

El clasicismo en crisis

Joan Campàs Montaner

PID_00141160



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento (BY) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya). La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/legalcode.es>

Índice

| | |
|---|-----------|
| 1. Gros y la leyenda de Napoleón..... | 5 |
| 1.1. El puente de Arcole | 6 |
| 1.2. La batalla de Nazaret | 7 |
| 1.3. Los apestados de Jaffa | 9 |
| 1.4. La batalla de Eylau | 12 |
| 1.5. El declive | 14 |
| 2. El clasicismo mitológico bajo el Imperio (1804-1814)..... | 15 |
| 3. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)..... | 21 |
| 3.1. Los retratos | 21 |
| 3.2. Las bañistas | 27 |
| 4. Girodet y la ruptura de la estética davidiana..... | 33 |
| 4.1. El maestro David y el Premio de Roma | 33 |
| 4.2. Acentuación del conservadurismo | 37 |
| 5. Théodore Géricault..... | 42 |
| 5.1. Tiempos de Restauración (1814-1820) | 44 |
| 5.2. Tiempos de confusión | 46 |
| 5.3. Los naufragos de la balsa de la Medusa | 49 |
| 6. Revoluciones burguesas y crisis del neoclasicismo..... | 56 |
| 6.1. Ingres y <i>La apoteosis de Homero</i> | 56 |
| 6.2. Delacroix y sus contemporáneos | 58 |
| Bibliografía..... | 77 |

1. Gros y la leyenda de Napoleón

El **estilo romántico** en el sentido usual del término - la pincelada enérgica, el impacto del color imponiéndose sobre el orden lineal, la elevación de los temas contemporáneos y exóticos a una intensidad épica - surge en la primera década del siglo XIX. Pero fue producto de las traducciones y distorsiones de la herencia clásica así como del arte de Girodet e Ingres. Su principal innovador, **Antoine-Jean Gros** (1771-1835), fue, como éstos, discípulo de David.

El nombramiento de Napoleón Bonaparte como primer cónsul en 1799, y después como emperador de los franceses en 1804, tuvo consecuencias directas en la actividad de los pintores de historia en Francia. Los pintores empezaron a recibir encargos muy bien remunerados. Pero esta situación tenía también sus desventajas. Durante la revolución, los pintores fueron relativamente libres para escoger el tema; ahora, es el gobierno quien encarga acontecimientos contemporáneos específicos, básicamente referentes a la vida y éxitos de Napoleón. La guerra se convierte en el tema principal de la pintura oficial del Salón.

Las **pinturas oficiales**, que se desarrollan en formatos espectaculares, descartan generalmente la violencia, mostrando los momentos que preceden o siguen inmediatamente al combate, o desplazando las imágenes brutales hacia las zonas de sombra o fuera del cuadro. Pero, a veces, las imágenes de la violencia no se pueden evitar, como cuando el gobierno quiere mostrar la brutalidad de la guerra y las pérdidas humanas en el campo de batalla. Ningún otro pintor ha logrado mejor que Antoine-Jean Gros transformar estos temas en imágenes eficaces de propaganda.

Antoine-Jean Gros (1771-1835) es uno de los pintores que marcará la transición del neoclasicismo al romanticismo. Nacido en París, su madre, Pierrette Durant, era pastelista (pintora al pastel) y su padre, Jean Antoine Gros, fue pintor de miniaturas y un coleccionista de cuadros, el cual enseñó a su hijo a dibujar a la edad de seis años. Hacia finales de 1785, Gros entró en el taller de David, lugar que frecuentó asiduamente.

La muerte de su padre durante la Revolución Francesa obliga a Gros, en 1791, a ganarse la vida mediante la pintura. Desde entonces se dedica completamente a su profesión y participa en 1792 en el Premio de Roma, pero sin éxito. Es sin embargo en esta época, cuando, con la recomendación de la Escuela de Bellas

Artes, se le pide que ejecute los retratos de los miembros de la Convención. En 1793, Gros abandona Francia por Italia, y vive en Génova de su producción masiva de miniaturas y de retratos. Visita Florencia y vuelve a Génova.

1.1. El puente de Arcole

El 15 de noviembre de 1796, Gros está con el ejército cerca de de Arcole, donde Bonaparte planta la bandera del ejército de Italia sobre el puente. Gros escoge este acontecimiento y, por el tratamiento que hace de él (Bonaparte -lleno de tensión y fogosidad ya románticas- dirigiendo a las tropas en una batalla que ganó en tres días), encuentra su "estilo". Es al menos lo que dice la leyenda, urdida por Bonaparte, que dominaba ya la propaganda y trabajaba para su gloria. De hecho, el cuadro fue encargado en Milán y los historiadores ponen a veces en duda el propio acontecimiento. Bonaparte, satisfecho del trabajo, le otorga *ipso facto* el puesto de inspector de correos, lo que le permitió seguir las campañas del ejército, y, en 1797, le pone al frente de la comisión encargada de escoger el botín que tendría que enriquecer el Louvre.



Izquierda, Antoine-Jean Gros: *Bonaparte au pont d'Arcole*, 1796. Óleo sobre tela. 73x59 cm. Museo del Louvre, París. Derecha, Antoine-Jean Gros: *Napoleón Bonaparte en el puente de Arcole*, 1796-1797. Óleo sobre tela. 134x104 cm. Hermitage, San Petersburgo.

Por edad, Gros se sitúa entre Girodet e Ingres. Estos últimos habían estudiado en la Academia Francesa de Roma. Pero cuando le hubiera tocado a Gros, Roma se cerró a los franceses en 1793. A pesar de ello, viajó a Italia y pasó temporadas en Florencia y Génova; con todo, se le negó la oportunidad de afinar su dibujo en un ambiente de apoyo institucional entre los monumentos de Roma. Para no correr riesgos en territorio italiano, necesitó protección y los hermanos Bonaparte se ocuparon de él; a finales de 1790 ejerció un cargo militar de retaguardia que le robaba mucho tiempo para la práctica de la pintura, pero a la cual debe Gros la exagerada reputación que adquirió como artista soldado.

1.2. La batalla de Nazaret

Pero este mito lo forjó el cuadro con el que estableció su reputación cuando en 1801 volvió a París. El nuevo Consulado decidió emprender un programa pictórico a gran escala que glorificaba los éxitos del ejército francés y en 1801 convocó un concurso de pinturas que conmemoraran la victoria de una pequeña partida de 5.000 franceses contra la ingente caballería árabe (más de 6.000 jinetes) en la **batalla de Nazaret**, que tuvo lugar en 1799. El boceto de Gros se llevó el premio (pero que no le fue entregado por la oposición de Junot), con la consiguiente consternación de muchos críticos: no podían entender que aquella composición y la acción representada careciera de un centro claro. Al propio general Junot se le ve en la retaguardia, en combate individual con un jinete mameluco en lugar de estar al mando de toda la operación.



Antoine-Jean Gros: *La batalla de Nazaret*, 1801. Óleo sobre tela. 135×195 cm. Museo de Bellas Artes, Nantes.

La falta de una más sólida estructura no fue sólo una simple elección de Gros; era debida, en parte, a la falta de una explicación precisa de la batalla por parte del gobierno. En lugar de un resumen verbal coherente, lo que suministró fue una serie de actos de valentía anecdóticos e individuales, protagonizados no tanto por oficiales sino por soldados. Esta descripción se ajustaba a una manera de celebrar las victorias francesas nacida en la fase más democrática de la Revolución: el triunfo de las armas republicanas se atribuía más a la entrega del ciudadano soldado y a su patriotismo que a la coerción o a la codicia, o a la dirección de los mandos.

Esta manera de concebir la propaganda igualaba el valor de Junot con el de los anónimos soldados en primer plano, y eso es lo que pintó Gros. A este planteamiento añadió un par de escenas de su invención con el objetivo de proclamar la humanidad y el idealismo como móviles de la aventura francesa

en el extranjero: una escena donde unos árabes están a punto de decapitar a un europeo indefenso contrasta con otra que muestra a un soldado francés impidiendo la ejecución de un cautivo.

Para producir la emoción de una batalla encarnizada y confusa, el detallismo en la grabación de los rápidos movimientos y la libertad del color se sumaron a la imaginación artística como medio para alcanzar un conjunto bien trabado. Era también importante que esta nueva categoría que suponía la pintura de historia aplicada a un acontecimiento heroico contemporáneo no se confundiera con la meticolosa descripción que habían cultivado los pintores tradicionales de batallas, y que estaba considerada entre los géneros artísticos más bajos. Quizás si Gros hubiese dominado más el dibujo clásico le hubiera faltado la necesaria flexibilidad y capacidad de improvisación que requería este complicado tema. Su éxito le reportó una posición muy favorable ante la creciente demanda de reportajes contemporáneos dentro del género de la pintura de historia.

