasperación: el arte no es una reproducción comovida, sino el instrumento de una voluntad de lucha.

Con él, el Romanticismo se convierte en el precursor del Expresionismo; y su obra va a ser, a través de Van Gogh, la raíz romántica del futuro Expresionismo.

No es cierto que los impresionistas, preocupados exclusivamente por los problemas del paisaje, no tengan intereses sociales: evidentemente, no mantuvieron una línea política unitaria; pero, al esforzarse por definir qué eran en sí en la pintura, estaban tratando también de definir su razón de ser en la sociedad de su tiempo. Dentro del grupo, el hombre políticamente más comprometido fue CAMILLE PISARRO, a medio camino entre el socialismo y el anarquismo. Amigo de Monet y de Renoir desde 1865, participó fielmente en todas las manifestaciones y las batallas del Impresionismo. Estuvo próximo a Cézanne, animó a Gauguin y a Van Gogh. En 1886 se sintió atraído por la teoría científica del Neoimpresionismo; se apartó de ella en 1890, cuando comprendió que carecía de un impulso progresista. En su gran modestia, nunca ambicionó ser un genio: sólo trató de ser un trabajador honesto y consciente. Siguió el ejemplo de Courbet, a quien conoció y admiró, en el sentido de perfeccionar el *oficio* de pintor, experimentando todas las técnicas. No trataba de representar a la sociedad, sino de hacer algo útil para ella: demostrando, por ejemplo, que adquirir un conocimiento del mundo, o saber interpretar sus distintos aspectos, no requería ese raro don de la genialidad, sino esfuerzo, experiencia y trabajo. En un momento en que se trataba de relanzar el mito del genio y de la inspiración (el mito wagneriano), el no-genio de Pissarro adquiere una importancia histórica singular: revela cómo los impresionistas rechazaban la excepcionalidad de la misión histórica y afirmaban la normalidad de la función social del arte.

93. Camille Pissarro: *Sendero en el bosque en verano (1877)*; tela. París, Musée d'Orsay.



Gustave Courbet
*Muchachas a orillas del Sena
(Verano)*

Las poéticas románticas atribuían la máxima importancia al significado dramático o patético del sujeto; COURBET está convencido de que la fuerza de la pintura reside en la pintura y no en el sujeto. Las piezas claves del Realismo, que presenta en 1847, son *Funeral en Ormans* y *El picapedrero*, en las que, más que representar la realidad, se ensimisma en ella.

En 1854 reprodujo en un cuadro famoso (*Buenos días, señor Courbet*) el encuentro con dos amigos en el campo; en 1857 representó a dos muchachas de la ciudad que duermen la siesta bajo los árboles a la orilla del río. Ingres las hubiera presentado como ninfas de las aguas o de los bosques, Delacroix, como las heroínas de una aventura de otros tiempos. Courbet no idealiza ni dramatiza. Las muchachas, con sus vistosos trajes, son más atractivas que bellas; no están en pose, tienen la ropa en desorden, no tienen nada de «espiritual», son perezosas, están pesadas, adormecidas. ¿Se tratará de dos mujeres de vida alegre que se han tomado un día de descanso? Y el paisaje no es más que un trozo de orilla, un prado con algún que otro árbol. Se rechaza todo aquello que se consideraba *a priori* poético: lo bello, lo gracioso, el sentimiento de la naturaleza. Courbet quiere vivir la realidad tal como es, ni bonita ni fea: para lograrlo, no encuentra otro camino que rechazar todos los esquemas, los prejuicios, las convenciones, las inclinaciones del gusto. Para tocar con la mano la verdad, elimina la mentira, la ilusión, la fantasía. Ése es su *realismo*, un principio moral antes que estético: no culto ni amor, ni imitación devota, sino pura y simple constatación de lo verdadero.

Aunque parezca recoger la realidad tal cual es, el cuadro tiene una construcción compleja y novísima. El horizonte está muy alto, casi no hay cielo, más allá de la hierba de la orilla está el esmalte celeste del agua bajo el sol; aquello que hubiera debido ser el fondo y dar espacio y aire a la composición queda ahogado por el espeso follaje de

los árboles. Las hojas que sobresalen están precisadas una por una: no por un gusto por el detalle, sino para dar la sensación de que el aire no se mueve. Más que representar un paisaje con figuras, Courbet ha querido transmitir esa sensación de atmósfera pesada, ese torpor entre sensual y sofocante de la tarde estival, la vida puramente física de las personas y de las cosas: en el prado florido, las dos mujeres, con los vestidos en desorden, son como dos flores carnosas, enormes, excesivamente abiertas. Se las ve desde arriba, con los cuerpos demasiado aplastados contra la hierba, bellas, de una belleza animal (en todo caso), y, al igual que sus formas no se modelan en un espacio envolvente, tampoco los colores de la carne y de los vestidos destacan sobre un fondo aéreo, sino sobre la alfombra verde del prado. Falta, intencionadamente, un centro, un eje ordenador de la visión. El ojo se ve obligado a moverse de un punto a otro, siguiendo la llamada de las notas de color chillón, diseminadas por el abigarrado contexto del cuadro. Busca el horizonte en ese pequeño trozo de cielo, y queda interceptado por la rama que se extiende de verde sobre el azul; trata de adivinar las formas o la postura de las figuras, y divaga por ese montón confuso y luminoso de telas; trata de centrarse en los rostros, y se ve obligado a mirar más allá, a los colores rojo vivo de la bolsa. Todo tiene la misma importancia, o no tiene ninguna: no hay ningún motivo para atribuir a las figuras humanas un significado distinto del de los árboles, la hierba, las flores, la barca anclada. Aunque cada cosa se vea y se ofrezca a ser vista con la misma intensidad, la descripción no está detallada: la pintura es ancha y de empaste denso, la escala de colores está limitada a unos cuantos tonos dominantes (blancos, rojos, verdes, marrones). La unidad del plano de apoyo (prado-río) y la falta de una arquitectura en la composición tienen dos finalidades: por un lado, bloquear el desvío de la mirada hacia el horizonte, y por otro, hacer que las notas de color, cada una con su timbre, llamen simultáneamente la atención. Esta simultaneidad de varias notas de color, la superposición de los significados de que son portadores, no tie-



118

118. Pablo Picasso: *Muchachas a orillas del Sena, de Courbet* (1950); tabla, 1×2 m. Basilea, Kunstmuseum.

119. Gustave Courbet: *Muchachas a orillas del Sena (Verano)* (1857); tela, 1,74×2 m. París, Musée du Petit Palais.



119

nen nada que ver con la unidad de la sensación visual que, algunos años más tarde, Manet alcanzará con *Le déjeuner sur l'herbe*; sin embargo, van a ser premisas necesarias para su trabajo. Manet y los impresionistas tratarán de fijar la autenticidad de lo real en la pureza absoluta de la sensación visual: iniciarán así toda una nueva investigación basada en la percepción. Courbet lleva a cabo una ruptura: desmantelando todas las concepciones *a priori* de la realidad, afirmando la necesidad de abordar directamente y sin perjuicios la realidad, establece las premisas éticas sin las cuales no hubiera sido posible la investigación cognoscitiva de Manet y de los impresionistas. Lo que Courbet va a superar decididamente en *Las muchachas* es, por un lado, la construcción formal unitaria del arte clásico, y por otro, la continuidad melódica, la subordinación de todos los componentes de la visión a un sentimiento dominante. El cuadro no ofrece un episodio o una anécdota, sino un fragmento de realidad; el paisaje no pretende representar a la naturaleza, sino un lugar cualquiera; las figuras son vistas como meras presencias físicas, sin la pretensión de interpretar sentimientos. Está presente el placer del reposo, pero también la atmósfera sofocante de la hora de la siesta: sensualidad y aburrimiento, belleza y vulgaridad, provocación y pereza. La realidad es compleja y a veces confusa: hay que tomarla tal y como es. No hay ninguna necesidad de que el pintor ame las cosas que pinta ni de que el espectador se enamore del cuadro. Y el propio cuadro no es la proyección de lo real, sino un trozo de realidad: los empastes de Courbet son densos, espesos, la materia pictórica no está disimulada, es como una arcilla en la que el artista plasma esa cosa real y no necesariamente agradable que es el cuadro.

En política, Courbet fue un revolucionario, o más bien un rebelde: rechazó la Legión de Honor, participó ardientemente en la Comuna (1871) y por ello fue encarcelado, y obligado a refugiarse en Suiza y despojado de todos sus bienes. Sin embargo, no transmitió a su arte la pasión política, como sí hizo en el año 1830 otro artista mucho menos «comprometido» que él,



120



121

Delacroix; hizo pintura con una conciencia política. Un *realismo* ideológicamente orientado dejaría de ser realismo, porque no reflejaría la realidad tal y como es, sino como se quisiera o no se quisiera que fuese. El realismo de Courbet responde a la necesi-

dad de tomar conciencia de la realidad en sus desgarramientos y contradicciones, de ensimismarse con ella, de vivirla: a la necesidad de hacerse esa noción de la situación objetiva sin la cual la ideología no puede ser impulsivo revolucionario, sino mera utopía.

Édouard Manet
Le déjeuner sur l'herbe

Once años antes de que se celebrara la famosa exposición de los impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar, ÉDOUARD MANET expuso esta tela en el *Salon des refusés*, una vez rechazada del *Salon* oficial. El público y la crítica se indignaron por la «absurdez» del sujeto (una mujer desnuda conversa en el bosque con dos señores vestidos) y por la textura pictórica, sin claroscuros y sin relieves, hecha a base de zonas de colores planos.

Manet no tenía veleidades revolucionarias ni en política ni en arte. Pertenece a una familia de la alta burguesía, frecuentaba la sociedad elegante, viajaba, era amigo de literatos y de poetas (Baudelaire y, posteriormente, Mallarmé). Se formó como pintor en el estudio de un académico (Couture) y trabajando en el Louvre en las obras de los maestros del pasado: los vénetus del siglo XVI (especialmente Tiziano), los holandeses del XVII (Franz Hals), los españoles (Velázquez y Goya). De los contemporáneos, le interesaba, naturalmente, Courbet (el precedente directo del *Déjeuner* y las *Muchachas a orillas del Sena*, de 1857); pero la inverosimilitud del tema del cuadro demuestra que no aceptaba más que en parte, y con reservas, el programa realista de

Courbet. Su propósito declarado era «pertenercer a su propio tiempo», «pintar lo que se ve». Pero eso no significa retratar a la gente, ni narrar la crónica de la propia época: era propio «de la época» (piénsese en Baudelaire) despreciar y prescindir del carácter anecdótico o narrativo de la obra de arte; y la aparente incongruencia del sujeto ayudaba a ver, al margen de cualquier convencionalismo narrativo.

No es cierto que a Manet le fuera indiferente el sujeto (al que las poéticas románticas daban una importancia primordial) y sólo se preocupara del brillante efecto del colorido. Estuvo estudiando durante mucho tiempo el tema y la composición del *Déjeuner*. El tema de la «conversación» entre figuras desnudas y vestidas en un paisaje es el mismo que el que aparece en un cuadro véneto perteneciente a la primera parte del siglo XVI (*El concierto campestre*, en aquella época atribuido a Palma el Viejo, y hoy día bien a Giorgione, al joven Tiziano o a Sebastiano del Piombo). La composición reproduce, a partir de un grabado de Marcantonio Raimondi, a un grupo de divinidades fluviales en un *Juicio de Paris* de Rafael: y no es un motivo casual, porque el motivo dominante, en el *Déjeuner*, es la transparencia del agua en la sombra húmeda del bosque. Por tanto, Manet no se preocupa del sujeto en cuanto acción o episodio (es decir, en



120. Gustave Courbet: *Autorretrato con el perro negro* (1842); tela, 0,46 × 0,56 m. París, Musée du Petit Palais.

121. Gustave Courbet: *El picapedrero* (1849); tela, 0,45 × 0,54 m. Milán, colección privada.

122. Édouard Manet: *Olympia* (1865); tela, 1,30 × 1,90 m. París, Musée d'Orsay.



123



124



125



126

123. Dominique Ingres: *El baño turco* (1863); tela, diámetro, 1,08 m. París, Louvre.

124. Pablo Picasso: *Le déjeuner sur l'herbe, de Manet* (1961); tela, 1,14 × 1,46 m. París, Galerie Leiris.

125. Marcantonio Raimondi: *El juicio de Paris, de Rafael*; detalle, grabado.

126. Giorgione y Tiziano joven: *El concierto campestre* (c. 1510); tela, 1,10 × 1,38 m. París, Louvre.

el sentido romántico), sino que elabora un material compositivo y temático que pertenece a la historia de la pintura. Pero, al ser un hombre «de su propio tiempo», transforma a las divinidades fluviales en parisinos de vacaciones, y el concierto, en una comida al aire libre; y, para «pintar lo que se ve», supera la composición clásica en la «transparencia del aire». La operación no afecta a la reproducción de lo verdadero, sino a las grandes estructuras de la representación pictórica: una imagen «histórica» se recomponen de acuerdo con los valores a los que es sensible la conciencia «moderna». Obsérvense las figuras: incluso vistas en escorzo, se presentan como zonas de color plano, sin pasar del claro al oscuro, y sólo varían entre ellas un poco por el distinto modo en que la luz es reabsorbida o reflejada: el encarnado pastoso y casi radiante de la mujer desnuda, los marrones, los negros, los blancos de los trajes. La luz no es un

rayo que cae sobre los cuerpos, acen-tuando las partes sobresalientes y dejando en sombra las interiores: la *cantidad* de luz se identifica con la *calidad* de los colores. Obsérvese el paisaje: al igual que en la pintura holandesa del siglo XVII y en la inglesa del XVIII, tiene una estructura perspectiva, de fondo arbolado, con tres entradas de luz al fondo; agua, hierba y follaje forman varias cortinas transparentes y paralelas, que se superponen entre sí formando zonas más o menos pobladas de penumbra verde-azulada. Las ramas verdes se reflejan en el agua; el color celeste del agua se evapora en la atmósfera coloreada por el verde de los árboles. Dentro de este juego móvil de velos de aire, las notas intensas de las figuras constituyen la estructura básica de toda la composición. Está claro que, si la luz se identifica con el color (es decir, si no tiene una incidencia precisa), no puede modelar la forma pasando del claro al oscuro

o estableciendo un contraste entre ambos; y no habiendo un efecto de volumen, no puede haber tampoco un efecto correspondiente de vacío. Ya no hay distinción entre cuerpos sólidos y el espacio que los contiene: en la imagen (y para Manet la imagen es la sensación visual) no hay elementos positivos y negativos, todo se ofrece a la vista a través de color. Figura y espacio forman, por tanto, un contexto único: Manet no ve las figuras *dentro* del ambiente, sino *con* él.

En la sensación visual no se distingue entre las cosas y el espacio como si fueran contenido y continente. Si el artista se propone transmitir la sensación en estado puro, antes de que sea elaborada y corregida por el intelecto, es porque considera que la sensación es la experiencia auténtica, y la noción intelectual, una experiencia no auténtica,

viciada por prejuicios y convenciones. Por tanto, la sensación no es un *dato*, sino un *estado* de la conciencia; no sólo esto, sino que la conciencia no se realiza en la experiencia ya hecha y meditada luego, sino en la experiencia que se hace. En definitiva, se identifica con la propia existencia.

Al igual que no hay distinción entre lo positivo y lo negativo, entre las cosas y el espacio, tampoco existe entre la luz y la sombra: la sombra es sólo una mancha de color que se yuxtapone a las otras, más o menos luminosas. Entre todas las manchas de color hay relaciones; cada una es influenciada por las demás, a las que ella también influye: aunque Manet no aplique todavía, como harán luego los impresionistas, las leyes de los colores complementarios (o de los «contrastes simultáneos»), todo su espacio pictóri-

127. Édouard Manet: *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), tela, 2,08 × 2,64 m. París, Musée d'Orsay.





128. Édouard Manet: *El balcón* (1868); tela, 1,70 × 1,24 m. París, Musée d'Orsay.

128

co está entretejido por estas relaciones. Típico ejemplo de ello es la naturaleza muerta de ropa y de fruta que aparece en primer plano: el celeste de las telas y el verde de las hojas (tonos fríos) adquieren valor al entrar en contacto con el amarillo del pan y de los sombreros de paja, con el rojo de las frutas (tonos cálidos); el blanco de los linos y el negro de las cintas de terciopelo en el sombrero no son los dos extremos (positivo y negativo) de una graduación cromática, sino dos notas o timbres de color de igual intensidad y va-

lor. Blanco y negro son meros colores, y no ya claro y oscuro, luz y sombra. Y del mismo modo, en la elección de los colores y de sus acordes la cultura pictórica va a contar mucho más que la fidelidad a lo verdadero: los acordes en negro, gris, amarillo (o rosa), Manet los aprendió de un inglés del siglo XVII, Reynolds; los negros aterciopelados y brillantes, de un holandés del siglo XVII, Franz Hals; la pincelada ancha y constructiva, así como la fuerza de los velados, de Velázquez; las transparencias de las hojas, de otro in-

glés, Gainsborough y, naturalmente, de Goya.

Demasiado comprometido en revivir como «hombre de su tiempo» la historia de la pintura, Manet no quiso formar parte del grupo de los impresionistas, aunque estos le consideraran su guía; siguió, sin embargo, con interés y simpatía las investigaciones de los impresionistas, acercándose cada vez más, especialmente en la última década de su vida, a los avances de aquella pintura *en plen-air* que él mismo, con el *Déjeuner*, había iniciado.

Alfred Sisley
Isla de la Grande Jatte

Claude Monet
Regatas en Argenteuil
La catedral

En los años que preceden a la primera exposición (1874) de aquellos que serán denominados impresionistas, Monet, Sisley y Renoir suelen trabajar juntos a orillas del Sena, a las puertas de París. Lo que intentan es ofrecer la sensación visual en su inmediatez más absoluta: ése es su objetivo. El método, trabajar *en plen-air* desde el principio hasta el fin. Y el tema a estudiar, las transparencias del agua y de la atmósfera. Renuncian al procedimiento habitual, que consiste en elaborar los bosquejos de lo real en el estudio, aplicando determinadas reglas de composición y de iluminación. Escogen el motivo fluvial porque excluye la estabilidad de los planos perspéticos y la iluminación fija, que eran las bases de la perspectiva. Adoptan una técnica rápida, con toques de pincel, evitando fundir los colores en la tela y empastar blanco y negro al color para aclararlo u oscurecerlo. A pesar de estas premisas comunes a ambos, los dos cuadros pintados en 1873 por SISLEY y por

MONET, respectivamente, responden a dos estadios distintos de la investigación: Sisley se queda atrás porque, aunque con la reproducción frontal se propone alcanzar una objetividad rigurosa, no sabe apartarse totalmente del sentimiento de la naturaleza para plantear decididamente la cuestión de la sensación visual.

En su pintura, los árboles desnudos forman una cortina transparente que hace de plano intermedio o de conexión entre la superficie del agua y la profundidad de la atmósfera. En la casa, las partes iluminadas y las partes en sombra se logran utilizando tonos yuxtapuestos (como en Corot); pero en los tonos sigue habiendo una relación de claroscuros. El agua está pintada con pinceladas finas y tupidas, en tres tonos acordes entre sí: el oro viejo del reflejo de los árboles, el celeste y el blanco del cielo. Tres tonos igualmente acordes en la parte de arriba, aunque más movidos. Lo que interesa al pintor es la idea general de que el reflejo de una cosa es menos concreto que la cosa. La idea general le impide resolver la profundidad del espacio en la superficie de la pintura: a través del ralo cortinaje de los árboles, la mirada se pierde en sugestivas lontananzas, poéticas y románticas. A través de la nueva técnica, Sisley busca una naturaleza más auténtica, más sutilmente



129. Alfred Sisley: *La inundación en Port Marly* (1876); tela, 0,60 × 0,81 m. París, Musée d'Orsay.

emotiva. Pero no era éste el problema: (el problema no es la naturaleza (el objeto), sino la actividad mental del sujeto que la percibe. Monet tiene la valentía de eliminar todos los trámites que median entre él mismo y el objeto: no sólo las convenciones de *atelier* (perspectiva, etc.), no sólo las nociones habituales y el sentido común, sino también el tan traído y llevado «sentimiento de la naturaleza». Pone en el agua celeste los rojos, los verdes, los blancos de las casas, de los árboles, de las velas. No importa que el reflejo de una cosa sea menos cierto y firme que la cosa: la *percepción* del reflejo es, como percepción, tan concreta como la percepción de la cosa. Sisley se tomaba su tiempo para reconocer y definir las especies de los árboles y la disposición de las paredes y del techo de las casas; Monet fija las notas de color sin pre-guntarse a qué tipo de objeto corres-

ponden. Con los blancos insistentes de las velas y de sus reflejos resuelve la profundidad en un solo plano: el espacio es profundo; la retina, no. Y la pintura no tiene que mostrar lo que aparece ante la vista, sino aquello que está en la retina del pintor. Tampoco distingue entre las cosas y el ambiente espacial y el luminoso en que están: los colores no están iluminados, sino que son ellos los factores luminosos; por tanto, los elementos constructivos del cuadro.

Sisley no llega a la sensación, se detiene en la sensibilidad: es como un arquitecto que con extrema habilidad lleva al límite de su resistencia una estructura tradicional, logrando que ésta alcance efectos nuevos. Monet, dejando a un lado el sentimiento y la sensibilidad, implanta una estructura no sólo más fuerte o más elástica, sino radicalmente nueva. Da un salto cualita-

130. Alfred Sisley: *Isla de la Grande Jatte* (1873); tela, 0,50 × 0,65 m. París. Musée d'Orsay.



tivo, no distinto al de los constructores que, utilizando el hierro en lugar de la piedra, definen un espacio absoluta y estructuralmente distinto.

Sisley no podía llegar muy lejos por ese camino: de hecho, aunque dotándola cada vez de mayor sensibilidad y retocándola con los residuos de los avances impresionistas, continuó con la imagen del paisaje romántico de Corot, de Daubigny, de Constable (él mismo era de origen inglés). En cambio, Monet, cuando mucho después (1894) pinta la catedral de Rouen, va a avanzar mucho por ese camino, pero en una dirección tan inesperada que puede decirse que, en ese momento, Sisley era más impresionista que él. Y, sin embargo, no es absolutamente cierto que, dándose cuenta del límite físico u óptico que tenía la investigación impresionista, Monet la abandonara para interesarse por los valores del espíritu,

de la poesía. Su razonamiento era el siguiente: ¿Había descubierto quizás la auténtica sensación visual en estado puro? Pero ¿y después? Naturalmente, su objetivo no podía ser el de aportar material de estudio a la psicología experimental; y suponer que el dato genuino de la sensación visual habría de ser elaborado intelectualmente, rectificando la impresión inmediata con el sentido común y las ideas con que se contaba, hubiera sido significado destruir el descubrimiento y volver a la *routine* de la pintura académica. Lo que no podía hacer la ciencia ni el sentido común, sino sólo la nueva pintura, era aclarar qué tipo de actividad se podía construir en base a aquella nueva experiencia sin destruirla; es decir, cuál podía ser su recorrido y su desarrollo en la vida interior: en una interioridad, además, que tenía a expresarse a través del quehacer del pintor, ese que an-

131. Claude Monet: *Regatas en Argenteuil* (1872); tela, 0,48 × 0,73 m. París, Musée d'Orsay.



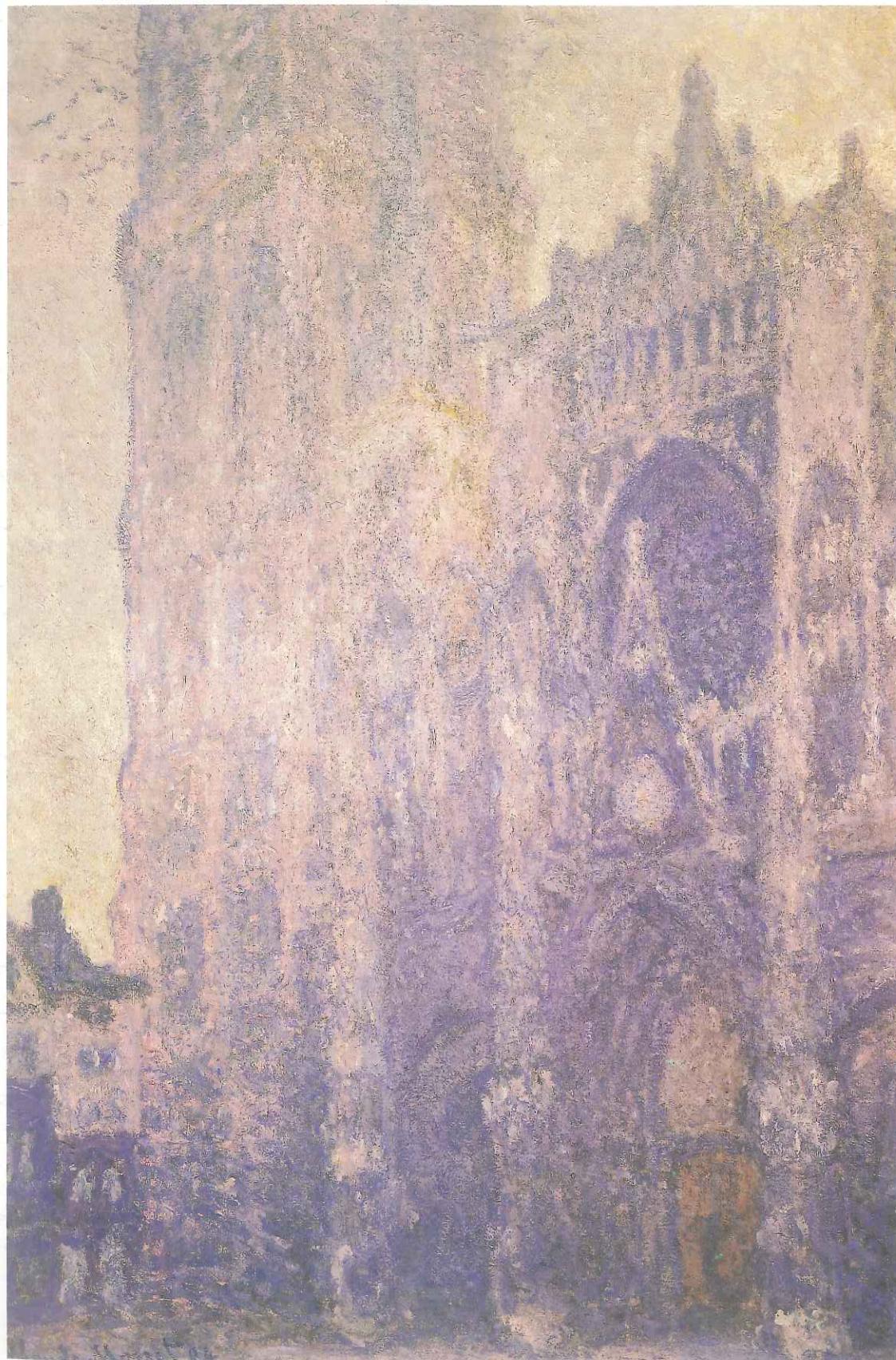
131

132. Claude Monet: *La catedral* (1894); tela, 1,07 × 0,73 m. París, Musée d'Orsay.

tes había llegado a aquella experiencia y que ahora debía llevarla adelante y definir los motivos por los que era una experiencia necesaria, vital. Ciertamente, a lo largo de esos veinte años, Monet no había perdido el tiempo: había seguido el debate entre el Neoimpresionismo «científico» y el espiritualismo simbolista, conocía muy bien la dificultad de la investigación en que estaba metido Cézanne en su retiro en Provenza, y estaba entre los asiduos de las reuniones literarias de los «martes» de Mallarmé. Son factores que indudablemente influyen en la orientación de su trabajo; pero el hecho de que la suya hubiera sido hasta el momento y, siguiendo siendo durante mucho tiempo una investigación avanzada y perfectamente coherente con las premisas del Impresionismo «histórico», queda demostrado por la importancia que tuvo para artistas deliberadamente modernos como Vuillard y Bonnard. Por tanto, se puede admitir que en este cuadro la catedral aparezca, poetizada o sublimada, como símbolo de una antigua ciudad o tal vez de todas las catedrales, de la iglesia; y se puede observar cómo se engrandece junto a la pequeña casa, simbolizando la protección divina sobre la comunidad ciudadana. O también que sea el símbolo de la espiritualidad de la comunidad de ciudadanos; o bien de la relación entre el cielo y la tierra, o todas estas cosas a la vez y otras más. Queda claro que el «motivo» es un monumento bien conocido y que el pintor parece haberse propuesto hacerlo irreconocible envolviéndolo en una bruma crepuscular y exponiendo sólo una parte del mismo; concretamente, una parte de la fachada. La gran pared oblicua está como atormentada por salientes y entrantes que hacen vibrar esa atmósfera vaporosa, violácea, en que aparece envuelta: la escasa luz fría que penetra a través de esa colcha y que es devuelta por la piedra se refracta en un juego móvil de reflejos e irradiaciones. Sigue siendo ese estudio sobre refracciones, difracciones, reflejos y disoluciones que Monet había iniciado muchos

años antes a orillas del Sena y que llevará adelante hasta el final; un estudio que, en última instancia, trata de separar la imagen, como hecho interior, de la exterioridad y objetividad de la cosa. Aquí la «cosa» (la catedral) no se ve más que en parte, y mal; pero, si bien la cosa es una cosa definida, la imagen tiende a agrandarse, a ocupar todo el espacio de nuestra conciencia, incluso a desbordarlo. Se siente que la fachada se prolonga más allá de los límites del cuadro, que sale de nuestro campo visual: el campo visual deja de coincidir con el campo de la conciencia. Es cierto que en torno a ese diafragma agujereado de la fachada se agregan y se sueldan, procedentes de la memoria o de la imaginación, muchas otras imágenes: por ejemplo, el vuelo de las golondrinas, que nos da la medida de la vertiginosa altura de la torre. En definitiva, la impresión visual no se queda pegada a la retina: al ser, desde el principio, un hecho de la imaginación, continúa su viaje hacia la dimensión psíquica de la imagen hasta convertirse en visión. ¿No ha probado la psicología experimental que las imágenes que se forman en la mente al margen de las cosas son «percepciones», exactamente igual que las imágenes determinadas por la vista de las cosas? De joven, Monet había elaborado y practicado una técnica rápida para captar en su flagrancia la imagen perceptiva que no podía durar más que unos pocos instantes; posteriormente elabora una técnica capaz de registrar y visualizar las *duraciones* de la impresión; es decir, el hecho de que pueda darse en tiempos largos de la existencia psíquica y no sólo en el espacio plano, superficial, del *shock* perceptivo.

Para explicar a Bonnard tendríamos que recurrir al pensamiento de Bergson sobre el *continuum* espacio-temporal; pero merecería la pena comprobar en qué medida la experiencia de la pintura de Monet ha contribuido a la formación del pensamiento de Bergson, siempre muy atento a las novedades en arte y en poesía.



Auguste Renoir
Le Moulin de la Galette

El Impresionismo nace a partir de Monet y Renoir, quienes, entre 1869 y 1874, suelen trabajar juntos a orillas del Sena, en *plein-air*, decididos a acabar con las reglas de *atelier* (perspectiva, composición, claroscuro, sujeto histórico) y a encontrar una pintura que ofreciera la «impresión» visual en su inmediatez. Sin embargo, RENOIR va a ser el primero en desertar, en 1878, de las exposiciones del grupo, en rechazar todo programa como corriente, en buscar el éxito en los *Salones* oficiales: «Creo que hay que hacer la mejor pintura posible, eso es todo». La pintura no es un medio, es un fin, de la misma manera que para Verlaine y Mallarmé la poesía no se halla al nivel de los pensamientos, sino en el contenido fonético y rítmico de los sonidos. El pintor trabaja con los colores igual que el poeta con las palabras. La naturaleza es un pretexto, tal vez un medio; el objetivo es el cuadro: un tejido tupido, animado, rico, vibrante de notas de color sobre una superficie. Renoir pinta cuidadosamente, a pequeños toques, y cada uno de ellos estampa sobre la tela una nota cromática, la más pura posible, exacta en el timbre que la separa de las demás y en el tono que la une a ellas. La luz del cuadro no es la luz natural, sino que emana y se difunde desde esa miriada de notas de color.