El encargo de una versión a gran escala del tema de Nazaret nunca se llegó a materializar. El ideal de un ejército de ciudadanos se contradecía con el culto bonapartista, según el cual las victorias francesas tenían que atribuirse al mando carismático de un único individuo. Tres años más tarde, Gros había aprendido la nueva lección. A cambio del premio no entregado en 1802, Napoleón le encargó *Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa*, seguido por *La batalla de Aboukir* (1806) y *La batalla de Eylau* (1808). Estos tres temas - el popular jefe impasible ante la pestilencia, desafiando el espléndido instante de victoria, compasivo por el coste amargo de un campo difícilmente ganado- llevaron a Gros a la gloria. Estas obras son consideradas como la cumbre del **realismo épico** que contribuye a construir la leyenda de Napoleón.

1.3. Los apestados de Jaffa



Antoine-Jean Gros: *Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa*, 1804. Óleo sobre tela. 532,1×195 cm. Museo del Louvre, París.

Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa representa al general Bonaparte en su visita a los apestados del ejército francés, reunidos en el patio de una mezquita utilizada como hospital militar, en Jaffa. La escena se desarrolla en marzo de 1799 durante la campaña de Siria, continuación de la campaña de Egipto. A plena luz, Bonaparte toca el tumor de uno de los enfermos, de torso desnudo, con su mano sin guantes, mientras que un médico quiere disuadirlo y un oficial se tapa la nariz. A la izquierda, dos árabes distribuyen panes a los enfermos. A la derecha, un soldado ciego intenta acercarse al general en jefe. En el primer plano, a la sombra, unos enfermos agonizan y no tienen ni siquiera la fuerza de volverse hacia Bonaparte.

La campaña de Egipto (1798-1799) marca lo que se ha llamado el "sueño oriental" de Bonaparte, una de cuyas primeras manifestaciones fue la anexión de las islas Jónicas en el tratado de Campo Formio (18 octubre de 1797). Sometido al sultán, Egipto estaba bajo el gobierno teórico de beyes dominados por la milicia de los mamelucos. La expedición -36.000 hombres- partió de Toulon el 19 de mayo de 1798 y llegó a Alejandría el 2 de julio. Dos días después de la batalla de las Pirámides (21 julio), Bonaparte hacía su entrada en El Cairo, pero el 23 de julio la destrucción de la flota francesa por parte del almirante Nelson, cerca de de Aboukir, aseguraba a Inglaterra el dominio del Mediterráneo. La revuelta de El Cairo y la declaración de guerra de Turquía (9 septiembre) obligaron a Bonaparte a retomar las armas. El general se dirigió a Siria para detener la invasión turca: la toma de Jaffa (6 marzo de 1799) es uno de los episodios de esta segunda campaña, en la cual las tropas francesas fueron diezmadas por la peste.

Bajo las arcadas de una mezquita reconvertida en hospital de campaña, Bonaparte toca las pústulas de un soldado, medio vestido con una sábana. Desgenettes, el médico jefe del ejército, vigila atentamente al general mientras que un soldado intenta apartar la mano de Bonaparte para evitarle el contagio. A la derecha otro soldado, completamente desnudo, sostenido por un joven árabe, es cuidado por un médico turco. Un oficial, enfermo de una oftalmía, se acerca a tientas apoyándose en una columna. En primer plano, un enfermo agoniza sobre las rodillas del joven cirujano militar, él mismo contagiado por la enfermedad. Detrás del general, dos oficiales franceses parecen asustados por el contagio: uno se protege la boca con su pañuelo mientras que el otro se aleja. A la izquierda de la composición, en medio de los enfermos tumbados por el suelo, se encuentra un majestuoso grupo de árabes que distribuyen alimentos.

El cuadro de los *Apestados de Jaffa* fue encargado a Gros por Bonaparte como indemnización por la retirada del encargo de la batalla de Nazaret, el otro episodio de la campaña de Egipto donde se había distinguido el general Junot. El programa le fue dictado por Dominique Vivant Denon, director del Louvre, que había participado en la expedición, y el cuadro fue acabado en seis meses para el Salón de 1804, abierto el 18 de septiembre, algunas semanas antes de la consagración de Napoleón. Esta composición, en la que estalla el colorismo de Gros, intenta enfatizar el valor de Bonaparte que, para calmar la inquietud de sus tropas antes los estragos de la peste, se exponía a sí mismo al contagio visitando a los soldados enfermos en el hospital de Jaffa. Pero en 1804 este hecho militar harto trivial podía servir para acreditar la legitimidad de las aspiraciones imperiales de Bonaparte: el gesto del general tocando con una serenidad soberana las llagas de un enfermo remitía, en la conciencia de los contemporáneos, a este momento del ritual de la consagración donde el rey de Francia ejercía su poder taumatúrgico al tocar las escrófulas de los leprosos...

La conquista de la ciudad Palestina era una vez más el triunfo de otro general y, por lo tanto, no había que plantearse la pintura de una batalla, y Gros aprovechó el brote de peste que afectó tanto a los defensores árabes de la ciudad como a los victoriosos franceses.

A primera vista, el tema es principalmente racional: se creía que el miedo contribuía a la difusión de la plaga, y el general intenta frenar con su ejemplo personal la idea del contagio y la muerte inevitables. Pero el efecto pictórico es irracional: los enfermos franceses parecen casi levantarse como por magia al ser tocado por su caudillo. Dominando el fondo, por contraste, se encuentran las figuras en penumbra de los muertos y moribundos privados de este contacto. El soldado raso es ahora impotente. Gros invirtió el significado habitual del desnudo como portador de los ideales republicanos al transformarlo en signo de desamparo y dependencia; eso se manifiesta en el soldado grotescamente agrandado que, arrodillado, aparta la mirada de su médico árabe para dirigirla hacia su diminuto comandante embutido en el ceñido uniforme.

El pintor quiere sugerir que la virtud y el valor del general justifican los horrores de la guerra. Gros ha dado a Bonaparte el aura luminosa y el gesto de Cristo cuidando a los leprosos en la pintura religiosa.

La obra es neoclásica por su tema, que presenta un ejemplo de virtud, y por ciertos aspectos formales. La escena se desarrolla ante una decoración frontal de arcadas que recuerda el del *Juramento de los Horacios* de David. El pintor ha concedido igualmente una gran importancia al centro del cuadro, donde se encuentra Bonaparte, y la tela comprende numerosos desnudos heroicos. Pero hay aspectos del arte de Gros en esta obra que rompen con el arte de su maestro David y anuncian el arte romántico. El pintor insiste en el sufrimiento de los apestados, motivo que suscita un sentimiento de horror o de sublime en el espectador. La composición se divide en grandes masas creadas por los contrastes de luces y de sombras. La luz y los colores son cálidos y recuerdan el arte de los grandes venecianos y de Rubens. Gros, precursor de la pintura orientalista, se ha dedicado igualmente a describir los tipos, los trajes y la arquitectura.

Gros ha cubierto de colores vivos la animada y contrastada superficie para realzar el exotismo de la situación y reforzar el impacto visual de la leprosería. Las arquitecturas y la distribución de las figuras reproducían casi exactamente el esquema compositivo del *Bruto* de David. Los médicos árabes, a la izquierda con sus desesperados pacientes, ocupan la misma posición que el grupo formado por Bruto y la procesión que lleva los cadáveres. Bonaparte y sus hombres, bañados en luz, se corresponden con el grupo de la esposa y las hijas de Bruto. Y el soldado francés que delira en el extremo derecho introduce una nota más oscura de aislamiento y ceguera directamente análoga a la afligida criada de David.

Sin embargo, en el caso de David, para articular el irresoluble conflicto entre el deber público y la devoción privada, el pintor había partido la composición en dos mitades, una interrupción formal que separaba la escena cívica de la doméstica, y una tremenda tensión llenaba el espacio intermedio: el espectador no sabía por qué posición decantar su simpatía; el significado de la obra consistía en su reconstitución del conflicto. En el caso de Gros, la transformación radical en el significado y el uso de este poderoso esquema constituyen el más elocuente indicio del impacto de las prioridades absolutistas en la pintura de historia. Entre las partes en las que se fragmenta la composición de Gros no hay tensión: el espectador no se ve requerido por apelaciones simultáneas a dos aspectos de su carácter moral. La escisión más bien representa una tranquilizadora división entre la Ilustración europea, personificada por el conquistador, y la oscuridad de los orientales derrotados, los cuales, habituados como están a la muerte, permanecen impasibles en el momento del tráfico. La radiante presencia de Cristo en los limos contrasta con un infierno árabe (la figura sentada en el extremo izquierdo, doble de Bruto, reproduce algunas representaciones del caníbal Ugolino en el *Infierno* de Dante). La

combinación de conquista y redención resultaba muy útil ante los informes de que los franceses, por orden de Napoleón, habían realizado una carnicería entre los inermes defensores de la ciudad que habían sobrevivido.