El espacio del cuadro no es la proyección perspectiva del espacio real, pues tiene exactamente la extensión y la profundidad definidas por las gamas claras y brillantes de los colores. Las figuras no son más que apariencias generadas por ese espacio y esa luz: no es el contenido lo que genera la forma, sino la forma la que, en su plenitud, evoca un contenido. En su madurez, Renoir volverá incluso a un nuevo classicismo: y sus floridas ninjas serán las figuras mitológicas de ese espacio en el que hay sólo sonoridad y vibraciones cromáticas. El ideal no es ya la naturaleza bella, sino la pintura bella. Pero la idea de lo «bello», a la que Degas se opone y a la que otros son indiferentes, sigue permaneciendo: por esa razón, y sobre todo después del viaje a

Italia en 1881, Renoir vuelve idealmente a los grandes maestros de lo «bello», a Ingres y, remontándose a una época anterior, a Rafael y a la pintura pompeyana.

También en la madurez hace algunas esculturas: grandes y míticas figuras femeninas que parecen dar forma y figura, en la plenitud plástica de los



133.



134.

133. Auguste Renoir: *Venus victrix* (1914); bronce. Londres, Tate Gallery.

134. Auguste Renoir: *Bañista sentada secándose un pie* (c. 1883); tela, 0,65 × 0,55 m. París, Orangerie.



cuerpos, a todo el espacio, a toda la luz del mundo. La postura de Renoir, que puede parecer individualista y casi desertora con respecto a la empresa reformista de los impresionistas, tiene sus razones históricas: coincide con la de los poetas contemporáneos (y con la de un músico, Debussy) y, a pesar de las declaraciones abstencionistas,

también es reformista y polémica. Hacer pintura pura significaba concentrar la investigación en una técnica cuyo objetivo era producir un objeto, el cuadro, que se consideraba en sí mismo cumplido y absoluto, carente de fines utilitarios, ejemplar. El artista es el artesano que lo fabrica (Renoir tuvo una formación artesanal como pintor de

135. Auguste Renoir: *Le Moulin de la Galette* (1876); tela, 1,31 × 1,75 m. París, Musée d'Orsay.



136. Auguste Renoir. *Piragiistas en Chatou* (1879); tela, 0,81 × 1 m. Washington, National Gallery of Arts.



136

porcelanas, y siempre estuvo interesado por la decoración); y de la misma manera que el cuadro es el objeto ideal, la técnica que lo produce también es una técnica ideal. Eso era lo que afirmaban, a nivel teórico y con fuertes argumentos políticos, Ruskin y Morris en Inglaterra, tratando así de luchar contra el gusto decadente y la pérdida del sentido de la espiritualidad del trabajo que el mecanismo de la técnica y el utilitarismo de la producción industrial habían provocado. Y eso es lo que sostenía en Francia un amigo de Renoir, F. BRACQUEMOND: pintor, grabador, ceramista y teórico que, entre otras cosas, fue el primero que estudió y difundió el arte japonés en cuanto arte que no distinguía entre «concepto» y decoración y que, con una síntesis entre signo y color, podía comunicar no sólo los pensamientos o las emociones del artista, sino su propia extraordinaria perfección de «estilo». En consecuencia, técnica como estilo, o salvación en el estilo del arte de esa técnica artesanal que la industria desacreditaba y envilecía: ésa era la idea que Renoir se esforzaba en defender. Prescindía de las implicaciones ético-religiosas de las que Ruskin y Morris deducían la necesidad de una vuelta a la

religiosidad medieval, y tampoco se producía una afinidad (es más, se daba una antítesis) entre su pintura sensual y pagana y el celo religioso, casi ascético, de los prerrafaelistas ingleses; ni se sentía atraído, por otro lado, por el espiritualismo abstracto de los simbolistas. Tampoco en este terreno Renoir podía admitir que la pintura tuviera finalidades religiosas, morales o sociales: la pintura sólo podía justificarse en la realidad concreta de su propia historia. Pero la historia de la pintura no era, para él, la historia de las ideas expresadas mediante la pintura; en los maestros del pasado, a quienes «leía» con extraordinario interés, buscaba cada vez que estaba delante del caballete las posibles soluciones a esos pequeños y esenciales problemas del *oficio* pictórico: cómo acoplar dos tonos, cómo conseguir una transparencia o una disolución, cómo mantener la pureza del timbre sin perder la unidad de tono. Lo que le interesaba no era la concepción formal, sino la frase pictórica, al igual que a los poetas y a los músicos no les interesaba ya la arquitectura del poema o de la obra teatral, sino la frase poética o musical. Para él no tenía importancia que la solución adecuada se encontrase en Ingres o en

Delacroix, en Watteau o en Tiépolo, en Rafael o en Veronese: su historia no era una construcción lógica, sino una serie de apuntes sacados de esas lecturas que hacía, por decirlo de alguna manera, con el pincel en la mano, de cara al trabajo que tenía que hacer en cada momento. En consecuencia, más que una historia, es una *poética*, en el sentido específico que este término adquiere con Mallarmé, cuya *poesía* es la actuación o la explicación, la única posible, de su *poética*. Así se puede entender, sin considerarla como una manía, la aversión de Renoir hacia cualquier formulación retórica ajena a la concreción del *quehacer* pictórico y, al mismo tiempo, la atención con que sigue la pintura de los demás, tomando notas no sólo de los grandes del pasado, próximo o remoto, sino de Manet, de Monet, de Cézanne (al que siempre estimó en lo que valía) y de Seurat. Precisamente esa forma suya de comprometer en el presente absoluto de la obra que estaba haciendo toda la experiencia del pasado impidió a Renoir perderse en absurdas nostalgias, en revocaciones carentes de actualidad: su rigurosísima y firme defensa de la pintura no rememora una grandeza perdida, sino que afirma su vigencia.

Edgar Degas
L'absinthe

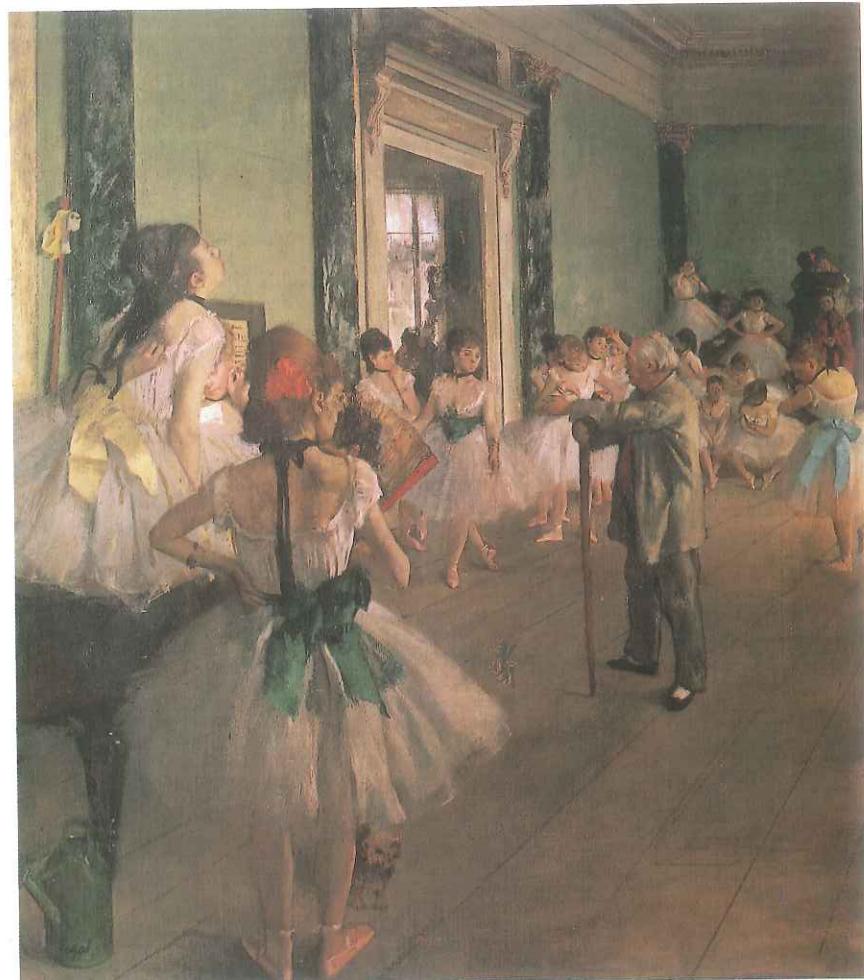
DEGAS, que de joven fue admirador y seguidor indirecto de Ingres, formaba parte del grupo puntero de impresionistas, aunque la investigación de éstos divergiera de la suya, que le iba a llevar, más tarde, a buscar en la escultura el medio más adecuado para realizar la síntesis entre movimiento y espacio que él pretendía. Se sigue diciendo que fue más dibujante que colorista: aunque lo fuera, no por ello fue un anti-impresionista entre los impresionistas, o lo que sería peor, un espíritu ambiguo y contradictorio entre sus impulsos progresivos y sus rémoras conservadoras. Él opone una objeción de fondo al impresionismo de Monet o de Renoir: la sensación justa es un hecho mental antes que visual, y por ello no puede producirse un nuevo modo de ver sin un nuevo modo de pensar. El artista no es un aparato que recibe, una pantalla inmóvil sobre la que se proyecta la imagen inmóvil de la creación: es, en cambio, un ser que tiende a captar la realidad, a hacer suyo el espacio. Por tanto, no cuenta con una estructura determinada y constante, la de la perspectiva geométrica, euclídea, sino que tiene la extensión, la profundidad, el ritmo motor de la acción humana, y así como no hay acción sin espacio, tampoco hay espacio sin la acción humana, sino sólo una extensión inerte y amorra. No es sólo una cuestión de vista, como sentenciaba Monet: el acto de la inteligencia que pretende ver y coger es también el gesto de la mano, de todo el ser físico y psíquico. El dibujo de Degas es un gesto rápido, prensil, resolutivo, que atrapa algo de lo real y se apropia de ello. No es contemplación: lo que se llama sensación visual es el producto de ese ágil mecanismo de captación, y tiene su estructura; en realidad, lo que llamamos espacio real somos nosotros mismos. No es estático, sino dinámico, y dado que la existencia es un todo, no existe separación entre el sujeto que ve y el objeto visto. En su obra, el espacio está más acá del cuadro; el espacio de la vida se prolonga en el cuadro, se graba en él, acelera la marcha de las líneas hacia el horizonte. De igual modo,

tampoco el gesto que *hace* el espacio puede ser ya un gesto deliberado, consciente, histórico, como el que creaba el espacio privilegiado, perspectivo, de la pintura clásica o «histórica», y que sólo podía ser contemplado como algo ejemplar. Es el acto de un impulso, espontáneo y al mismo tiempo rítmico. Dos temas aparecen con frecuencia en la pintura de Degas: bailarinas del teatro de la Ópera y mujeres en el momento de lavarse o de peinarse. En el primer caso, son cuerpos plasmados por el ejercicio de un movimiento rítmico, esencial; en el segundo, cuerpos que realizan movimientos que ya se han hecho habituales y con ellos plasman el espacio en el que se mueven como peces en el agua. Pero el cuerpo humano no es un ente abstracto, que sea siempre igual: sus actos responden a motivos físicos y psíquicos de los que no siempre, e incluso muy pocas veces, se tiene conciencia.

El espacio de Degas, aunque no sea absolutamente concreto —es decir, existencial—, no es «natural» (no le gustaba pintar paisajes), sino psicológico y social: de ahí el gran interés que tenía por el mundo actual, no-histórico. Pone a punto una técnica no *expositiva*, sino *de captación*: sus colores son áridos y disonantes, sin cuerpo ni esplendor, porque en el dinamismo de la imagen nada ha de ser fijo y consistente. A menudo utiliza el pastel, en el que puede traducir inmediatamente en colores el gesto veloz del dibujo. Se ayuda sin mayores problemas de la fotografía, que revela aspectos o momentos de lo verdadero que escapan a la vista: como la fotografía, la pintura ha de ver y hacer visibles cosas que el ojo no ve y, sobre todo, dar una idea instantánea en la que el ojo y la mente aún no hayan podido separar la cosa que se mueve del espacio en el que se mueve. Pero, así como la fotografía da un instante, la pintura proporciona una síntesis del movimiento y, por ello, la pintura no puede ser sustituida por la fotografía. Fue de los primeros que estudiaron las estampas japonesas: y no porque le gustara lo exótico, sino por la novedad de ese sistema de figuración que, al eliminar la corporeidad del volumen y del color, fundía en el mismo gesto signo el movimiento de los cuerpos y del espacio. En su madurez fue escul-



137. Edgar Degas: *Bailarina* (c. 1886); bronce. París, Musée d'Orsay.



138. Edgar Degas: *Clase de danza* (1874); tela, 0,85 × 0,75 m. París, Musée d'Orsay.

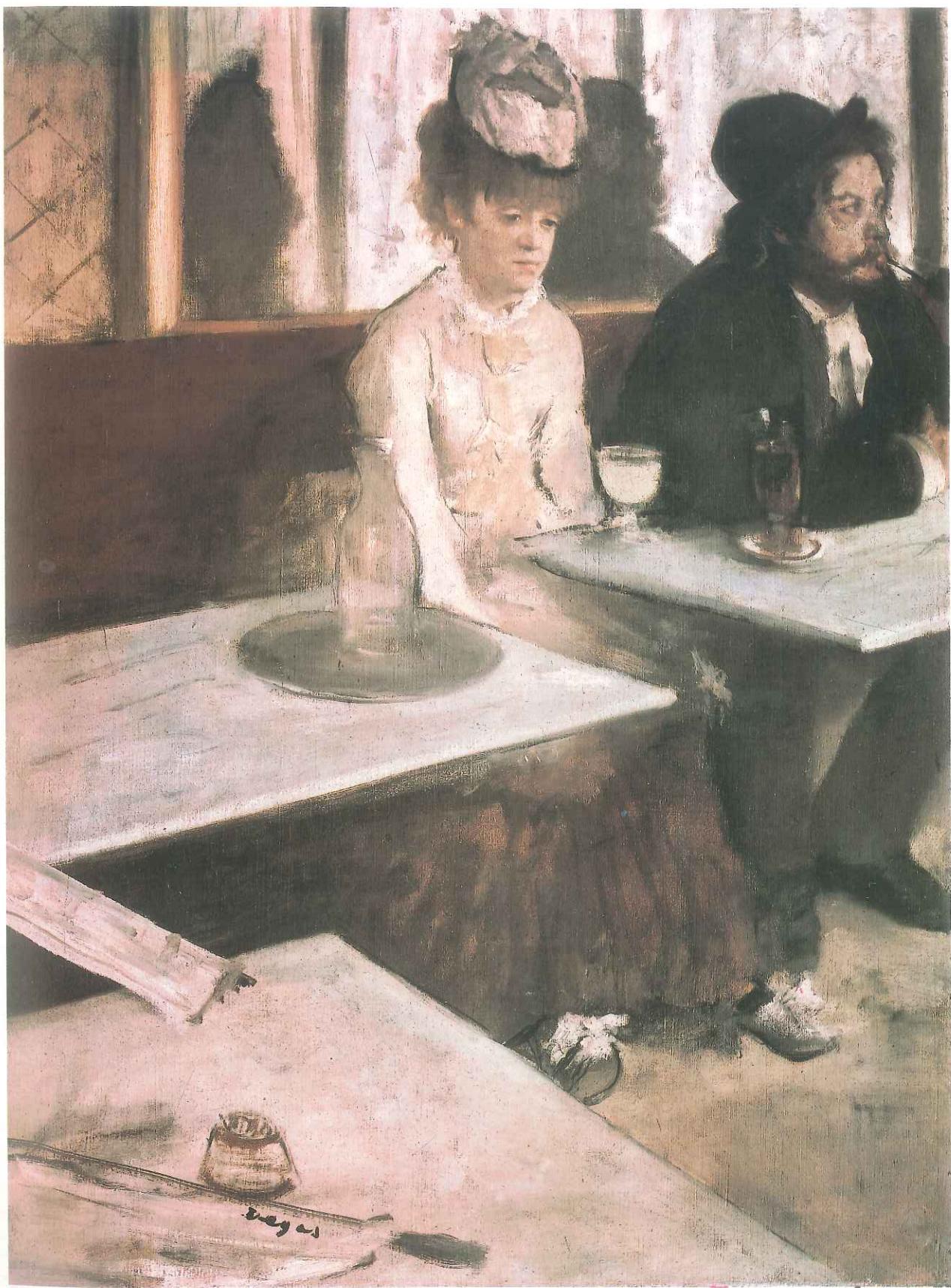
138

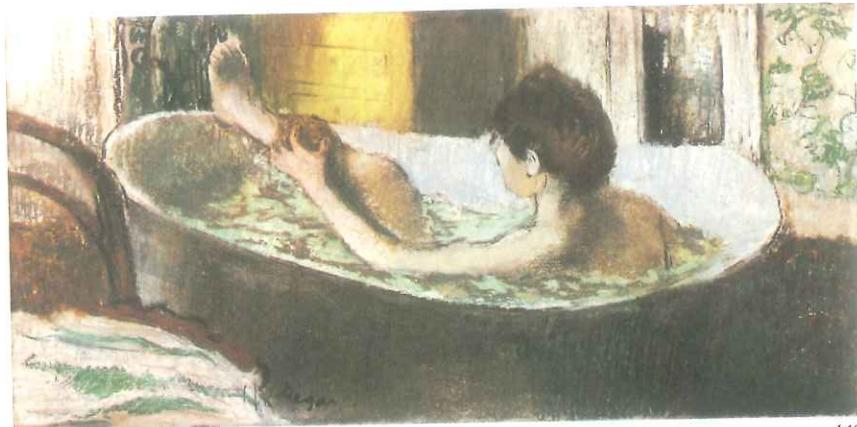
139. Edgar Degas: *L'absinthe* (1876); tela, 0,92 × 0,68 m. París, Musée d'Orsay.