Encargando esta tela a Gros, Bonaparte, nombrado primer cónsul, deseaba que contribuyera a limpiarlo de las acusaciones de la prensa inglesa. Esta última afirmaba, por otra parte con razón, que había querido hacer ejecutar a los apestados en el momento de su retirada hacia El Cairo. La obra fue presentada en el Salón de 1804 poco antes de la consagración, en un momento en el que servía particularmente a Bonaparte. Es la primera obra maestra de la pintura de historia napoleónica. Bonaparte, después emperador, desvió a los pintores contemporáneos de los temas antiguos para hacerles pintar las batallas contemporáneas y los faustos imperiales, de los cuales era el héroe principal.

1.4. La batalla de Eylau

Gros representó más tarde *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* (1808, Museo del Louvre), una obra que recuerda mucho a su cuadro precedente. Éste tuvo una gran influencia en los pintores de la siguiente generación, Géricault y Delacroix, sobre todo cuando este último pintó *La matanza de Quíos*.



Antoine-Jean Gros: *Napoleón en el campo de batalla de Eylau, 9 de febrero de 1807, 1808*. Óleo sobre tela. 521×784 cm. Museo del Louvre, París.

En esta tela Antoine-Jean Gros presenta un Napoleón compasivo visitando el campo de batalla de Eylau al día siguiente de la matanza. El pintor se sometió a las indicaciones dadas por el poder. Sin embargo, optó por un realismo nunca atendido en ninguna otra pintura de historia napoleónica. Unos cadáveres en primer plano centran la mirada del espectador. Gros rompía así con el arte neoclásico de su maestro David.

Vemos al emperador Napoleón visitando el campo de batalla de Eylau, en la Prusia oriental, el 9 de febrero de 1807, al día siguiente de la sangrienta victoria de los franceses sobre los rusos y los prusianos. El emperador, sobre un caballo claro, rodeado de médicos y de mariscales, la mirada llena de compasión, extiende el brazo como para bendecir a los heridos. Un soldado lituano, apoyado sobre el cirujano Percy, se ha levantado y le dice: "César, quieres que viva. Y bien, cuando se me cure, te serviré fielmente como he servido a Alejandro". Otro soldado enemigo herido abraza la pierna del emperador. Al lado de Napoleón, el mariscal Murat, sobre un caballo negro serpenteante, parece una personificación de la guerra. En primer plano, cuerpos de soldados amontonados, recubiertos de nieve, y un herido resistiendo. El horror de la escena es reforzado por el paisaje nevado, bañado de una luz pálida, que ocupa el fondo de la tela.

Gros pinta esta tela durante el invierno de 1807-1808, después de haber obtenido el encargo en un concurso que ganó. El director del Museo Napoleón, Vivant Denon, había indicado la mayoría de los aspectos de la composición, el momento que se debía pintar, el número de figurantes, los cadáveres del primer plano, las grandes dimensiones de la tela. El realismo de las figuras del primer plano sobrepasó sin duda sus recomendaciones. Gros expuso el cuadro en el Salón de 1808. Los espías de la policía presentes en el Salón sospecharon que este cuadro convertía la guerra en impopular. Sin embargo, Napoleón valoró la obra y otorgó la cruz de la Legión de Honor al artista.

La composición de esta tela recuerda a la de *Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa*, pero el realismo es aquí todavía más brutal, hasta el punto de que no ha sido igualado por ninguna otra pintura de historia napoleónica. El primer plano de cadáveres adquiere más importancia que en el de Jaffa y frena nuestra mirada. El sentimiento de terror y de grandeza que cautiva al espectador es debido a las enormes dimensiones dadas a los muertos por Gros. Las caras de la parte baja del cuadro son dos veces la talla natural. Ciertos personajes están cortados por los bordes del marco, como si la tela fuera el fragmento de una escena real. Gros ha pintado su cuadro con un pincel ancho. Como en los *Apestados*, el alumno de David rompía con la enseñanza de su maestro neoclásico y anunciaba las obras de los pintores románticos, Théodore Géricault y Eugène Delacroix.

Durante todo el tiempo en que el elemento militar estuvo vinculado a la vida nacional francesa, Gros recibió una inspiración directa y enérgica que lo llevó hasta el corazón de los acontecimientos que pintaba, los relativos al ejército y a su general separado del pueblo; pero estando Gros llamado a ilustrar episodios únicamente representativos del cumplimiento de una ambición personal, pronto la insuficiencia de su posición artística se hizo evidente. Habiendo aprendido su arte siguiendo los principios neoclásicos, estaba encadenado por sus reglas, incluso cuando su tratamiento naturalista de los tipos y su interés por el efecto pictórico en los colores y los tonos parecen ir a contracorriente.

1.5. El declive

Los alumnos de Gros serían numerosos, y su número aumentó considerablemente, en 1815, cuando David dejó París y le dejó su escuela. Gros fue condecorado por Napoleón, después del Salón de 1808, en cuyo transcurso presentó la Batalla de Eylau. En 1810, sus *Madrid* y *Napoléon en las pirámides* (Versalles) muestran ya un declive de su pintura. La decoración de la cúpula de Santa Genoveva (iniciada en 1811, acabada en 1824, y que le valdrá el título de barón concedido por Carlos X) es la única obra de los últimos años de Gros que demuestra la fuerza y el vigor de los comienzos.

Bajo la Restauración, se convirtió en miembro del Instituto, profesor en la Escuela de Bellas Artes y nombrado caballero de la orden de Saint-Michel. *Luis XVIII deja las Tullerías* (1817), el *Embarque de la duquesa de Angulema* (1819) y su *Hércules y Diomedes*, presentado en 1835, demuestran que los esfuerzos de Gros - de acuerdo con las consultas frecuentes de su antiguo maestro David, entonces exiliado en Bruselas- por poner un dique a la ola ascendente del romanticismo sólo sirvieron para empedalear su brillante reputación.

En 1835, envía al Salón a un *Hércules aplastando a Diomedes*, recibido con burlas por los críticos. Exasperado por las críticas y la conciencia de su fracaso, Gros buscó un refugio en los placeres más soeces de la vida. El abandono de sus alumnos, añadido a dificultades personales, lo empujaron al suicidio (paradoja del gesto romántico de un salto en el Sena para este espíritu que había intentado defender hasta el final la Escuela de su maestro David). El 25 de junio de 1835, fue encontrado ahogado en las orillas del Sena cerca de Sèvres. Por un papel que había puesto en su sombrero, se supo que "cansado de la vida, y traicionado por las últimas facultades que la hacían soportable, había resuelto deshacerse de ella".

2. El clasicismo mitológico bajo el Imperio (1804-1814)

La pintura que se produjo bajo el Imperio -siguiendo a Thomas Crow- no sólo sirvió para glorificar a Napoleón. La relativa estabilidad y libertad de movimientos por el continente que se derivó de las conquistas francesas permitió otras producciones artísticas. Los **mecenas** de toda Europa competían por los talentos del clasicismo francés, y el estilo más favorecido fue el preciosista **clasicismo mitológico** incubado durante el periodo del Directorio.

Un mecenas, en particular Giovanni Battista Sommariva, encabezó esta corriente. Después de 1806 fijó su residencia en París y fue conocido por diversos títulos, entre ellos el del marqués de Sommariva, aunque había iniciado su carrera como ayudante de barbero en el norte de Italia. Formado más tarde como abogado, su llegada a Milán en 1796 coincidió con la del victorioso general Bonaparte y la instauración de una república títere en la región. Arribista sin escrúpulos, llegó a ser delegado de Napoleón en Milán, cargo que le reportó una inmensa fortuna. Antes de su caída del poder, Sommariva intentó ganar prestigio y rehabilitó su reputación de indeseable *parvenu* mediante el mecenazgo de arte.

El primer instrumento del que se sirvió fue la gran influencia del escultor **Antonio Canova** (1757-1822), artista de origen veneciano que, como católico de nacimiento, podía aspirar a una clase de encargos escultóricos absolutamente prohibidos a sus contemporáneos ingleses. Una serie de monumentales tumbas papales consolidaron su preeminencia como escultor oficial de la época. Al principio, sin embargo, alcanzó prestigio con composiciones menores sobre temas clásicos que manifiestan una estética análoga al depurado linealismo del Homero de Flaxman.

El *Perseo* (1801), obra realizada hacia la mitad de su carrera, ejemplariza su paradójica capacidad para comunicar una idea escultórica mediante los abstractos elementos de la línea más que mediante la plasticidad del volumen y la masa. Vista desde delante o desde atrás, la abundante información que proporciona la concreción del perfil se contrapone con el nivel de articulación relativamente menor que presenta la pulida superficie de la piedra. Este contraste interno permitió a Canova combinar una fuerte claridad intelectual con el sutil y profuso refinamiento de sus valores táctiles.