tor; y con él se inicia la transformación de la escultura, todavía demasiado ligada a la tradición, a pesar de la experiencia protagonizada por el animalista Barye, amigo de Delacroix. Sintetiza el esquema del movimiento en un núcleo plástico, un punto de máxima intensidad del dinamismo espacial; obliga a la forma a hacer rupturas acrobáticas, la coloca en el momento más intenso del ritmo, en un equilibrio temerario como el de las estructuras nerviosas de la nueva arquitectura. Aunque su investigación va más allá de la sensación visual y revela momentos psicológicos o situaciones humanas que el ojo no registra sin la voluntad cognoscitiva del pensamiento, Degas nunca cedió a simpatías o a aversiones, a impulsos del sentimiento. Fue y sigue siendo un impresionista: no le interesa lo que *hay más allá*,

sino lo que está *dentro* de la sensación, su estructura interna. Su gran descubrimiento es precisamente que la sensación visual no es un fenómeno superficial, sino una auténtica estructura del pensamiento.

L'absinthe pertenece al momento ascendente del Impresionismo: está fechada dos años después de la primera exposición en el local del fotógrafo Nadar. Aunque sea un cuadro impresionista también en la intención y en su tema, la vida parisina, está muy lejos de los motivos festivos y de las gamas chillonas de los impresionistas. Degas sacrifica a la tendencia del grupo su culto por Ingres, que por nada del mundo habría tomado como modelos a dos tipos humanos tan comunes y decadentes; un *bohemio* y una pequeña prostituta atontada por el alcohol. Tampoco Courbet, ni Manet, ni Renoir, lo ha-





140. Edgar Degas: *Mujer enjabonándose en la bañera* (c. 1893); *pastel*, 0,19 x 0,41 m. París, Musée d'Orsay.

140

brián hecho; Baudelaire no lo habría aprobado. Pero Degas no lo hace por plantear una polémica social: no juzga, no condena, no muestra piedad, no ironiza. Le basta con descubrir objetivamente la solidaridad que existe entre *esas* figuras y *ese* ambiente. El descubrimiento del caso humano, dada la capacidad de captación de su aparato pictórico, es casi involuntario (pero Degas pagará en su vida, con la soledad y la angustia, este exceso de lucidez). Es así como funciona su máquina de filmar, y ésta es la estructura del fotograma. Una gran parte del cuadro está ocupada por una perspectiva sesgada que tiene una brusca desviación hacia el ángulo agudo, el de las mesitas de mármol. Se *entra* en el cuadro a través de esta guía obligatoria, como si estuviésemos en ese café, en una de *esas* mesitas. La desviación retrasa nuestro encuentro con esos dos personajes; antes nuestra atención se dirige a la botella vacía sobre la bandeja, luego va a los dos vasos con las bebidas, casi por una asociación espontánea de ideas. En el primer vaso hay un líquido amarillo, que está relacionado con las cintas amarillas del corpiño de la mujer; en el segundo hay un líquido rojo oscuro que se relaciona con el traje, la barba y el colorido del hombre. Se llega así al centro del tema, pero el tema no está en el centro del cuadro. Los dos personajes no se mueven, están ausentes, carecen de expresión y de gesto; pero, aprisionados por el poco espacio que hay entre la mesita y el respaldo del diván, se deslizan en una perspectiva que la pared de espejos a

su espalda hace aún más incierta y huída. Pero esta nueva perspectiva es la que enfoca a las figuras. En el caso de la chica, y antes que la insana palidez de su rostro, llaman nuestra atención algunos detalles miserables, casi grotescos: el falso lujo, totalmente profesional, de las borlas blancas de sus zapatos, de los adornos de su corpiño, del sombrerito en inestable equilibrio; en el caso del hombre, su corpulenta y sanguínea vulgaridad, su estúpida presunción. Es una humanidad seca y desperdiada, parada en el tiempo vacío y en el espacio estancado: fría como el mármol de las mesitas mal lavadas, deteriorada y extinta como el terciopelo de los divanes, turbia como los espejos opacos. A pesar de un análisis tan frío, la situación visual sigue allí, intacta: no ha sido profundizada, interpretada, elaborada; el significado humano está implícito en el dato visual. Por tanto, la impresión visual no se limita a ver renunciando a entender: es un nuevo modo de entender y de permitir entender muchas cosas hasta entonces no entendidas. Así, Degas rompe la ligazón que todavía unía la sensación visual impresionista con la emoción romántica. Es él, un hombre fundamentalmente ingresiano, quien se libera del complejo de inferioridad que tanto el propio Renoir como el propio Cézanne tienen con respecto a la perfecta lucidez de Ingres. Para él, tan sensible a la realidad de su tiempo, lo clásico deja de ser belleza y razón; es simplemente el rechazo de lo patético para buscar una objetividad superior.

141. Paul Cézanne: *El asno y los ladrones* (1869-70); *telas*, 0,41 x 0,55 m. Milán, Galleria d'Arte Moderna.

Paul Gauguin
Te Tamari No Atua

GAUGUIN creó su propia leyenda: la leyenda del artista que se coloca contra la sociedad de su tiempo y se evade de ella para encontrar en una naturaleza y en gentes no estropeadas por el progreso la condición de autenticidad y de ingenuidad primitivas, casi mitológicas, en las que todavía puede abrirse la flor, ya exótica, de la poesía, que el clima de la Europa industrial mata. Éste es el tema central de su poética e incluso el de su propuesta de política cultural. A lo acertado de sus opiniones y de sus iniciativas se debe la influencia que su acción, aunque desde lejos, tuvo sobre la cultura artística y el gusto de su tiempo: sobre el éxito social del *Art Nouveau* y de la decoración moderna, sobre la transformación de la búsqueda en acción artística, sobre la superación de las tradiciones nacionales, sobre la ilimitada ampliación del horizonte histórico del arte, en el que las expresiones de los «primitivos» van a ser aceptadas, al menos con el mismo valor, junto con las de las culturas clásicas. Sentía una gran admiración (no recíproca) por Cézanne, y fue uno de los primeros que valoró su grandeza. Era ardientemente admirado por Van Gogh; pero no quiso, aunque éste se lo rogó, asociarse a su desesperada aventura artística. No quiso trabajar en París, y se fue a Bretaña; luego, a Panamá y a la Martinica, y, finalmente, a Tahití. No son fugas como la de Rimbaud, que, marchando a África, renuncia a la poesía: son viajes de trabajo. Para un pintor que se mueve en el camino abierto por el Impresionismo, es muy importante el ambiente concreto en el que trabaja, en el que nacen sus «sensaciones». Gauguin no podía trabajar en un terreno ya explotado por las búsquedas opuestas de Cézanne y de Van Gogh: el del mediodía francés. Por eso su primera fuga es hacia Bretaña, en la Francia del Norte. Su entusiasmo por la naturaleza y las gentes de lejanos países no es una vuelta al exotismo romántico: en Martinica o en Polinesia no busca algo distinto, sino la realidad profunda de su propio ser. No explora el mundo en bus-

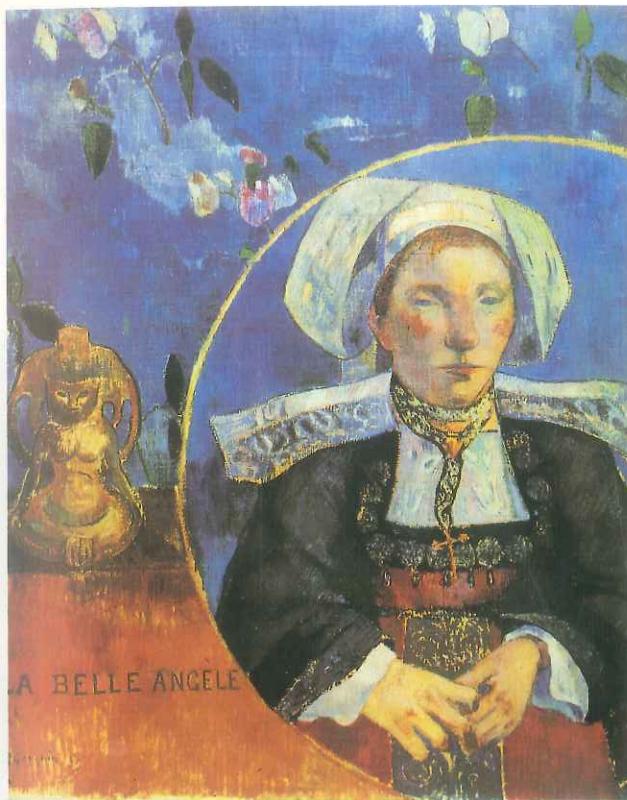
ca de sensaciones nuevas, sino que se explora a sí mismo para descubrir los orígenes, los motivos remotos de sus propias sensaciones.

En las pinturas de Gauguin no hay relieve ni profundidad y, sin embargo, no son planas, no están resueltas únicamente en su superficie, como las de Manet. Su profundidad no es de espacio, sino de tiempo; no es el instante parado, como en Degas o en Toulouse, o el tiempo que corre, como más tarde aparecerá en Bonnard; es un tiempo remoto y profundo en el que la imagen del presente se ralentiza y dilata como una ninfa en el agua estancada.

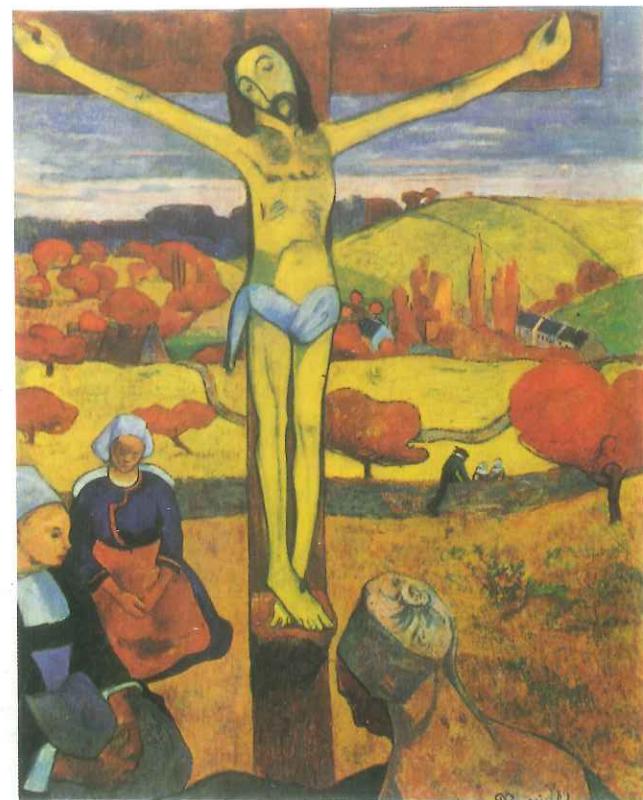
Cézanne daba a la sensación la dimensión intelectual, ontológica, de la conciencia; Gauguin la coloca en la dimensión de la imaginación. Baudelaire consideraba el realismo como una «guerra contra la imaginación», y la imaginación, como la liberación de la banalidad de lo real. Para Gauguin, las imágenes que la mente forma en presencia de las cosas (las percepciones visuales) no son distintas de las que proceden de la profundidad de la memoria, ni éstas son menos «percibidas» que aquéllas. Defiende que ha de pintarse de memoria, y no directamente; y en la llamada barbarie de los primitivos encuentra la juventud, un tiempo perdido.

Se separa de la corriente que viene del Impresionismo (en 1887) porque está ya seguro de que la sensación visual directa es únicamente un caso de la imaginación. Y la imaginación no está situada más allá de la conciencia, sino que la implica: ésta es la razón por la que la pintura de Gauguin presupone la de Cézanne y, en definitiva, trata de extender el área de la conciencia más allá de la del intelecto. Por otra parte, Gauguin, que siempre ambicionó mediar y sintetizar las tendencias, no podía dejar de tener en cuenta la instancia ética de Van Gogh, considerarla fuera de la conciencia sólo porque no se encuadraba en la conciencia-intelecto de Cézanne (para el que, en efecto, Van Gogh no era más que un pobre loco).