Antonio Canova: *Perseo*, 1804-1806. Mármol. Altura 220 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Esta combinación se convirtió en muy atractiva para la familia Bonaparte. El matrimonio de la hermana del emperador, la princesa Paulina Borghese, formaba parte del plan de legitimación de la nueva dinastía paneuropea.



Antonio Canova: *Paulina Borghese*, 1808. Mármol. Longitud: 200,7 cm. Galería Borghese, Roma.



Antonio Canova: *Paulina Borghese*, 1808. Detalles.

Fue la propia cliente la que pidió ser representada como Venus Victoriosa, y en su retrato (1808) Canova se vio obligado a imaginarla exhibiendo simultáneamente la digna pose de una matrona patricia romana y la descuidada desnudez de una diosa para la que la opinión de los mortales nada importa. En público habría resultado un escándalo, pero pocos fueron los invitados de la familia Borghese a los que se permitió contemplar la obra, y estas visitas se restringieron a un horario nocturno bajo los fuertes claroscuros producidos por la luz de las antorchas. El propio Canova recomendó esta manera teatral de mostrar su obra a los espectadores futuros. La moda de la exhibición nocturna con luz artificial constituía otra novedad por la cual la escultura se asimilaba a los modos ilusionistas más característicos de la representación bidimensional.



Antonio Canova: *La Magdalena*, 1796. Mármol. Altura: 94 cm. Palazzo Bianco, Génova.

Sommariva formó su colección en torno a un grupo de *canovas*, cuya exhibición rodeaba de un ambiente dramático similar. La obra que más valoraba era una figura de la Magdalena penitente (1796), en la cual sólo la economía de medios aplicada por el artista reclama para la piedad ortodoxa la sensualidad del cuerpo revelado. Esta escultura - aunque nos pueda parecer extraño- fue una de las obras de arte más aclamadas a principios del siglo XIX. El novelista Stendhal fue uno de sus más fervorosos admiradores. Sommariva había hecho construir una capilla especial, donde la rodeó de un mobiliario de color violeta y no recibía más luz que la de una lámpara de alabastro.

El arte de Canova causó un gran impacto en la obra del artista francés **Pierre-Paul Prud'hon** (1758-1823), concretamente en el suyo *El Crimen perseguido por la Venganza y la Justicia* (1808), un tema alegórico pintado para la sala principal del tribunal napoleónico de justicia. El modelado de la figura voladora deriva de una escultura del italiano. Los otros elementos provienen de un repertorio

comparable: las deidades aéreas siguen el modelo de uno de los bocetos de Flaxman, y la víctima, un desnudo masculino, dividido entre la sombra y el brillo del claro de luna, es un homenaje al *Endimión*. Todo ello disuelto en un crepúsculo general que subraya su mensaje de amenaza e intimidación. Este efecto era notablemente diferente del de las alegorías de la claridad y la luz por las que se había distinguido el arte oficial republicano.



Pierre-Paul Prud'hon: *El Crimen perseguido por la Venganza y la Justicia*, 1808. Óleo sobre tela. 244×292 cm. Museo del Louvre, París.

Si lo comparamos con la obra de Regnault veremos un mayor realismo en la concepción del poder del Estado por parte de Prud'hon. Al mismo tiempo, desvincula la conducta de la justicia de cualquier noción de idealismo e imparcialidad, modelos que sustituye por un régimen imaginario caracterizado por una violenta sensualidad.

Los años del Imperio conocieron una gran rehabilitación de la figura de Prud'hon. Con una beca provincial en Roma, se había mantenido desafiante fuera del círculo davidiano. Desarrolló una manera característica que desplazó el acento de la claridad dialéctica a una calculadamente nebulosa confusión de los objetos con su atmósfera: primero pintaba en monocromo y después introducía el color en determinadas zonas para, finalmente, cubrirlo todo con una serie de barnices transparentes.



Jean-Baptiste Regnault: *La libertad o la muerte*, 1795. Óleo sobre tela. 60×49 cm. Kunsthalle, Hamburgo.

Dos temas mitológicos, ambos personificaciones del viento, están entre sus cuadros más conocidos: *Psique llevada por los céfiros a los dominios de Cupido* (1808), y *Céfiro* (1814). Ambas pinturas, encargos de Sommariva, remitían a temas puestos de moda por los davidianos en la época del Directorio, ahora revigorizados por una técnica heterodoxa.

Otra de sus obras es el retrato que hizo de la emperatriz Josefina (1805). Viuda del general de Beauharnais, Joséphine Tascher de la Pagerie, nacida en Martinica, se casó con Bonaparte en 1796. No habiendo dado a ningún hijo al emperador, fue repudiada en 1809. Esta imagen, llena de ensoñación, es uno de los grandes éxitos, en Francia, del retrato al aire libre, del cual Inglaterra ofrecía entonces modelos admirados.



Pierre-Paul Prud'hon: *El rapto de Psique*, 1808. 195x157 cm. Museo del Louvre, París.



Pierre-Paul Prud'hon: *La emperatriz Josefina*, 1805. 244x179 cm. Museo del Louvre, París.

Este retrato de la emperatriz se aleja de la pompa de su reciente coronación (inmortalizada por el gigantesco cuadro de David) y muestra una pose contemplativa entre los boscosos alrededores del parque en Malmaison. La fuerte iluminación de la figura sentada, con sus canovescos contornos, expresa un

estado de reflexión que contrasta con la oscuridad e indefinición del lugar que se extiende más allá de los límites del marco. Prud'hon transforma la abstracta personificación de la profundidad psicológica de Constance Charpentier en un aspecto de la nueva iconografía de los soberanos. No es extraño que pintara un retrato de Sommariva que lo muestra mirando un libro en medio de un parque al anochecer.

Otros coleccionistas, locales y extranjeros, se interesaron por los mismos artistas y favorecieron la misma sensibilidad. En 1811, el príncipe Yusúpov de la alta nobleza rusa, encargó a Guérin una réplica de *Aurora y Céfalos*, un cuadro que el artista había pintado para Sommariva el año anterior. Muestra a un bello mortal inconsciente y objeto del capricho de una diosa, donde el mecánico tratamiento de las nubes y la iluminación celestial muestra en qué medida la singularidad y osadía de su modelo se había reducido a fórmulas conformistas.



Pierre-Narcisse Guérin: *Aurora y Céfalos*, 1811.
Óleo sobre tela. 254,5x186 cm. Museo del Louvre, París.

3. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Es en este contexto donde hay que inscribir los comienzos de la obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) hijo del pintor y escultor poco conocido Jean-Marie-Joseph Ingres, el mayor de siete hermanos; en el estudio de su padre, dibujaba pequeños retratos de algunos miembros de su familia y copiaba viejas obras de arte. El padre también le dio clase de música. A los 11 años, empezó, por indicación de su padre, a estudiar en la Academia de Tolosa, y a los 16 años se marchó a París, donde estudió con Gros en el estudio de David.

3.1. Los retratos

La carrera pictórica de Ingres se puede hacer empezar en 1801, cuando con el óleo *Los embajadores de Agamenón en la tienda de Aquiles* ganó el Premio de Roma, pero a causa del estado de la economía francesa no le fue concedida la habitual estancia a Roma hasta 1807. Fue en este intervalo de tiempo cuando realizó los primeros retratos, que se pueden clasificar en dos tipos: los **auto-retratos** y **retratos de sus amigos**, de carácter romántico, y los **retratos de clientes acomodados**, que se caracterizan por la pureza de las líneas y por unos colores que parecen esmaltados (*Mademoiselle Rivière*). En esta misma época recibió los primeros encargos oficiales del gobierno: *Bonaparte, primer cónsul* (1804) y *Napoleón emperador* (1806).

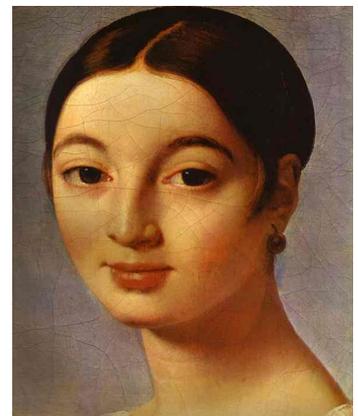
El retrato de *Mademoiselle Rivière*, una niña de 12 años, así como el de sus padres, demuestran el íntimo parentesco de Ingres con Rafael y los florentinos, en vísperas de su partida hacia Italia. En el momento de su exposición en el Salón de 1806, fueron juzgados de "góticos" a causa de su precisión lineal y de su materia esmaltada de "primitivos".



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Mademoiselle Caroline Rivière*, 1805. Óleo sobre tela. 100x70 cm. Museo del Louvre, París.

De este retrato de medio cuerpo de una adolescente delicada, sobre un fondo de paisaje de l'Île-de-France, se desprende una gran frescura. La chica tiene una mirada cándida y un vestido de muselina blanca virginal. Pero un labio carnoso, y unos accesorios como un boa de armiño y guantes largos, son evocadores de la voluptuosidad de una mujer. En este retrato de niña, el único pintado por Ingres, éste ha introducido la sensualidad de sus retratos femeninos.