Una exigencia ética que lleva a una intervención directa en la situación (y no a evasiones vanas de ella) se hace sentir con fuerza en la poética de Gau-



152



153

guin. Y si para dar un sentido activo a la función de la imaginación ha de alejarse de la sociedad moderna, ello se debe a que en ésta ya no hay espacio ni tiempo para la imaginación. Su deseo de «rejuvenecer» en una barbarie mítica es una sugerencia al mundo «civil» de que invierta su rumbo. Y esta sugerencia era especialmente oportuna en un momento en el que el mundo «civil» basaba su progreso en la no-civilización, en el escándalo moral del colonialismo. ¿Cómo no ver que, yendo a buscar y no a llevar la civilización entre los mitos indígenas de la Polinesia, Gauguin condenaba la barbarie sustancial del colonialismo? Si, como ocurría entre los románticos, el arte ha de actuar sobre el alma de quien lo recibe, el cuadro deja de ser, frente a lo que entendían los impresionistas, el resultado de una pura búsqueda intelectual y se hace comunicación, mensaje. El problema ya no está en la cosa que se percibe, ni en el modo de percibirla, sino en el comunicar un pensamiento mediante la percepción de signos coloreados. Gauguin no rechaza los resultados de la búsque-

da impresionista en el campo de la percepción, pero los utiliza para ofrecer con el cuadro un campo perceptivo que contiene o expresa un pensamiento. Es decir, transforma la estructura impresionista del cuadro en una estructura de comunicación que, forzando los términos, podría llamarse expresionista. Con *Te Tamari No Atua* (el nacimiento de Cristo, hijo de Dios), Gauguin pretende dar visualmente el sentido de la inocencia, de la moral íntegra de los indígenas, cuya sexualidad no reprimida, liberada de complejos de culpa, lleva a la revelación de la profunda sacralidad del amor. Los fantasmas eróticos que invaden el sueño de la muchacha se materializan en la imagen de una santa familia (indígena). Junto a la figuración cristiana, el poste pintado evoca los símbolos del paganismo primitivo y alude a la continuidad, a la unidad de lo sagrado. Sólo una imagen visual podría dar simultáneamente la realidad física de la durmiente y la realidad imaginaria de sus sueños; ninguna de las dos es más concreta ni más determinada que la otra. No hay símbolo ni alegoría: la santa

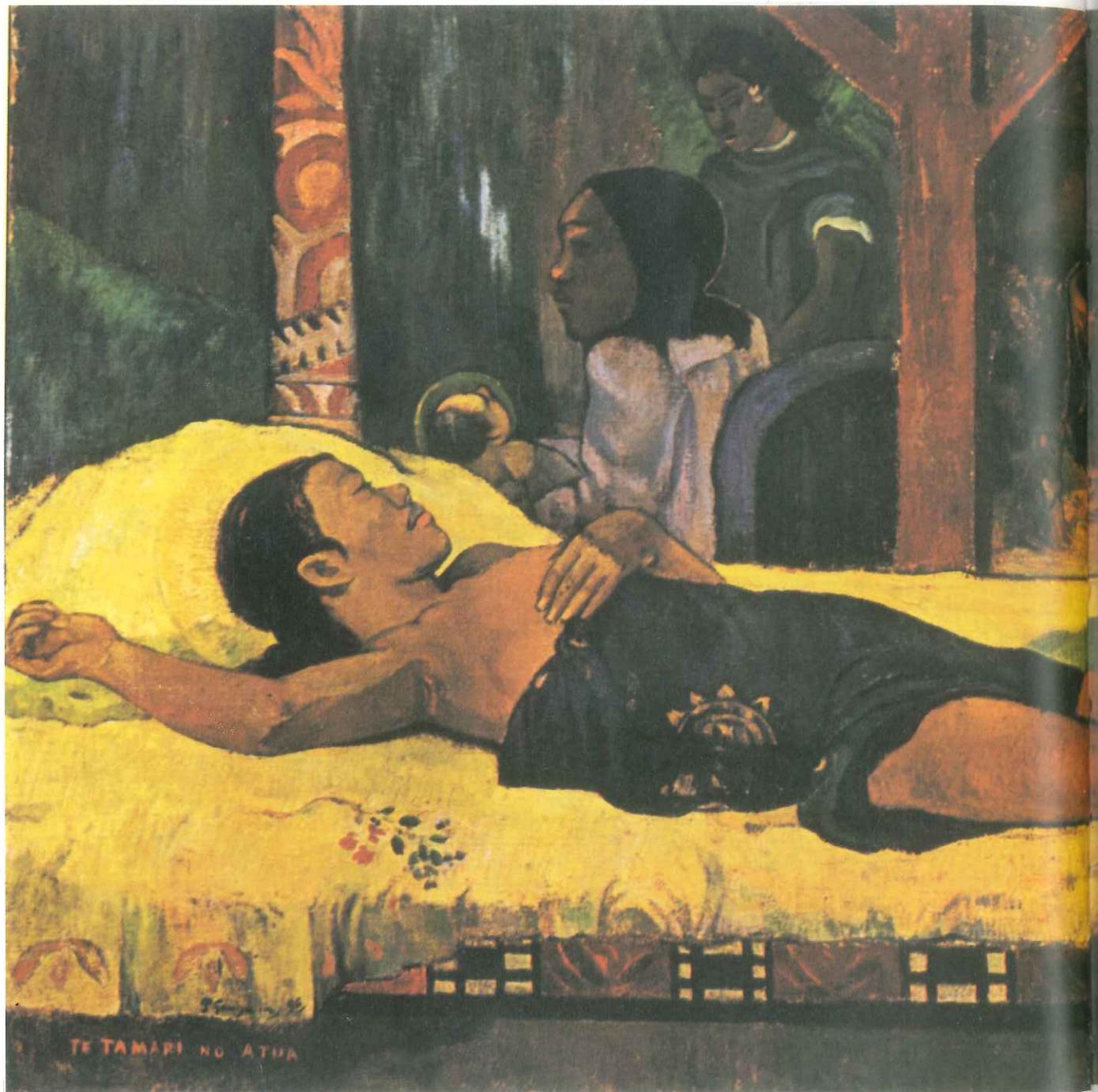
152. Paul Gauguin: *La bella Angèle* (1889); tela, 0,92 × 0,72 m. París, Musée D'Orsay.

153. Paul Gauguin: *El Cristo amarillo* (1889); tela, 0,92 × 0,73 m. Búfalo, Albright Art Gallery.

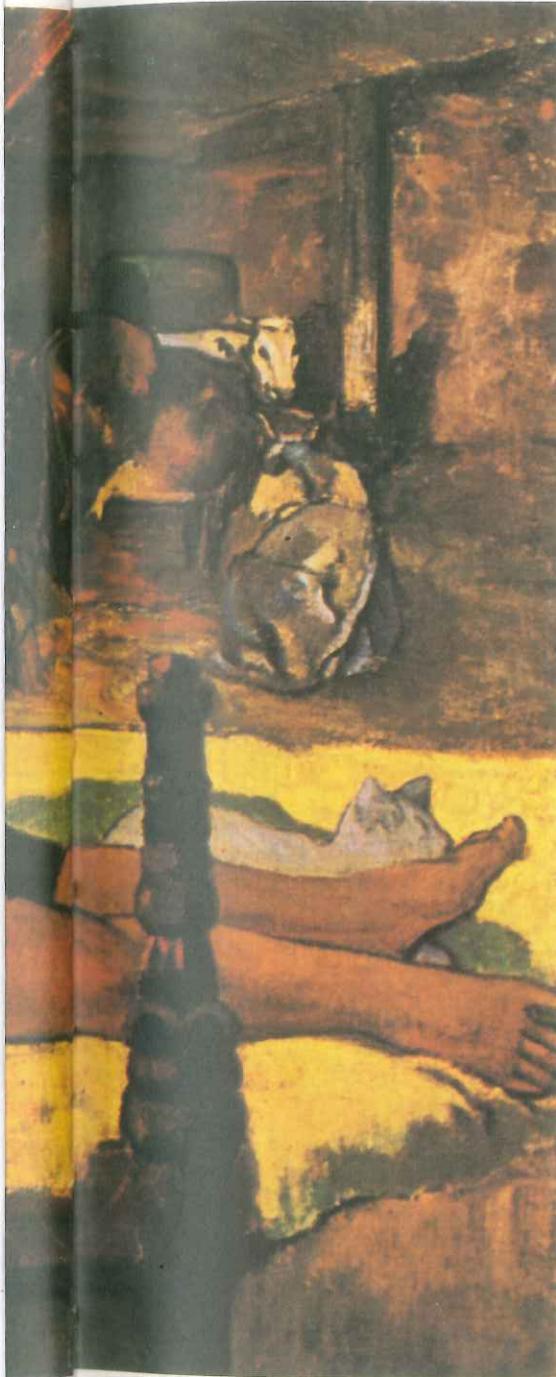
familia no aparece entre nubes, sino que está allí junto al lecho; el establo con los bueyes es un elemento de la iconografía tradicional del nacimiento, pero es también un elemento en sí mismo que alude a la ley natural y divina del amor entre los seres vivos. En 1895, Gauguin declara: «Todo elemento de mis cuadros ha sido atentamente con-

siderado y estudiado con anterioridad: ... Estimular la imaginación como hace la música... sólo a través de la misteriosa afinidad que existe entre ciertas combinaciones de líneas y colores y nuestra mente». Todo en esta pintura ha sido estudiado con anterioridad, ni una sola nota que traicione el contacto directo con la verdad.

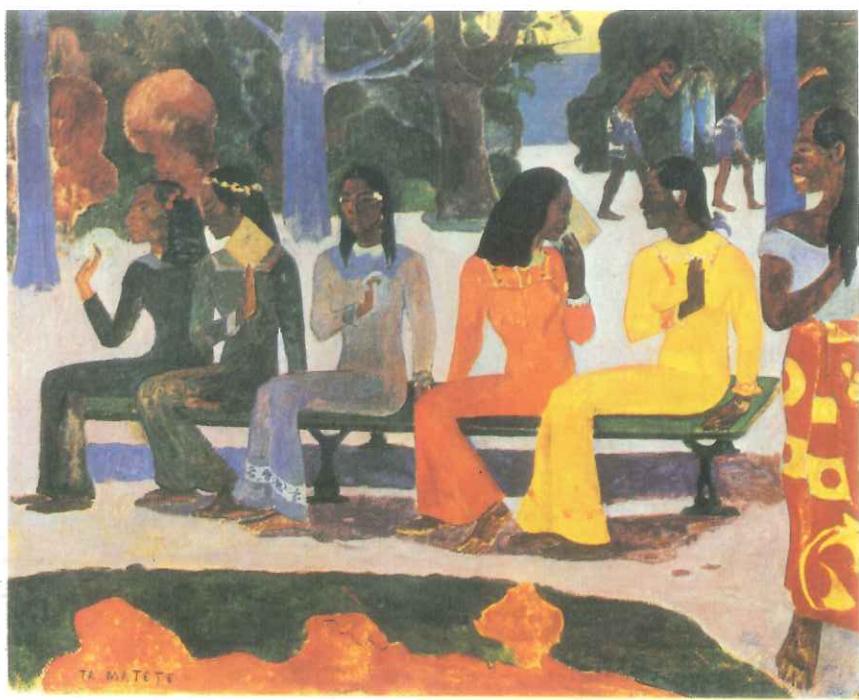
Sin duda, Gauguin había visto y recuerda a la muchacha que duerme; pero sólo en la memoria se desvela el sentido de lo que ha visto. Entonces todo adquiere significado: la figura sola en el lecho nupcial, la compostura de su abandono, la manta amarilla que se convierte en un árbol de luz en torno al cuerpo moreno, los cuadros



en la pared que toman vida. La memoria no proporciona detalles y pone los colores en sordina: la marcha de los contornos es simple, el color se distiende en zonas anchas y planas, sin esplendor ni vibración. La emoción, remota en el tiempo, madura en la memoria (y, por consiguiente, en el tiempo de la existencia), deja emerger su



154



155

154. Paul Gauguin: *Te Tamari No Atua*; *Natividad* (1896); tela, 0,96 × 1,28 m. Munich Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

155. Paul Gauguin: *To Ma Tete*; *Mujeres tahitianas sentadas en un banco* (1892); tela, 0,73 × 0,92 m. Basilea, Kunstmuseum.

significado profundo, se convierte en pensamiento.

Dado que la imagen ocupa un espacio y un tiempo interiores, no puede haber efectos de luz; en realidad, la luz no incide, sino que emana de las cosas mismas: el contraste del cuerpo aceitunado y del vestido turquesa con el amarillo claro del lecho-nimbo. Azul y amarillo son complementarios: sumados, dan verde; y verdes son las sombras de la manta; verdes y azules, los tonos dominantes del fondo. Evidentemente, Gauguin construye el sistema de signos que nos proporciona para su percepción según las estructuras de percepción definidas por los impresionistas y por Cézanne. Por ello, Gauguin no contrapone como poética la imaginación frente a la sensación visual, que sería prosaica: en su pensamiento, la imaginación no está en contra de la conciencia de la realidad o

más allá de ella, sino que es una extensión de la conciencia, y por ello también comprende la vida vivida, el pasado. Ciertamente, también Cézanne se planteaba el problema del pasado, de las razones en las que se funda la conciencia como conciencia del presente; pero lo resolvía históricamente, buscando en el arte del pasado las premisas necesarias de aquel presente que se reproducía en la sensación. Gauguin no busca en el pasado las razones lógicas, sino los motivos profundos del ser presente; si la claridad de la historia es la causa, la vaguedad del mito es el motivo, y si la causa se verifica en el efecto, el motivo se traduce en un empuje irracional (pero no por ello inconsciente), en energía vital. Por ello la pintura de Gauguin tuvo en la formación de la corriente de los *fauves* la misma importancia que la de Cézanne tuvo en la formación del Cubismo.

Vincent Van Gogh
Retrato del cartero Roulin

Con VAN GOGH se inicia el drama del artista que se siente excluido por una sociedad que no utiliza su trabajo y que lo convierte en un inadaptado, en un candidato a la locura y al suicidio. Y no solamente el artista: una sociedad pragmática que asigna al trabajo un único fin, el del beneficio, no puede más que rechazar a quien, pensando en la condición y en el destino de la humanidad, desenmascara su mala conciencia.

El lugar de Van Gogh se encuentra junto al de Kierkegaard y al de Dostoevsky: al igual que ellos, se pregunta angustiado el sentido de la existencia, de su propio ser en el mundo. Y, naturalmente, se coloca del lado de los desheredados, de las víctimas: los trabajadores explotados, los campesinos a los que la industria no sólo les quita la tierra y el pan, sino también el sentimiento de la eticidad y de la religiosidad del trabajo. No es pintor por vocación, sino por desesperación. Trató de insertarse en el orden social, pero fue rechazado; se dedicó al apostolado religioso haciendo de pastor y misionero entre los mineros de Borinage, pero la iglesia oficial, solidaria con los

patrones, lo expulsó. A los treinta años se rebela, y su revuelta es la pintura: la pagará con el manicomio y el suicidio. En un primer tiempo, en Holanda, abraza de lleno el problema social: inspirándose en Daumier y en Millet, describe en tonos oscuros la miseria y la desesperación de los campesinos. Son cuadros casi monocromáticos, oscuros; una polémica voluntad de lo feo deforma las figuras. El industrialismo que prospera en las ciudades ha llevado la miseria a los campos, hasta quitarles no sólo la alegría de vivir, sino hasta la luz y los colores. Decide entonces huir a París, donde ya había estado en 1875, como empleado de la tienda de estampas Goupil. Vuelve en 1886, se encuentra con los impresionistas, se hace amigo de Toulouse-Lautrec; abandona los temas sociales, pasa de las variaciones en negro y oscuro a un cromatismo violento. Se traslada a Arles en 1888 y en dos años realiza su obra artística: su sueño es el de crear con Gauguin (que, prudentemente, se echa para atrás) una «escuela del mediodía» que debería haber renovado, llevándolas a sus últimas consecuencias, las premisas del Impresionismo, los fundamentos mismos del arte. ¿Por qué abandona la polémica social en un momento en que su compromiso moral se hace más decidido y agre-

156. Vincent Van Gogh: *El puente del Anglois, en Arles* (1888); tela, 0,50 × 0,95 m. Colonia, Wallraf-Richartz Museum.

157. Vincent Van Gogh: *Retrato del cartero Roulin* (1888); tela, 0,79 × 0,63 m. Boston, Museum of Fine Arts.





sivo? Tras su contacto con los movimientos avanzados franceses, ha comprendido que el arte no debe ser un instrumento, sino un agente de la transformación de la sociedad y, más en general, de la experiencia del hombre en el mundo. El arte debe insertarse en el conjunto de las actividades como una fuerza activa, pero de signo contrario: debe ser un resplandor descubrimiento de la verdad frente a la creciente tendencia a la alienación y a la misticación. También la técnica de la pintura debe cambiar, oponiéndose a la técnica mecánica de la industria como un *hacer* suscitado por las fuerzas profundas del ser: el *hacer* ético del hombre contra el *hacer* mecánico de la máquina. Ya no se trata de representar el mundo de forma superficial o profunda: cada signo de Van Gogh es un gesto con el que aborda la realidad para captar y apropiarse de su contenido esencial, la vida. Esa vida que la sociedad burguesa, con su trabajo alienante, extingue en el hombre.