El retrato forma una especie de tríptico con los de sus padres, igualmente conservados en el Museo del Louvre. Han sido pintados en 1806 en París, en vísperas de la partida de Ingres, premio de Roma, hacia la Ciudad eterna. Ingres, que se definía como pintor de historia, tenía que ganarse la vida pintando retratos, sobre todo en este periodo de su carrera. Este retrato y el de la señora Rivière serían expuestos en el Salón de 1806 con el de Napoleón en su trono



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Mademoiselle Caroline Rivière*. Detalle.

(París, museo del Ejército). La crítica reprochó a Ingres que fuera "gótico". Se hacía un paralelo entre su estilo y el de los pintores primitivos, como Van Eyck, que se descubría en aquel tiempo.

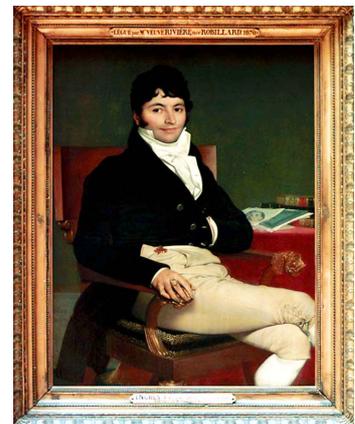
La pose de la chica evoca los retratos de Rafael, un "dios" para Ingres. Pero las características del dibujo, dejando de lado la exactitud anatómica, son propias del joven artista innovador. El cuello de Caroline Rivière es muy alargado, la línea de la nariz prosigue sin interrupción sobre la arcada ciliar y forma una curva extraña. Opuesto a la abstracción de los contornos, la expresión de la textura del vestido es ilusionista. El color de este retrato es igualmente destacable. La claridad general del cuadro es subrayada por el negro de ébano de la cabellera y el amarillo mostaza de los guantes.

Con estos cuadros Ingres está rindiendo homenaje a Rafael, pero para no ser abducido por Rafael, refuerza el carácter contemporáneo de la imagen subrayando lo efímero. Los retratos de sus padres (él de unos 38 años y ella de unos 33) son representaciones del matrimonio y ambos están sentados en un rico interior doméstico que distingue la estabilidad de su unión, adornados con todos los atavíos de la seguridad burguesa. Pero su hija está fuera de esa rigidez social y sexual: conserva su opulencia, pero no tiene espacio para sí misma, únicamente el espacio abierto y generalizado del paisaje. No está vestida para el campo en el cual se encuentra, sino más bien para el Salón y para el espacio doméstico, para el interior de otra casa, pero en este paisaje por el que se pasea las casas son casi invisibles: lo que predomina es la iglesia. Su situación es clara: está en tránsito entre los papeles de hija y de esposa. La riqueza de su vestido indica la opulencia paterna de la que está destinada a ser separada; sirve para definir la opulencia de su futuro esposo; y aparece por lo tanto como una muestra temporal cuya belleza consiste en su naturaleza temporal, de la misma manera que su propia belleza es transitoria. Ingres realza aquellos rasgos de su atavío que destilan la moda de 1805: la holgura de sus largos guantes por encima del codo, sus dedos agudamente truncados, sus esmeraldas puntadas, su fuerte bronceado. Nada de esta belleza puede durar, y aquí la transitoriedad protege la imagen de la absorción por parte del pasado. Es desde su seguro anclaje en el tiempo actual desde donde puede permitirse la invocación a Rafael.

Fijémonos, por otra parte, en cómo Ingres suele construir la cabeza de sus retratados. Lo hace en dos fases: en primer lugar, como un volumen delimitado por un perfil preciso; en segundo lugar, como una superficie sobre la cual los rasgos faciales -ojos, cejas, nariz y boca- se superponen separadamente. Si observamos la cabeza de Mademoiselle Rivière y retenemos, en la memoria, sus rasgos faciales, el ovoide en blanco que hay tras ellos se muestra, como si sus rasgos pudieran despegarse, como una lámina. Al poner mentalmente la lámina nuevamente en su lugar, veremos que las zonas resultan problemáticas: el intervalo entre la boca y la barbilla está antinaturalmente abreviado; los ojos son demasiados grandes para el óvalo que los cierra, y aunque eso se contrarresta con una ambigua ubicación de los pómulos, deja la expansión de la ceja sobreexpuesta. No acusamos a Ingres de deficiencias anatómicas, sino que



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Madame Rivière*, 1806. Oleo sobre tela. 117×82 cm. Museo del Louvre, París.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Philibert Rivière*, 1804-5. Oleo sobre tela. 116×89 cm. Museo del Louvre, París.

queremos mostrar que la anatomía para Ingres es una manera de introducir una notable deficiencia espacial entre las dos dimensiones (los rasgos faciales planimétricos) y las tres (su soporte volumétrico).

Consideramos, ahora, los encargos oficiales. Siguiendo el análisis de Norman Bryson, el *Bonaparte como primer cónsul* hace constantes referencias a la pintura pre-perspectiva del norte de Europa; el suelo está inclinado en un ángulo antinaturalmente ataludado que desestabiliza la ubicación de todos los objetos: la silla está como flotando encima de la alfombra, los pies y los escaarpines del cónsul apuntan hacia abajo en ángulo obtuso en relación con la pierna; las patas de la mesa recubierta con pañerías ocupan posiciones que difícilmente pueden inferirse de la información que proporciona el reborde de su superficie cubierta.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Bonaparte como primer cónsul*, 1804. Óleo sobre tela. 226x144 cm. Museo Grand Curtius, Lieja.

Esta confusión de la perspectiva se intensifica cuando se contempla la catedral de Lieja -el cuadro fue pintado para su Ayuntamiento-, cuyas torres y agujas proyectan una diversidad de puntos de fuga incompatibles y todos los bordes arquitectónicos han sido deformados (una distorsión de unos diez grados convierte en oblicuo todo ángulo recto). Las texturas y los reflejos son insólitamente intensos: los terciopelos del traje consular, las telas de la silla y de la mesa, el brillo de los ornamentos y bordados dorados, la arrugada seda de las medias, el crudo estallido de las joyas en la espada, son detalles que invocan un realismo primitivo, un ponerse bajo la advocación de Van Eyck: es la manera de Ingres de conectar con su precursor. Toda la obra no es más que una "cita gótica", una forma de conectar a Bonaparte con la historia.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Bonaparte como primer cónsul*. Detalle.

Y, si en el cuadro de *Bonaparte como primer cónsul*, Ingres organiza la tradición mostrando las influencias de Van Eyck, en el *Retrato imperial de Napoleón* comparecen todos los precursores. Comienza con Fidias. Hay que tener presente que entre los trofeos de la campaña italiana había llegado a París un *Castor y Pólux* atribuido a Fidias y citado por David. En el taller de David algunos consideraban que un retorno a la escultura antigua ayudaría a depurar la pintura de sus deformidades modernas, pero incluso en la Antigüedad encontraban corrupción: sólo el estilo de Fidias era perfecto, y la escultura posterior tenía que ser considerada con sospecha. Aquí la cita parece referida en la idea de la entronización de una deidad masculina con poderes sobrenaturales. Al *Zeus*, Ingres le ha añadido la reputación de otra obra maestra de Fidias, la estatua de Atenea en el Partenón, una obra colosal esculpida en marfil y oro, los principales materiales y colores del *Retrato imperial*. También evoca la época de los césares (la guirnalda y la noción del emperador como numinosas); después de Bizancio (aplastando los espacios en el cuadro y poniendo énfasis en el bajo diseño cincelado del trono y el traje imperial, nos recuerda la planicidad de un díptico consular o placa de marfil del siglo V o VI); el arco en torno al trono le da una apariencia de *aediculum*; el cetro indica el legado de Carlomagno... Todo se incluye en la obra: la Antigüedad, Bizancio, el Imperio Carolingio... el cuadro es como una película acelerada del arte occidental, de Fidias a Rafael, en diez segundos.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Napoleón en el trono imperial*, 1806. Óleo sobre tela. 260×163 cm. Museo de la Armada, París.

3.2. Las bañistas

En los primeros años de la estancia en Roma, Ingres continuó haciendo retratos y empezó a pintar bañistas, tema que más tarde se convertiría en uno de sus predilectos. Para Ingres el erotismo nunca se concibe como un exceso de energía, el deseo sexual no es tanto una satisfacción como un aplazamiento de la satisfacción: en su pintura nunca se representa la consumación del deseo. *La bañista de Valpinçon* no es tanto una presencia erótica como una insinuación de su posibilidad. La figura está ubicada en un interior silencioso, cuyo silencio sólo es interrumpido por el agua que sale del baño; da la espalda al espectador y se cubre el cuerpo con una sábana; no podemos verle la cara. Un rasgo personal diferente atrae, sin embargo, nuestra atención: la oreja de la bañista, que experimenta la líquida acústica de su mundo privado. La sen-

sualidad de la imagen es incuestionable, pero la mirada cargada de deseo del espectador no puede apropiarse de la bañista: los sentidos de la bañista, perfectamente sintonizados con su entorno, atienden a silencios y sonidos que nuestros sentidos no pueden compartir. Obviamente, hay ciertos aspectos de la bañista pensados sólo para el espectador: la suave y blanda planta del pie, la nuca y la espalda elegantemente modelada, son zonas que la propia bañista no puede ver; pero aunque estos detalles incrementan la fruición sexual de la figura, también aíslan al espectador en el voyeurismo, alejando todavía más al espectador de la imagen. En lugar de satisfacción, el espectador experimenta el intervalo entre la existencia del espectador y la de la figura, la falta, la no presencia, en el deseo.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La gran bañista* o *Bañista de Valpinçon*, 1808. Óleo sobre tela. 146×97 cm. Museo del Louvre, París.

La pintó en Roma en 1808, cuando se encontraba estudiando, en un momento histórico en el que triunfaba la "belleza ideal" propuesta por Canova, que Ingres compartía. Para el escultor, la belleza ideal estaba en la figura, de manera que se identificaba totalmente con la idea de lo bello, siendo el medio idóneo para ello la escultura, que aislaba a la figura de la contingencia de las condiciones ambientales. Para Ingres, en cambio, el medio adecuado era la pintura, ya que, aunque ésta representa la figura inmersa en el espacio que la rodea, la belleza no está en el objeto por sí mismo, sino en la relación entre las cosas, por lo que todos los componentes de la tela deben realizar un todo unitario, una síntesis.

En la obra de Ingres la **unión entre la tradición y el deseo corporal** es casi siempre representada por mujeres. Observemos su *Júpiter y Tetis*. Ni lo masculino ni lo femenino pueden entenderse como presencias corporales en ningún sentido normal. Tetis no suplica tanto ante una deidad individual como ante una imagen erótica generalizada del macho, que tiene el exagerado carácter de la fantasía sexual: eso es en realidad reverencia hacia el falo, y todo el cuerpo de Júpiter está concebido en términos de tumescencia e inflación. Por contra, Tetis no es tanto un cuerpo como el signo de un cuerpo, sin huesos, invertebrado, deformado por los requerimientos de las muy concretas necesidades sexuales de Ingres, ya que con Ingres la mujer ha de asumir una forma reverberante, en la que el cuello recuerde los amores del cisne, y la mano mitad pulpo, mitad flor tropical. No es en los cuerpos donde Ingres descubre lo sexual, sino en la deformación del cuerpo provocada por los signos de la sexualidad y causante de ellos.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Júpiter y Tetis*, 1811. Óleo sobre tela. 327x260 cm, Museo Granet de Aix-en-Provence.

Al acabársele la beca de cuatro años, decidió permanecer en Roma y se ganó la vida sobre todo con retratos al lápiz de los miembros de la colonia francesa. También recibió algunos encargos de más importancia, como las pinturas decorativas del palacio de Napoleón en Roma (*El triunfo de Rómulo sobre Acrón*, 1812; *El sueño de Ossián*, 1813).

La palabra *odalisca*, del turco *odalik*, designa a una mujer de harén: encontramos, pues, elementos y objetos varios que evocan esta dimensión oriental, como un abanico, joyas o un turbante. Ingres ha transpuesto en un Oriente de sueño el tema del desnudo mitológico, cuya larga tradición se remonta al Renacimiento. Así esta obra se podría relacionar con la corriente orientalista, pero el orientalismo de Ingres es un orientalismo onírico e idealizado (al contrario que el de Delacroix), que proyecta sobre el cuadro una visión europea de un oriente fantaseado. Ingres pinta una mujer desnuda vista de espaldas según el arquetipo de la época, es decir, bajo la forma de una mujer desnuda que se ofrece a las miradas que se le dirigen de manera lasciva; modelo que se remonta a Velázquez y a su *Venus del espejo*.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Una odalisca*, 1814. Óleo sobre tela. Museo del Louvre, París.

Cita

"Comparad las expresiones de estas dos mujeres. Una modelo de un famoso cuadro de Ingres, y la otra modelo de una fotografía de una revista para hombres. ¿No existe una extraordinaria semejanza entre ambas expresiones? Es la expresión de una mujer que responde con calculado encanto al hombre que imagina que lo está mirando, aunque no lo conoce. Está ofreciendo su feminidad para que lo examine."

John Berger, *Modos de ver*, pág. 64.

La hermana de Napoleón, Caroline Murat (1782-1839), reina de Nápoles, encargó este cuadro en 1813. Tenía que hacer pareja en otro desnudo, llamado *La durmiente de Nápoles*, destruido en 1815. *La Gran odalisca* fue pintada en Roma.

Se observa, a primera vista, la espalda particularmente larga (tres vértebras suplementarias están presentes) y el ángulo poco natural formado por la pierna izquierda. Pero estas deformaciones son queridas por Ingres, que prefiere sacrificar voluntariamente la verosimilitud por la belleza. Eso lo confirma la visión de sus croquis de este cuadro, de proporciones perfectas: la deformación aparece en la ejecución final. Ingres ha pintado aquí un desnudo de líneas alargadas y sinuosas sin tener en cuenta la verdad anatómica, pero los detalles como la textura de los tejidos son mostrados con una gran precisión. Cuanto más la miramos, más va desintegrándose su construcción. Medimos la largura de la columna vertebral desde la nuca hasta el cóccix o la anchura (y localización) del contorno pélvico. Mirando la rodilla izquierda de la figura, intentamos imaginar dónde (y cómo) la pierna izquierda se une al cuerpo. Imaginémonos el pie izquierdo desplazándose pierna abajo hasta situarse al lado del pie derecho y tratemos de imaginarnos las posiciones resultantes de la pierna izquierda. Es prácticamente imposible de imaginar, ya que la mujer no es un ser tridimensional, sino un diseño bidimensional cuya plausibilidad desaparece cuando la intentamos reconstruir en tres dimensiones. ¿Qué pretende con esta bidimensionalidad? ¿Es una simple desintegración estilística similar a la que David operaba en *La intervención de las sabinas*?

Para crear belleza y sensualidad, privilegia las líneas alargadas y sinuosas, por ejemplo en la espalda de la mujer. Los volúmenes del desnudo, bañados de una luz igual, son atenuados en un espacio sin profundidad. Ingres estaba influenciado por la pintura manierista y quizás por las iluminaciones persas. En contraste con esta abstracción de las líneas, la expresión de los detalles, de las materias de los tejidos por ejemplo, es ilusionista. Esta misma mezcla paradójica se encuentra en el arte del gran escultor Antonio Canova (*Psique reanimado por el beso del Amor*, Museo del Louvre). La obra se distingue todavía por su sutil economía de colores. Este motivo sensual es tratado con una armonía fría sostenida por la pañería azul. El oro de los otros tejidos hace de esta odalisca una figura de ensueño y de misterio, muy en la línea de la tradición especulativa y fantasmagórica que se extendió por Francia desde el *Bayaceto* de Racine y las *Cartas persas* y *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, pasando por la traducción de *Las mil y una noches* de Galland, hasta el *Salambó* de Flaubert. En toda esta tradición se expresa el interés masculino por el mundo secreto del serrallo, concebido como un lugar "desorden" de la sexualidad "normal" (occidental y patriarcal), donde la relación del hombre con la mujer es o de omnipotencia (el sultán) o de impotencia (el eunuco) y donde las mujeres son "fascinantemente" intercambiables. Todo un catálogo de las fantasías del inconsciente masculino.

En 1820 se trasladó de Roma a Florencia, donde vivió durante cuatro años mientras trabajaba principalmente en *El voto de Luis XIII*, encargo de la catedral de Montauban.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Una odalisca*, 1814. Detalle.