El Impresionismo había hecho mucho, pero no es suficiente con colocarse en condiciones de recibir de la realidad sensaciones no adulteradas: no se vive de sensaciones. A partir de 1880, los propios impresionistas sienten la necesidad de profundizar; y más que cualquiera de ellos, Cézanne, que se dedica a indagar la estructura de la sensación tratando de probar con hechos que la sensación no es materia en bruto que se ofrece a la conciencia, sino que es conciencia que, en su plenitud, se hace existencia. Van Gogh no sigue a Seurat y a Signac en su intento de basar en la autenticidad de la sensación una nueva ciencia de la percepción, ni se propone superar la fisicidad de lo que se ve en el espiritualismo de la visión. Frente a la búsqueda cognoscitiva, al clasicismo total, opone su propia búsqueda ética, su propio romanticismo a ultranza: por ello, si en la pintura de Cézanne están las raíces del Cubismo, en cuanto propuesta de una nueva estructura perceptiva, en la pintura de Van Gogh están las raíces del Expresionismo, en cuanto propuesta de un arte-acción.

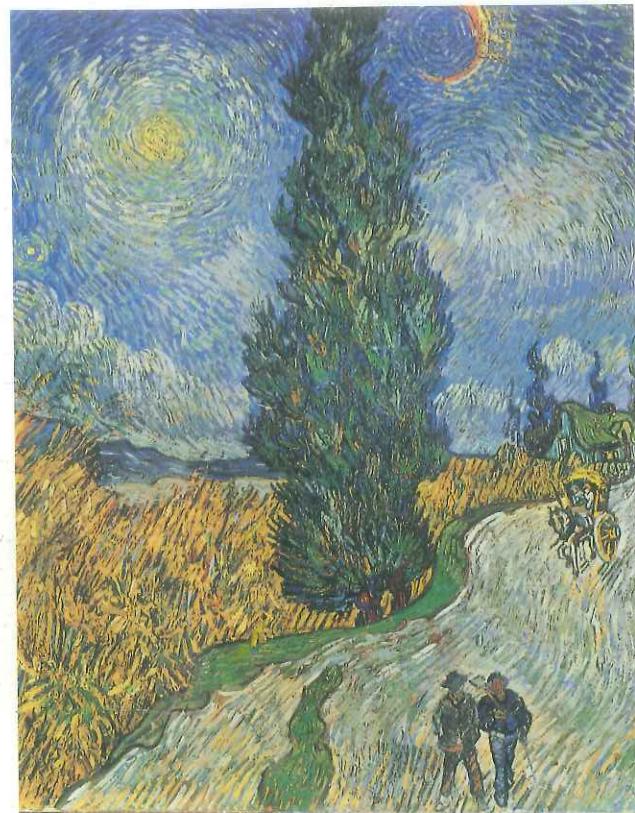
Ésta es la pregunta que obsesiona a Van Gogh: ¿cómo se da la realidad, no ya a quien la contempla para conocerla, sino a quien la aborda viviendo

dentro de ella, sintiéndola como un límite que le hace sufrir y del que no puede liberarse sino aprehendiéndola, apropiándose de ella, identificándola con esa «pasión por la vida» por la que al final se termina muriendo? No es impresión, ni sensación, ni emoción, ni visión, ni intelecto, sino pura y simplemente percepción de la realidad en su existencia aquí y ahora: sólo tomando conciencia del límite y forzándolo se terminará aplastándolo. Lo que Van Gogh pretende es una pintura verdadera hasta el absurdo, viva hasta el paroxismo, el delirio, la muerte. Veamos cómo aborda la realidad. Hace el retrato de un cartero, el señor Roulin. Está claro que es un cartero por su uniforme, azul y con galones, y por la inscripción en su gorra. El elemento colorístico dominante del cuadro es precisamente el sobresalir del amarillo oro sobre el azul del paño. No hay un interés social: no pinta al señor Roulin porque sea, o aunque sea, un cartero, y ni siquiera porque le interese como tipo humano. Es obvio que es un cartero, lleva ese uniforme, tiene esa barba hirsuta como de estopa que contrasta con su carne rosada y sus iris azules. Es una realidad que no juzga ni comenta, puede únicamente padecerla pasivamente o bien apropiarse de ella, *re-hacerla* con la materia y los actos propios del oficio de pintor, de su existencia. Y, en efecto, la construye, la modela con el color: *vive* el espesor del paño en la densidad opaca del turquesa; la rugosidad espinosa de la barba, en un hirsuto contexto de pinceladas secas, duras; la transparencia de las carnes; en las veladuras frías sobre el rosa. No se entretiene en describir el ambiente: el fondo es una pared encalada; de la silla de mimbre sólo se ven los brazos y el asiento; de la mesa, sólo la esquina en la que apoya el brazo. ¿Por qué la mesa es verduzca y no del color de la madera? ¿Por qué sus ángulos están marcados con líneas azules? El verde (amarillo + azul) funde los elementos dominantes del cuadro; los ángulos son azules como la ropa, y también aquellos accesorios necesarios entran en el límite de la figura y, en lugar de ponerla en comunicación con el espacio, la aislan, contribuyen a presentarla como una realidad que está ahí, que no se puede mover, que hay



158

158. Vincent Van Gogh: *Los girasoles* (1889); tela, 0,95 × 0,73 m. Amsterdam, Stedelijk Museum.



159

159. Vincent Van Gogh: *Calle con cipreses y estrellas* (1890); tela, 0,92 × 0,73 m. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

que abordar. Como precursor del pensamiento de los existencialistas, Van Gogh parece reflexionar así: la realidad (el señor Roulin o el café de Arles, los campos de trigo o los girasoles) es algo *distinto* de mí mismo, pero sin ese *otro* yo no tendría conciencia de mí ser, no sería. Cuanto más *otro* es *lo otro*, cuanto más distinto e incomunicante sea, tanto más *yo* seré *yo*, y tanto mejor descubriré mi identidad, el sentido-no-sentido de mi ser en el mundo. Y tanto más el mundo manifestará a la conciencia angustiada su propia discontinuidad y fragmentariedad. Por lo dicho hasta ahora, queda claro que Van Gogh aprendió todo de los impresionistas en cuanto a la influencia recíproca entre los colores; pero estas relaciones no le interesan como

contrastos visuales, sino cómo relaciones de fuerza (atracción, tensión, repulsión) en el interior del cuadro. Por efecto de esas relaciones y contrastes de fuerza, la imagen tiende a deformarse, a distorsionarse, a romperse: por el acercamiento estridente de los colores, por la fragmentación de los contornos, por el cerrado ritmo de las pinceladas, que convierten al cuadro en un contexto de signos animados por una vitalidad febril, convulsa. La materia pictórica adquiere una consistencia autónoma, desesperada, casi insoportable: el cuadro no representa, es. ¿Dónde está, por tanto, lo «trágico» en el retrato del cartero Roulin? No está en la figura, que posa tranquila, sin drama alguno; tampoco en los colores, que son chillones, casi festivos. Lo trá-

gico es ver la realidad y verse en la realidad con tan lúcida y perentoria evidencia. Es trágico reconocer nuestro límite en el límite de las cosas y no poderse librar de él. Frente a la realidad, es trágico no poderla contemplar, sino tener que hacer cosas y hacerlo con pasión y con furia: luchar para impedir que su existencia se imponga y destruya la nuestra. Como habría dicho Pavese, el arte se convierte entonces en el «oficio de vivir»: oficio de la vida que Van Gogh contrapone desesperadamente al trabajo mecánico de la industria, que no es vida. No ha abandonado, por tanto, la polémica inicial, sino que la ha llevado a un nivel más profundo, en el que no está en juego sólo el contenido, el sujeto, la tesis, sino la sustancia, la existencia del arte.

Henry Toulouse-Lautrec
La «toilette»

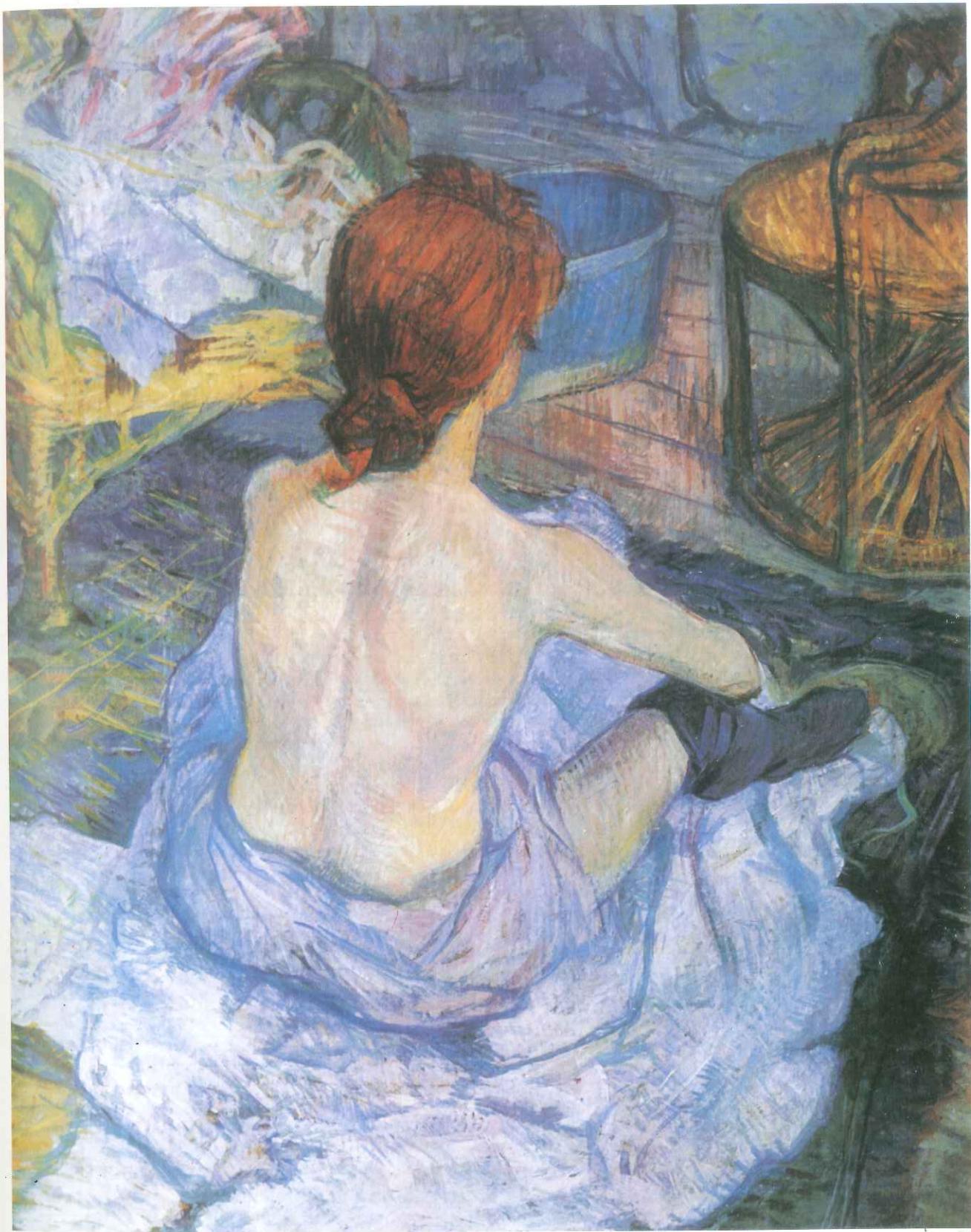
La pintura y la obra gráfica de TOULOUSE-LAUTREC han sido comparadas a la narrativa de Maupassant, hecha toda de escorzos cortantes y de golpes de luz. Más allá de sus preferencias temáticas (Toulouse es el pintor de Montmartre y de su vida artificiosa y brillante: de los *cabarets*, las variedades, el circo, las casa de placer), tiende auténticamente a una figuración rápida, dúctil, intensamente significativa y comunicativa, que no sólo exteriormente, sino también estructuralmente, es similar a la expresión lingüística. Con su *reportaje* conciso e icástico, no pretende tanto representar la realidad que tiene delante de los ojos como captar lo que, superando la pura sensación visual, actúa como estímulo psicológico. Prefiere el medio más veloz del dibujo a la pintura, usa frecuentemente la litografía y el pastel que comunican la inmediatez del esbozo, y hasta pintando transforma la pincelada impresionista en penetrante rasgo coloreado. Al igual que Van Gogh (con quien se relacionó en 1886), estudia las estampas japonesas, pero con muy distinta intención que aquél: en ellas la imagen no está presentada como algo inmóvil, sino como un tema rítmico que se transmite al espectador y que a nivel psicológico actúa como una incitación motriz. Fue el primero que intuyó la importancia de ese nuevo «género» artístico, típicamente ciudadano, que es la publicidad: dibujar un *affiche* o la cubierta de un programa constituía para él un empeño no menos serio que el de hacer un cuadro.

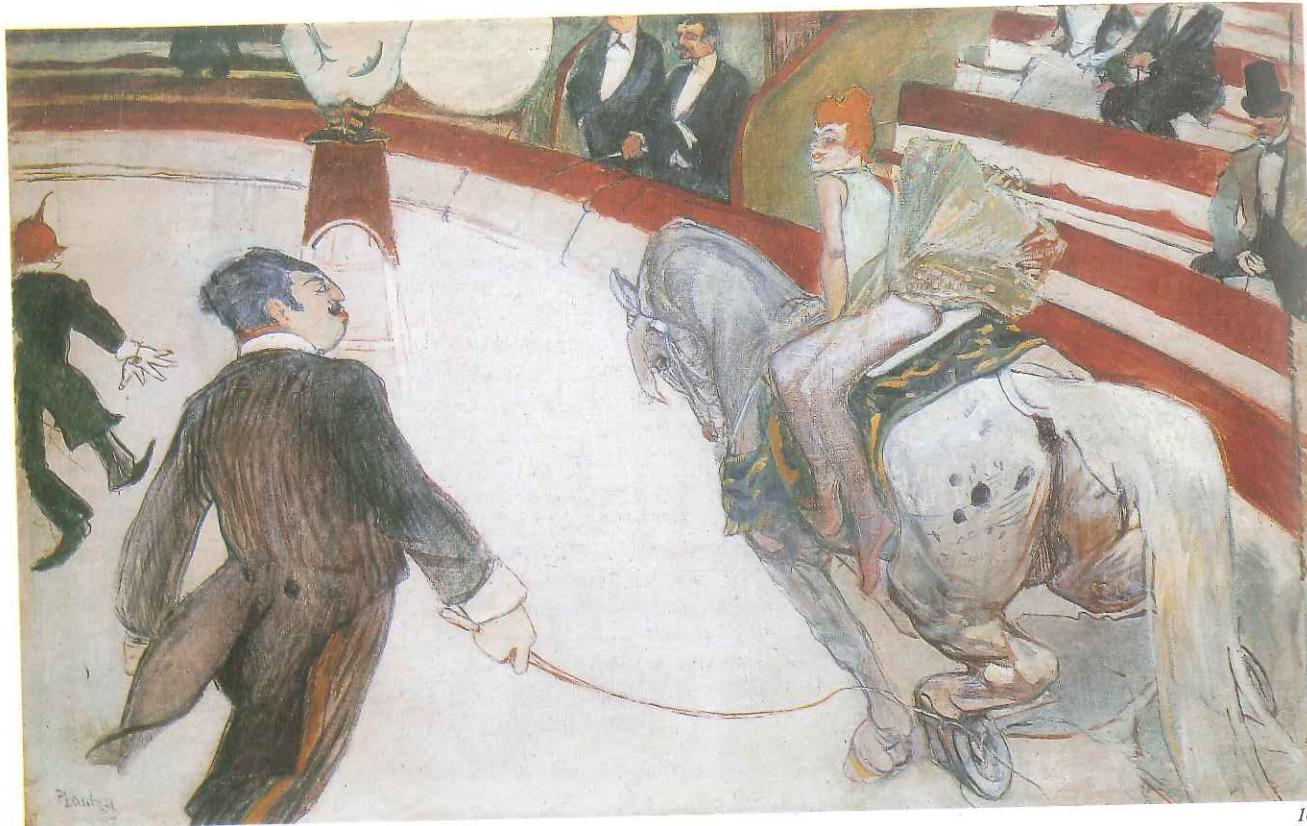
Y es comprensible: en la publicidad es más importante comunicar para provocar una reacción que representar. Si la representación es algo que se establece y se prospecta, la comunicación se insinúa e impacta. Si un impresionista (por ejemplo, Manet) representaba una jarra de cerveza, lo hacía porque le interesaba lo rubio del líquido, el blanco de la espuma, los reflejos del cristal: en el cartel publicitario, la jarra de cerveza pretende únicamente suscitar (y no en un solo observador, sino en todos) el deseo de cerveza fresca. Con Toulouse, por vez primera, la ac-

tividad del artista no tiende a concluir en un objeto acabado, el cuadro, sino que se extiende en la serie ininterrumpida de pinturas, grabados, dibujos, en el álbum de bosquejos que se hojea como si se leyese una colección de poesías. Es la misma exigencia que en esos años Mallarmé defiende para la poesía: el arte ya no es la *visión* del artista, sino la quintaesencia de su existencia y de su experiencia.

Si a Toulouse le interesa más la sociedad que la naturaleza, ello se debe a que la siente como algo más animado, más dispuesta a cambiar bajo el empuje de impulsos psicológicos; si prefiere el mundo efímero y brillante de las variedades, no es porque lo considere más auténtico, sino porque su patente y consciente artificialidad le parece significativa de la artificialidad de fondo de la sociedad de su tiempo. Mimís, bailarinas y prostitutas, con el ritmo entrecortado e irritado de su danza, son los corifeos de la *comédie humaine*. *La «toilette»* es un cuadro en el sentido tradicional del término: y, sin embargo, en él cualquier signo, bien sea gráfico o colorístico, no vale por sí mismo, sino por su capacidad de transmitir una energía que inmediatamente se comunica a todo el espacio. Es imposible aislar, en su contexto tupido y animado, un color *bonito*, un *bello* arabesco lineal. El espacio no es profundidad ni pantalla de producción: es un plano que huye, que resbala, en el que las figuras y las cosas no están, sino que corren. La luz no golpea sobre superficies coloreadas haciéndolas brillar o vibrar: pasa a través de hilos de color como la energía eléctrica lo hace por los hilos del circuito. El color, descomponiéndose en rasgos cortos e incisivos, adquiere en movimiento lo que pierde en intensidad: la división del tono (en la que Seurat buscaba una plena unidad luminosa) se hace irradación y difusión. La vista desde arriba, que crea un espacio en forma de plano inclinado y no como un vano, impide separar el espacio y las cosas, el fondo y los objetos: lo que el artista quiere mostrar no es una figura en un ambiente, sino un fragmento de espacio en el que la figura no es más que un núcleo de movimiento. La presenta de espaldas (compárese con la bañista de Ingres, donde la figura domi-

160. Henri de Toulouse-Lautrec: *La «toilette»* (1896); óleo sobre cartón, 0,67 × 0,54 m. París, Musée d'Orsay.





161

161. Henri de Toulouse-Lautrec: *En el circo Fernando: la caballista* (1888); tela, 1×1,61 m. Chicago, Art Institute.

na, reduciendo al mínimo el ambiente); pero ya no se trata, como en Degas, de una figura en movimiento que comunica su propio salto al espacio, sino que está como atraída y absorbida en la tensa perspectiva de la habitación. La toalla envuelta en las caderas esconde la bisagra del movimiento, la confunde y la dispersa en el halo de la sábana arrugada. La figura no está en primer plano: y véase como los tres planos superpuestos (sábana, alfombra, suelo) parecen deslizarse el uno sobre el otro, empujando la figura hacia el fondo. La perspectiva tiene un ritmo partido, en zigzag; apunta a la derecha con el brazo y la pierna de la chica, se desvía a la izquierda con los listones del suelo, se interrumpe y vuelve una vez superado el obstáculo de la bacinilla. El sillón de la derecha, sostenido por retorcidos miembros, imprime a las líneas y la luz un movimiento en forma de remolino. La materia del color es árida y fina, las pinceladas son como los hilos de un tejido tensionado hasta romperse; en su seca dureza, denuncian el trazado del lápiz

en diversos sentidos. No hay ninguna caracterización psicológica explícita en esta figura sin rostro: su significado humano (al que, como siempre, Toulouse presta gran atención) se trasciende de su forma de sentarse en el suelo; de la gracialidad de esa espalda bajo cuya piel se intuyen los músculos dispuestos a tensarse; del moño de cabellos rojos; de las cosas que están a su alrededor. Parece que el artista haya evitado a propósito todo lo que pueda llamar la atención del ojo para aislar lo que a través del ojo penetra y suscita una reacción, una respuesta del pensamiento.

Por tanto, también Toulouse parte del Impresionismo (es clarísima la indicación hasta temática a Degas), va más allá de él, y no para «superarlo», sino para extraer de él sus consecuencias. La primera de ellas es que la percepción no es sólo una actividad visual, sino también psicológica. La presencia de la imagen se capta mucho más allá de la retina: incluso es más intensa cuanto más se despoja en ese recorrido mental de su superficialidad brillante para

dejar al descubierto su ritmo interno y vital, como ocurre con una hoja cuya superficie carnosa se destruye para recuperar el intrincado tejido de sus nervios. Sobre el nuevo valor de la percepción sensorial descubierto por los impresionistas, Cézanne descubre un pensamiento, casi una filosofía; Van Gogh, una moral desesperada; Seurat, una nueva ciencia. Toulouse analiza la sensación como estímulo psicológico, y pasa desde el nivel del individuo al de la sociedad, porque nada es en sí mismo, todo es relación. Por eso su búsqueda conecta con otra de su tiempo, la del *Art Nouveau*; es decir, el arte que tiende a insertarse en la sociedad, a interpretarla, a colocarse al unísono con el ritmo de su existencia.

Sin embargo, la obra pictórica y gráfica de Toulouse hace una objeción al Impresionismo: buscar lo «bello» en la plenitud de la luz y en el esplendor del color no es sustancialmente distinto

que buscarlo, como hacia Ingres, en la pureza de las proporciones y de la forma plástica. Es siempre contemplación de la naturaleza, superación de la realidad. Pero si el hombre puede separarse de la naturaleza para contemplarla, la sociedad no se contempla y no puede ser ni bella ni fea: se vive dentro de ella, y en su interior sólo se puede comunicar con los otros, que, al igual que nosotros, forman parte de ella. El arte no sólo se identifica con la vida, sino con una forma más intensa, más lúcidamente crítica, incluso irónica, de vivir la vida: es un modelo de cómo estar en el mundo no pasivamente, sino de modo animado y brillante. Y en esta renuncia definitiva al arte-contemplación y su sustitución por el arte-comunicación se halla el motivo de la extraordinaria «actualidad» de Toulouse, que Picasso, en los comienzos de su obra, fue el primero en descubrir.

162. Henri de Toulouse-Lautrec: *Loie Fuller en el Folies Bergères*; estudio para litografía en color (1893); óleo sobre cartón, 0,63 × 0,45 m. Albi, Musée Lautrec.

163. Henri de Toulouse-Lautrec: *La Goulue* (1894); litografía.



162



163

Henry Rousseau, «el Aduanero»
La guerra

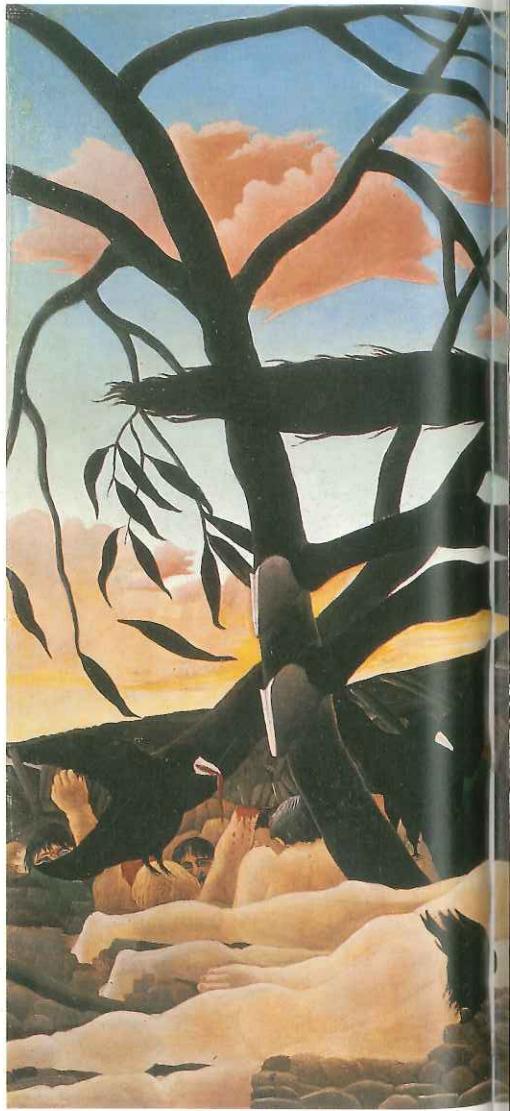
En el momento en el que el arte es valorado como actividad intelectual al nivel más alto, se siente la necesidad de distinguirlo de la cultura oficial o burguesa por su carácter de espontaneidad creativa: en definitiva, se afirma que el arte puede existir sin esa cultura e incluso contra *ella*. Desde el culto romántico por el arte medieval, injustamente definido como «primitivo», se pasa al interés por el artista in culto, ingenuo, popular: valoración esta última que no ha de aplicarse a la larga serie de *naïf* con los que una sociedad saciada de intelectualismo se entusiasma, podríamos decir que por placer del autocastigo. Se considera como cabeza de todos ellos a Rousseau, un empleado de aduanas que a los cuarenta años deja su trabajo para dedicarse a la pintura. Al contrario que Toulouse, que participa intensamente en la vida parisina de su época, hasta confundirse con su vorágine de colores, Rousseau se abstrae de ella, vuelve a colocar al arte en su pedestal y manifiesta por ella la admiración sin límites que el indocto, el primitivo, tiene por los grandes valores del espíritu.

En realidad no era un in culto, sino un autodidacta que ciertamente carecía de la cultura profesional, aquella que se impartía en las Academias y triunfaba en los *Salones*, y que, sin embargo, se encuadraba en el ámbito de una cultura no-oficial. En efecto, fue «adoptado» por artistas y literatos que combatían contra la cultura que gustaba a la alta burguesía parisina: desde Signac a Picasso, desde Jarry a Apollinaire. Él hizo en 1894 un retrato de Jarry, autor de *Ubu rey*; y Jarry, con su cinismo bufón y desacralizador, fue sin duda uno de sus puntos de referencia, aunque su pintura carezca de intenciones sarcásticas y polémicas.

Sus figuraciones, a menudo derivadas de la *imagerie* popular, fueron en cambio utilizadas como argumentos polémicos, en contra de la «mixtificación» hedonista del Simbolismo; pero la exaltación misma que se hizo de su obra era también una mixtificación, y el Rousseau pintor es algo distinto de la máscara entre cómica y patética que

de él hicieron sus amigos pintores. Es más adecuado enmarcar el «caso Rousseau» en una situación cultural caracterizada por el disgusto hacia la civilización industrial en la que ya maduraron los gérmenes de la revuelta intelectual que explotará hacia 1910 con los movimientos de ruptura abierta, el Cubismo y las distintas «vanguardias» europeas.

Los años del «caso Rousseau» son también los de la fuga de Gauguin a Tahití, o la de Rimbaud a África: y si Gauguin se quita de encima el desecho de una falsa cultura para obtener en



las islas del Pacífico una virginidad primitiva, ¿cómo no aplaudir en el corazón de París la aparición de un artista virgen y primitivo? Poco después se creerá haber descubierto el arte puro en la escultura negra: el «caso Rousseau» es el precedente directo de la crisis cultural que llevará a Picasso a rehacer, según el modelo negro, *Las señoritas de Avignon* (1907).

Fuera intencionadamente o no, la incidencia de Rousseau en la cultura en la que se iba acentuando la tendencia simbolista fue importante: y no ya en el sentido de que fortaleciera la tradi-

ción impresionista de un arte totalmente visual, sino en el sentido de que constituía un vuelco de la línea simbolista.

La guerra es una alegoría apocalíptica compuesta según el proceso descriptivo de las estampas populares: desde el gran caballo negro que atraviesa todo el campo del cuadro, la Discordia baja sobre el campo lleno de muertos, empuñando la espada y la antorcha ardiente. Dado que el pintor ignora o no lleva a cabo ningún artificio para hacer «verosímil» la figuración alegórica, ésta conserva su carácter de visión es-

tática. Pero ahí aparece el escrupuloso del «sagrado» oficio: todo ha de ser minuciosamente descrito, desde los terrenos del suelo hasta la crin del caballo. Así la visión se fija como un entrecruzamiento de piedras duras que nada puede de romper: ya no es algo imaginario, es una imagen que aparece presente, concreta, inamovible. Por ello no está acompañada de atributos sugestivos, que inspiran desánimo: humo, fulgures, figuras contorsionadas, gestos espasmódicos. Y es precisamente la serenidad del diligente modo de hacer, de la delicada elección de colores, de la

164. Henri Rousseau, «el Aduanero»: *La guerra* (1894); tela, 1,13 × 1,93 m. París, Musée d'Orsay.



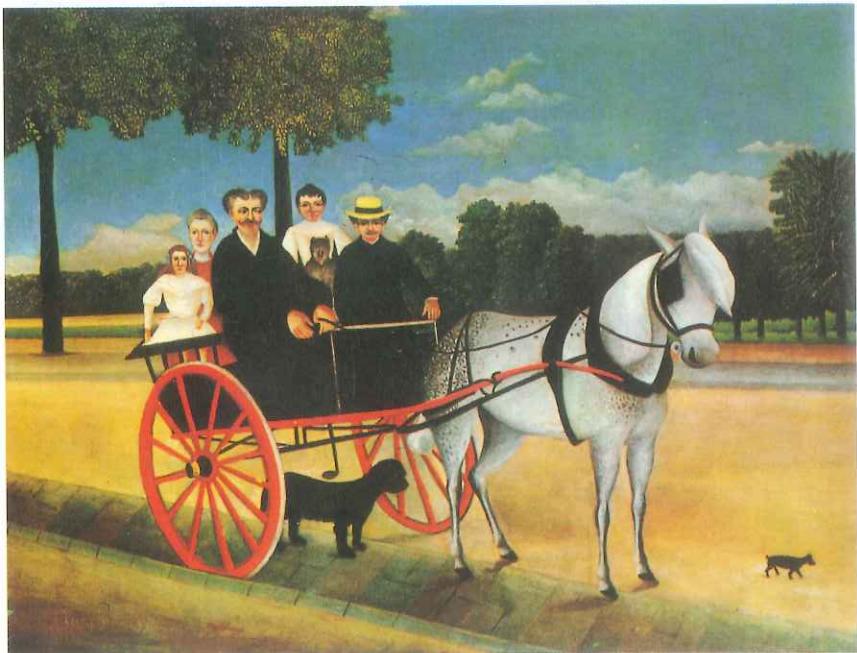
descripción atenta, lo que da a la visión la certidumbre de un mito que se ha hecho realidad. Todo es símbolo: las ramas partidas y las hojas que caen, el caballo apocalíptico y los cuervos, la mujer con el vestido hecho jirones y los muertos ya casi recubiertos por los terrenos. Pero ¿no hay nada de «simbólico»; es decir, de algo que se traspone desde la realidad a la idea? En todo caso, es la idea la que desciende y se hace verdad en la imagen.

Si para los simbolistas el símbolo es trascendencia, símbolo espiritual más allá de las cosas, para Rousseau el símbolo es descendente: no abstrae, se hace verdad, llega hasta oprimir con su fijeza y rigidez e incluso con la aparente belleza que seduce e impide moverlo, olvidarlo. Entonces hasta eso que puede parecer elementalidad y torpeza se convierte en un problema: ¿y si, más allá de las convenciones, que las hacen aparecer distintas, las personas y las cosas fueran como el pintor las presenta, símbolos concretos como realidades o realidades apagadas, muertas como símbolos? Indudablemente, en una época en la que no se hablaba más que de progreso, la pintura de Rousseau aparecía como algo pavorosamente regresivo: no tanto porque descubría su propio primitivismo como el de una civilización que, convencida de poseer la clave de la verdad, se hundía cada vez más en la superstición de los símbolos, de los mitos, de la magia. En Tahití, Gauguin veía los mitos «bárbaros» con los ojos del parisino de vacaciones; en París, Rousseau ve los mitos de la civilización moderna con los ojos del primitivo extraño en una sociedad de progreso.