4. Girodet y la ruptura de la estética davidiana

Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824), llamado Girodet-Trioson, es otro de los discípulos de David que marca la transición hacia el romanticismo: representa en pintura las **primicias del romanticismo francés**, encarnado por Chateaubriand en literatura. Su gusto por lo extraño, su erotismo ambiguo, su sofisticación literaria, los misterios que lo rodeaban, fascinaban o desconcertaban ya en vida. Girodet ha sido redescubierto hace unos cuarenta años a raíz de una exposición organizada en Montargis con motivo del bicentenario de su nacimiento (1967). Dibujante virtuoso (dedica años enteros a cada uno de sus cuadros) y perfecto retratista según las teorías psicológicas de Rousseau o de Lavater, es quien mejor ha sabido acercar la pintura de historia al espectáculo de los sentimientos. La visión diacrónica de su obra permite poner de relieve las rupturas y contrastes de su arte, así como la importancia del contexto histórico de la época, marcada por la Revolución, la ejecución de un rey, el nacimiento y el reinado de un emperador y, finalmente, la vuelta de los Borbones al trono. Políticamente inclasificable y contradictorio, entusiasta y oportunista, sexualmente enigmático, Girodet es el tipo de héroe romántico, cuya imagen fija en el retrato de Chateaubriand. Rebelde a la rigidez de las categorías artísticas, su interés por lo inmaterial y el ensueño, su gusto por la poesía y su clasicismo excéntrico le hacen sutilmente pervertir y metamorfosear la enseñanza de David. Su arte seductor y a menudo extraño anuncia los momentos más literarios de la pintura francesa, el simbolismo y el surrealismo.

El taller de David, en el que Girodet fue admitido a finales del año 1784, agrupaba a los alumnos más dotados y más ambiciosos del país. Dirigía la actualidad artística de París. Drouais, Fabre, Gérard, Gros, Wicar, Isabey, Topino-Lebrun, Hennequin e Ingres fueron admitidos entre 1780 y 1797.

4.1. El maestro David y el Premio de Roma

Las grandes obras maestras creadas por David con su primer taller serían una verdadera escuela donde los discípulos se beneficiaban de la enseñanza del maestro y compartían sus investigaciones. En los grandes talleres clásicos, la frontera entre la parte del maestro y la de los alumnos aventajados era, a menudo, incierta. Éstos eran los testigos de la elaboración de las obras y, a menudo, asociados a su ejecución. La cara de Bruto en *Los cuerpos de los hijos de Bruto llevados a su padre* habría sido realizada por Girodet, y la figura de la nodriza por Gérard. Platón en *La muerte de Sócrates* habría sido pintado por Fabre. La celebridad de David le valía el encargo de repeticiones de sus cuadros. Algunos eran confiados a alumnos que trabajaban bajo la dirección del maestro.



Anne-Louis Girodet: *Retrato de Chateaubriand meditando sobre las ruinas de Roma*, 1808. Oleo sobre tela. 130 x 96 cm. Museo de Historia y de Etnografía, Saint-Malo.

El Premio de Roma, como se ha ido repitiendo, era la piedra angular de toda carrera de artista. La preparación del premio y la serie de obstáculos que los concursantes debían afrontar antes incluso de ser admitidos a presentarse es característica de la selección meritocrática de los concursos de Estado en Francia. La prueba definitiva del Concurso de Roma culminaba con la realización, en un formato definido, de un cuadro extraído de la historia antigua o bíblica. Para esta prueba, los candidatos estaban aislados, encerrados en una lonja durante setenta y dos días. El cuadro definitivo era juzgado según su fidelidad a un boceto inicial enviado a la escuela por los alumnos.

Antes de ganar el gran Premio de Roma, Girodet se presentó cuatro años consecutivos, de 1786 a 1789. En 1786, la uniformidad de los resultados irritó a los académicos, que se negaron a designar un triunfador. En 1787, Girodet fue expulsado del concurso por fraude: denunciado por su camarada Fabre, había introducido dibujos en el interior de la lonja. En 1788, Girodet gana el segundo premio del concurso con *Tacio asesinado por los lavinios*. En 1789, el tema era sacado de la Biblia: *José reconocido por sus hermanos*. Girodet gana el primer premio. La estancia de Girodet en Italia duró cerca de cinco años, de mayo de 1790 a 1795, y no fue nada tranquila: la multitud romana, asustada por los acontecimientos de la Revolución Francesa, saqueó la Academia el 13 enero de 1793. El embajador Nicolas Jean Hugou de Basseville fue asesinado. Los alumnos huyeron, Girodet se refugió en Nápoles (donde permanecerá dieciséis meses, afectado por la sífilis) con su camarada Jean-Pierre Péquignot.

El mimetismo de los primeros años, verdadera osmosis entre el maestro y el alumno, desemboca en una ruptura artística, que se afirma desde su obtención del Premio de Roma en 1789, con *José reconocido por sus hermanos*. Desde entonces, Girodet no dejará de afirmar su singularidad.

La Virgen y el Cristo muerto en la tumba, a menudo impropriamente llamado *Pietà*, es la primera creación de Girodet finalizada después de la obtención del Premio de Roma y antes de su partida hacia Italia. Su realismo dramático inspirado en Carracci está próximo a la manera de David en su cuadro *San Roque intercediendo por la curación de los apestados*. La figura de la Virgen es una variación invertida de la nodriza en llantos del *Bruto* de David pintado ese mismo año, 1789. Sin embargo, Girodet se aleja del modelo por una semántica sutil, sofisticada, que se convertirá en el propio sistema del pintor. El claroscuro, la cueva, la soledad de las figuras aisladas por la interiorización del dolor, la luz del levante que ilumina una cruz casi invisible en la obertura de la cueva, crean perspectivas nuevas que Girodet explotará en las próximas obras.



Anne-Louis Girodet: *José reconocido por sus hermanos*, 1789. Óleo sobre tela. 120×155 cm. Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, París.



Anne-Louis Girodet-Trioson: *La Virgen y el Cristo muerto en la tumba*, 1789. Óleo sobre tela. 335×235 cm. Montesquieu-Volvestre, iglesia de Saint-Victor.

La turbación erótica del narcisismo femenino, que domina su pintura tanto como el homoerotismo, estalla en el retrato de *La señorita Lange como Dánae*, cruel venganza del artista contra la sociedad nociva de los nuevos ricos del Directorio. *La señorita Lange* fue la causa del célebre escándalo que provocó el pintor Girodet pintándola como una Dánae. A la actriz no le había gustado un primer retrato que le había pedido que retirara¹ del Salón de 1799, y Girodet se vengó devolviéndoselo lacerado y exponiendo en el Salón una tela, realizada en pocos días, donde es abiertamente descrita como una prostituta: desnuda, recoge monedas de oro en una tela, mientras que un pavo adornado con plumas de pavo real representa a su marido Simons y uno de sus amantes (Leuthraud) es retratado en sus pies como una máscara grotesca, con una moneda de oro hundida en el ojo.

(1) "Veuillez, Monsieur, me rendre le service de retirer de l'exposition le portrait qui, dit-on, ne peut rien pour votre gloire et qui compromettrait ma réputation de beauté. Mon mari et moi vous supplions de vouloir bien faire en sorte qu'il ne demeure pas vingt-quatre heures de plus."



Anne-Louis Girodet: *Señorita Lange como Dánae*, 1799. Óleo sobre tela. 60,3×48,6 cm. Instituto de Artes de Minneapolis.

Se interesa igualmente por la observación de la infancia y, como ningún otro artista antes que él, la evoca con sutileza. Discípulo del *Emilio*, Girodet muestra, en los tres retratos de Benoît-Agnès Trioson, una infancia interiorizada, melancólica y rebelde.

El sueño de Endimión, pintado en Roma en 1791, en apariencia perfectamente inscrito en el marco académico de los "envíos", fue concebido como un manifiesto de ruptura con la estética davidiana. Según el ángulo bajo el que se mira, este cuadro hace entrar a la pintura francesa en el siglo XIX o representa el último cuadro que el siglo XVIII consagra a los amores de los dioses. En ambos casos, es la obra de un giro. Impone a la pintura valores contrarios a los de David, la representación de lo inmaterial y del misterio, la preeminencia del yo y de lo sensible en detrimento de la razón. En esta representación de los amores de Diana, la figura de la diosa es reemplazada por un rayo luminoso, pura inmaterialidad, que se extiende sobre el cuerpo desnudo del joven pastor.



Anne-Louis Girodet: *Benoît-Agnès Trioson leyendo un libro*, 1798. Óleo sobre tela. 73×59 cm. Museo Girodet, Montargis.

La supresión del elemento femenino modifica el sentido del mito y lo cristaliza en su contenido más íntimo: la soledad erótica de Endimión, ofrecido sin resistencia a la visitante sobrenatural. La imagen se convierte en la de la revelación del otro y de su desposesión. El sueño, aniquilando la voluntad, obliga a una reificación que confina a la muerte.

La obra de Girodet se deja "etiquetar" mal dentro de las genéricas categorías de neoclasicismo o romanticismo, pobres herramientas de las que disponemos para explicar la transformación de las artes a finales del siglo XVIII.

4.2. Acentuación del conservadurismo

A partir del cambio de siglo, el conservadurismo de Girodet se había ido acentuando. Desde la época de su mal calculado cuadro ossiánico para Malmaison, no había dejado de frecuentar ávidamente a los poderosos. Sommariva se había granjeado muchas simpatías públicas cuando consiguió incluir la *Magdalena* de Canova en el Salón de 1808; para la misma exposición Girodet hizo un cuadro dirigido a la sensibilidad tan hábilmente difundida por el coleccionista italiano. El tema lo extrajo de la novela *Atala* del escritor neocatólico Chateaubriand, aparecida en 1801, una fantasía extraordinariamente popular sobre los conversos cristianos en América: la escena presenta las consecuencias del suicidio de la heroína del título, una niña cristiana que ha cumplido su juramento de preservar su virginidad o morir.