Tenía, por tanto, razón Picasso al considerar al viejo Rousseau como a un maestro: en cierto sentido, fue el brujo ingenuo de quien aprendió los rudimentos de su magia, no carente de malicia. La aprendió de Rousseau, y precisamente de este cuadro; lo recordará cuando en 1937 pinte *Guernica*: la profecía del fin de la civilización, que «el Aduanero» presagiaba con su «ingeniería», se había convertido en es- calofriante realidad.



165



166

165. Henri Rousseau, «el Aduanero»; *La encantadora de serpientes* (1907); tela, 1,65 × 1,80 m. París, Musée d'Orsay.

166. Henri Rousseau, «el Aduanero»; *La calesa de papá Junier* (1908); tela, 0,97 × 1,29 m. París, Louvre.

Auguste Rodin
Monumento a Balzac

Medardo Rosso
Impresión de niño ante
las cocinas económicas

La escultura no representa el objeto, sino que lo reproduce en una materia distinta y lo traspone a una dimensión metafísica: la historia, la alegoría, el mito. Por ello Hegel la definía como un arte clásico; es decir, ligado a un ciclo ya cerrado. La arquitectura y la pintura han evolucionado, en sentido técnico, hacia la modernidad (el estructuralismo constructivo de los ingenieros, el pictórico de los impresionistas); la escultura se ha deteriorado porque ha sabido distanciarse de su raíz clásica. AUGUSTE RODIN y MEDARDO ROSSO son dos grandes escultores, pero no llegan a reestructurar la forma plástica como hizo Degas, que utilizó la escultura únicamente para comprobar cómo se sostenía la imagen fuera de la «ficción» de la pantalla bidimensional de la pintura. Están frenados por la idea de la dignidad literaria de la materia y de la técnica estatuaría del monumento (en el caso de Rodin) y del antimonumento (en Rosso). No es exacto decir que hayan trasladado a la escultura la visión cromático-luminosa de los impresionistas: moviéndose en direcciones distintas a partir de una premisa común, trataron de superar la contradicción entre forma cerrada y espacio abierto abriendo la forma. Rodin supera el equilibrio clásico con una monumentalidad exaltada, pindárica. Hace explotar la estatua en coladas de masas líquefactas sostenidas por imprevistas, y a veces espasmódicas tensiones lineales; el núcleo plástico implica al espacio circundante en efectos de golpes y disoluciones de luz a lo largo de planos deslizantes, fragmentados. Esa superación de los límites se hace sublimación; y más que volver a los impresionistas, exaspera el no-acabado de Miguel Ángel. Pero, como se ve en el monumento de *Los burgueses de Calais* o en la *Estatua de Balzac*, cambia más la concepción del monumento que la de la escultura. Y, para lograrlo, se ve obligado a mezclar a



176. Auguste Rodin: *La puerta del Infierno* (1880-1917); bronce, altura 6,35 m., anchura 4 m. París, Musée d'Orsay.

177. Auguste Rodin: *Los burgueses de Calais* (1884-86); bronce. París, Musée Rodin.



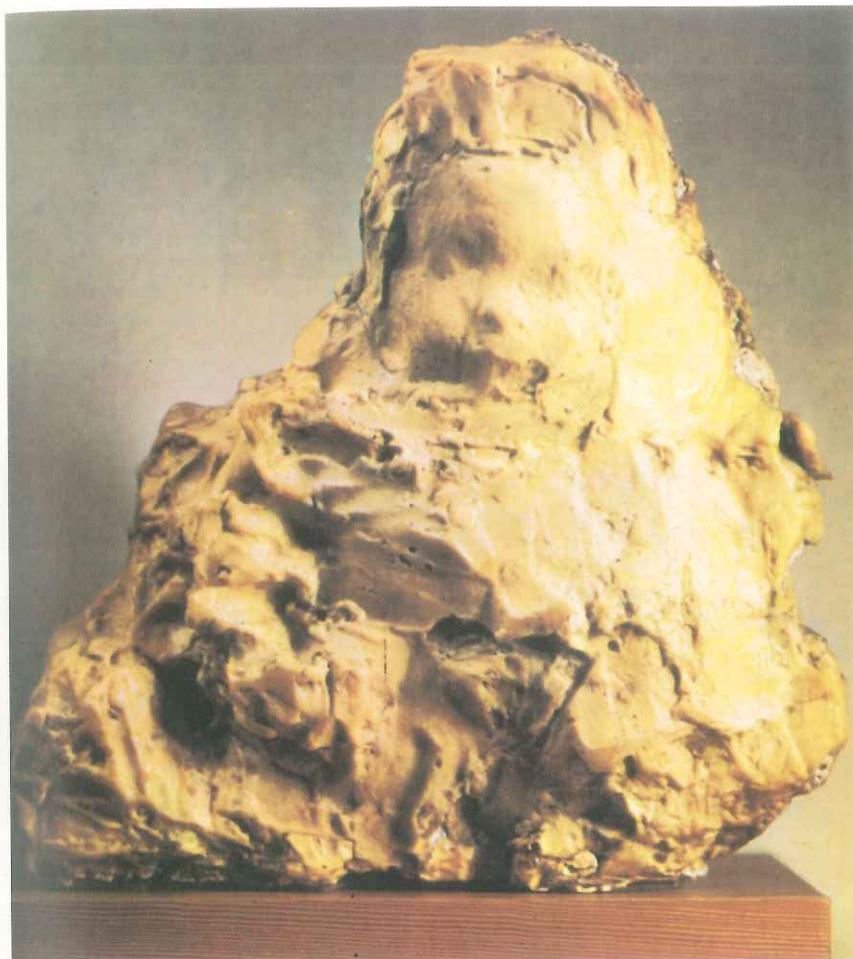
176



177

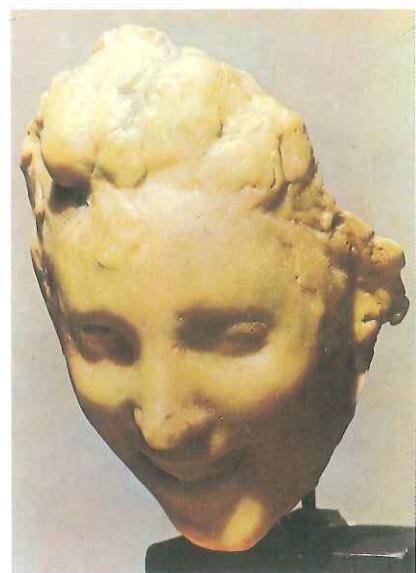
Praxíteles y a Miguel Ángel con el Simbolismo y el *Art Nouveau*. Aún cree que el escultor tiene una «misión» histórica: dar a la ciudad moderna monumentos modernos, porque la ciudad moderna no es monumental. La influencia entre Rodin y Rosso fue recíproca: la libre actitud que Rosso, que había crecido en el clima de la Bohemia de Lombardía, lleva a París, en 1887, ayuda a Rodin a comprender, demasiado tarde, que el camino correcto era el de Degas. También Rosso tiene su literatura, un incorregible gusto por la anécdota, por el boceto. Es su límite, pero también su salvación, respecto al wagnerismo plástico de Rodin. Circunscribe el problema: el fragmento de espacio en el que está incluido el objeto, y en el que se desarrolla el movimiento de las relaciones atmos-

féricas y luminosas, se une con el objeto, ha de convertirse en escultura. Una tercera materia (Rosso escoge la cera) funde y unifica las dos materias distintas del cuerpo sólido y del espacio atmosférico. No estamos ya ante la explosión y licuación del núcleo plástico en un espacio indeterminado: por el contrario, es el espacio indefinido el que, ante la proximidad del objeto, se concreta, se impregna de luz refleja, asume cualidad plástica. Los planos de lo modelado pasan desde el núcleo figurado a ese envoltorio espacial, y viceversa: y de la fractura de la forma tradicional emerge una nueva estructura, común al objeto y al espacio. Es precisamente esta nueva estructuralidad de la forma plástica la que atraerá la atención y el interés de Boccioni y de los futuristas por la obra de Rosso.



178. Medardo Rosso: *Impresión de niño ante las cocinas económicas* (1892); cera. Roma, Galleria Nazional d'Arte.

179. Medardo Rosso: *La risueña* (1882); cera. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



178

179



180. Medardo Rosso: *El «bookmaker»* (1894); cera, altura, 0,44 m. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

180

Los pintores del círculo de Mallarmé

Édouard Vuillard
La madre y el niño

James McNeill Whistler
*Nocturno en azul y oro:
el viejo puente de Battersea*

181. Édouard Vuillard: *La madre y el niño* (c. 1899); óleo sobre cartón, 0,51×0,59 m.
Glasgow, Art Gallery and Museum.

Al igual que la literatura, la pintura francesa de las dos últimas décadas del siglo XIX, y especialmente la de tendencia simbolista, recibe la influencia de la poética de Mallarmé: una poética importante porque, relacionada, por

un lado, con la teoría de la literatura de E. Poe (Mallarmé era profesor de inglés) y con la teoría de la música y del espectáculo de R. Wagner, por otro, contribuye a conformar la base de una concepción supranacional, europea, del arte. Entre los asiduos que acudían los martes a casa del poeta había muchos pintores: entre otros, Redon, Gauguin, Vuillard, Whistler. En conexión con la poética de Mallarmé funcionaba la «*Revue Blanche*», en la que colaboraban artistas y literatos, confrontando sus investigaciones. Mallarmé fue el teórico de la poesía *pura*, cuyo valor no reside en los conceptos, sino en el sonido de las palabras y en su capacidad de evocar imá-





182



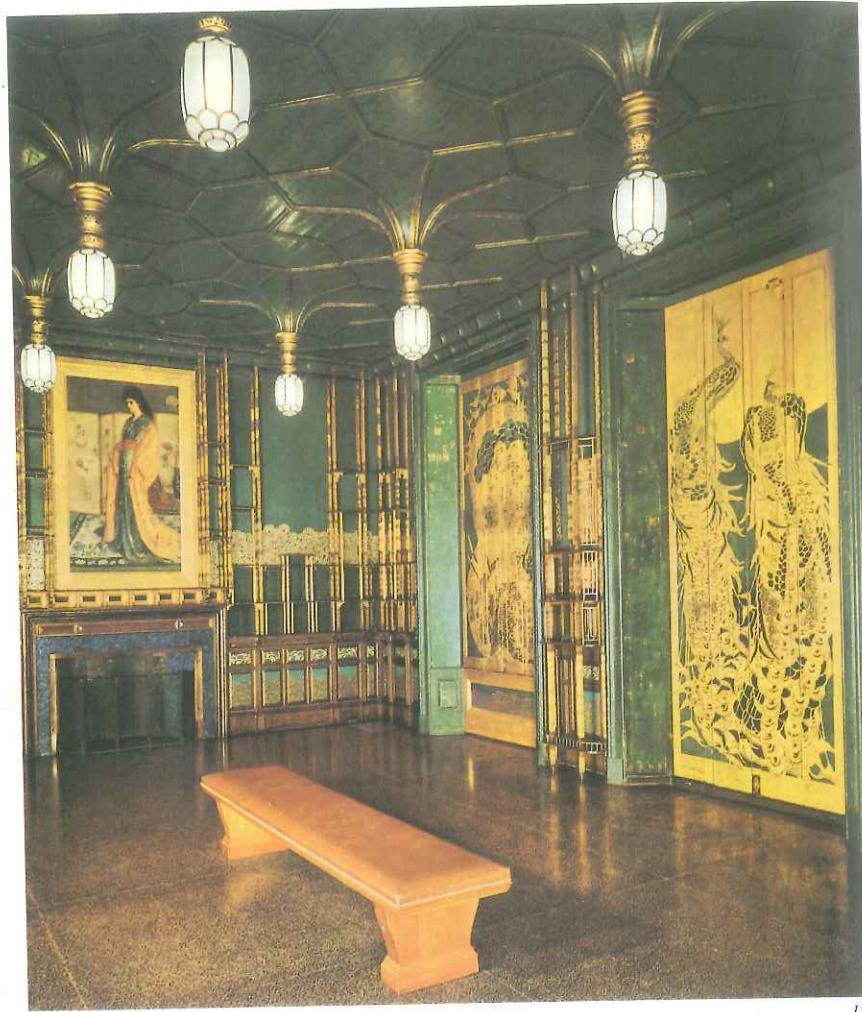
183

genes. El sonido adquiere su valor de las pausas y de la ausencia de un significado *dado* de las palabras; de aquí la necesaria *ambigüedad*, en base a la cual las palabras adquieren un significado *nuevo*. En el sistema de Mallarmé, las distintas artes no forman una unidad: cada una de ellas expresa con sus propios medios (en la situación actual de su desarrollo) una experiencia total del universo, estableciéndose, además, *correspondencias* entre ellas. Al igual que la poesía, la pintura también ha de ser *pintura pura*, y ha de utilizar *todos* los medios de su actual estadio: eso excluye el pluralismo de las corrientes (de ahí el «sintetismo» de Gauguin) y facilita la fusión entre los *visuales puros* (epígonos del Impresionismo) y los *simbolistas*. Véase este cuadro de VUILLARD. La técnica se deriva del *pointillisme* neoimpresionista, pero sin implicaciones científicas: los to-

ques de color no recomponen la luz natural, sino que sugieren, con distintas frecuencias de vibración, la *atmósfera* incluso social del ambiente. Ambigüedad: cada toque es una nota cromática, y a la vez el arabesco de los paños; destaca sobre un fondo que también es *pausa* (en el sentido a que se refiere Mallarmé); es una vibración lumínosa más intensa o más suave, pero también es un dibujo distinto al del adorno del tejido. El «motivo» mismo (la señora con el niño) sólo emerge en un segundo momento, como si se condensara ese revolotear de toques volantes. Son evidentes, tanto en la perspectiva tensa como en la figura, las influencias de Toulouse, Monet, Van Gogh: ya no hay contraste entre *idea* y *experiencia*, la pintura se hace elaborando la experiencia de la pintura, así como la literatura se hace sobre la literatura.

182. Édouard Vuillard: *Autorretrato con su hermana* (c. 1892); tela. Nueva York, Museum of Modern Art.

183. J. McNeill Whistler: *Muchacha de blanco* (1862); Washington, National Gallery.



184

184. J. McNeill Whistler: *Sala de los Pavos reales* (completada en 1876-77). Antes, en Londres; ahora, en Washington, *Freer Gallery of Art*.

185. J. McNeill Whistler: *Nocturno en azul y oro: el viejo puente de Battersea* (c. 1865); tela, 0,67 × 0,50 m. Londres, *Tate Gallery*.

WHISTLER, un americano que vivió entre París y Londres, interpreta otro aspecto, el más musical, de la poética de Mallarmé: continuidad sonora del color, en disolencias armónicas en las que destacan los timbres de unas cuantas notas más intensas. Pinta «sinfonías» en plata, en azul, en gris, que a veces evocan las refinadas gamas de los japoneses. Tal vez nadie haya penetrando tanto como él en ese significado profundo, de comunión casi ritual, que se establece entre persona y universo. Su color no depende de impresiones visuales: nace de la palabra poética, es como la sensación de azul infinito o de plata infinita que suscita entre nosotros al poeta cuando dice

que la noche es azul o el río plateado. Vuillard interpreta la poética de Mallarmé en el sentido de la *pintura pura*; Whistler, en el sentido de las *correspondencias*.

En Inglaterra, Whistler entabló con los últimos prerrafaelistas una polémica tan áspera que acabó en un pleito judicial con el crítico Ruskin. El motivo fue el carácter social de los prerrafaelistas con su honesta técnica artesanal y el supuesto arbitrio de Whistler, para quien el arte consistía en la intuición instantánea de un inefable instante de armonía entre el individuo y el mundo. Whistler llegó a esta idea de la continuidad del todo también a través del estudio del arte japonés.