Anne-Louis Girodet: *Los funerales de Atala*, 1808. 197×260 cm. Museo del Louvre, París.

El indio Chactas y el padre Aubry entierran a Atala. Tema cristiano, marco exótico, emoción verdadera: todo en esta elegía fúnebre debía seducir a aquellos que, al margen del rigor de David, continuaban estando atados a lo sagrado, a la naturaleza y al sentimiento.

A la puesta del sol, en una gruta, un viejo ermitaño llamado padre Aubry sostiene el cadáver de la mestiza Atala. El indio Chactas, postrado de dolor, abraza con pasión las rodillas de esta chica que no se le ha entregado. Atala, dividida entre su amor por Chactas y el voto hecho a su madre de continuar siendo virgen y cristiana, se ha suicidado. Una cruz entre las manos, el busto ceñido por la ropa, parece tan pura como sensual. Después de una noche de velatorio, los dos hombres enterrarán a Atala en esta cueva. Un versículo del libro de Job en la Biblia, grabado sobre la pared de la roca, comenta la escena: "Me he pasado como la flor, me he secado como la hierba de los campos". Girodet, ha extraído el tema de una novela contemporánea escrita por Chateaubriand, *Atala o los amores de dos salvajes en el desierto* (1801), que se desarrolla en la América del siglo XVII. Esta novela del primer escritor romántico francés estaba incluida en el *Genio del cristianismo*, que había conocido un inmenso éxito. La obra celebraba la religión católica en el momento en que Bonaparte firmaba el Concordato con la Iglesia. El exotismo, la apología de la inocencia de los pueblos primitivos, el sentimiento religioso que caracterizan a la novela se reencuentran en el cuadro.

Girodet no ha ilustrado simplemente un extracto de la novela de Chateaubriand: ha sintetizado distintos pasajes, abandonando así los temas antiguos tan preciados por su maestro David por un tema nuevo. La pintura ya no tiene para Girodet, contrariamente a David, una función moral o política. El tratamiento al mismo tiempo tranquilo y triste que el autor aplica a un tema tan morboso, estructurándolo en torno al contraste entre la belleza ideal de Atala y el exótico físico de su afligido amante Chactas, hizo de éste el único éxito público en la carrera madura de Girodet, quizás por la gran distancia que le separa de su obra más original e inventiva.

Girodet expuso su cuadro en el Salón de 1808, donde tuvo un gran éxito. Fue comprado por Louis-François Bertin, periodista que se oponía al Imperio, y modelo más tarde de un célebre retrato de Ingres. Chateaubriand apreció el cuadro, que fue entonces igualmente admirado por otro escritor romántico, Charles Baudelaire. Girodet se había hecho célebre en el Salón de 1793 gracias a su *Endimión*.

Girodet ha dado a su tela la composición de una escena de la iconografía cristiana, *La sepultura de Cristo*. Sin embargo, como buen alumno de David, ha dispuesto las figuras en friso y su dibujo es preciso. La figura de Atala es igualmente de una belleza ideal, bastante irrealista para un cadáver. Girodet retoma por otra parte el claroscuro dado al *Endimión*. La luz acaricia la espalda de Chactas, el pecho y la boca de Atala. Sensualidad, sentimiento y religiosidad

se desprenden de la tela, que se convierte así ya en romántica. El marco de la escena no tiene nada en común con las frías arquitecturas de David. Al contrario, evoca un paisaje de vegetación exótica.

El propio Girodet, en los años inmediatamente anteriores a los del encargo de Sommariva, había acabado lo que quizás sea el cuadro resuelto con más decisión de su carrera, *La revuelta de El Cairo*, para el Salón de 1810. Constituía el tema un acontecimiento que había tenido lugar doce años antes, durante las mismas campañas en el Próximo Oriente que habían dado a Gros su primer tema. Girodet aísla una concentrada escena de lucha casi anónima: el momento en el que es repelido un ataque de los rebeldes árabes. En primer plano, un oficial francés parece estar haciendo retroceder con la fuerza de su brazo a un grupo insurgente de claustrofóbica densidad. Definido con magnificencia, en la parte derecha de la composición hay un rebelde cuya postura constituye un paralelo preciso de la del europeo que ataca. Es el árabe quien exhibe una desnudez heroica, que permite que el esfuerzo en un momento de extremo peligro se manifieste sensiblemente en cada uno de los detalles anatómicos. Es más, este líder de la resistencia tiene la fuerza suficiente para aguantar a un camarada caído.



Anne-Louis Girodet: *La revuelta de El Cairo*, 1810. Óleo sobre tela. 356x500 cm. Museo Nacional de Château, Versalles.

Por debajo del tumulto de la acción, se puede distinguir la red básica de la composición clásica de planos, y Girodet ha respondido a los requisitos de un cuadro tradicional de acción -donde el héroe tiene que ser puesto a prueba por un contrincante de entidad- en la misma medida que a los de la propaganda. Sin que haya ninguna intención conocida por parte del artista, el predominio de la lealtad a la tradición trastornó las jerarquías étnicas normales en la pin-



Anne-Louis Girodet: *La revuelta de El Cairo*. Detalles.

tura de batallas napoleónica. Los temas privados, contemplativos, fomentados por nuevos mecenas como Sommariva, representaban por contraste una versión reducida y comparativamente empobrecida de la tradición clásica.

La revuelta de El Cairo es un episodio de la expedición de Egipto dirigida por Bonaparte. El Directorio quería alejar a este general demasiado popular que podía satisfacer así su sed de aventuras y cortar la ruta a los ingleses hacia Asia. El Egipto de los mamelucos conocía un declive, las victorias parecían fáciles. El 19 de mayo de 1798, Bonaparte salió de Toulon con 54.000 hombres, sabios y artistas. La victoria de las Pirámides abrió las puertas de El Cairo a los franceses, que recibieron poco después una derrota infligida por el almirante Nelson en Aboukir. Con la flota casi aniquilada, los franceses fueron obligados a quedarse en Egipto. Bonaparte organizó el país y creó un consejo formado de ulemas y de notables que intentó repartir mejor el impuesto territorial exigiendo títulos de propiedad. Estas disposiciones, tan extrañas a los usos, provocaron el 21 de octubre de 1798 el levantamiento popular de los habitantes de la ciudad. Habiendo perdido 800 soldados, Bonaparte tenía que responder al día siguiente con una feroz represión.

El momento representado es aquel en el que los franceses, después de haber penetrado en la gran mezquita de El Cairo, combaten a los rebeldes que se han parapetado allí. Representa la ferocidad del combate de los ejércitos franceses no como si se tratara de una simple represión militar sino más bien de una batalla de semidioses; esta pintura excepcional en la obra de Girodet nos muestra un ataque donde los personajes, de un hieratismo escultural, no están sin embargo desprovistos de movimiento. El francés que blande su sable y que pisa los cadáveres parece sacado de la *Masacre de los inocentes* de Poussin. De la misma manera, su enemigo, representado en una desnudez heroica y sosteniendo el cuerpo de un insurgente, parece directamente sacado de un bajorrelieve antiguo. El tumulto del segundo plano, donde aparecen una multitud de personajes, dota a la escena de un movimiento violento. ¡Ningún retrato, sino el del espíritu de los asediados y del ímpetu de los atacantes! La individualidad se difumina aquí bajo la fuerza de la alegoría del combate.

Encargado en 1809 para ser expuesto en la galería de Diana en el palacio de las Tullerías, esta obra de Girodet, feliz de plantearse un tema de pintura de historia mezclando el exotismo con el heroísmo, constituye una perfecta ilustración de la constitución de la leyenda napoleónica. Es en efecto en estos años entre 1808 y 1810 cuando es impulsada una muy activa política cultural destinada a fijar los rasgos destacados de la mitología oficial. También es para ilustrar las salas Napoleón del museo histórico de Louis-Philippe que el monarca constitucional destinó a Versalles.

Por parte de Girodet, gran admirador de Gros, hay que leer en esta composición una confesión de su gusto romántico, así como un homenaje al potente arte de David. En la ferocidad de este combate, se reencuentra la reivindicación del honor nacional que hizo pronunciar al general Bon, mientras que los

insurgentes le declaraban su sumisión, estas terribles palabras: "La hora de la venganza ha llegado; vosotros habéis empezado, a mí me toca acabar", que inicia un bombardeo continuo que aplastó a los rebeldes el 22 de octubre. Entre los encargos que Napoleón pasó a Girodet, cabe recordar *La apoteosis de los héroes franceses muertos por la patria*, directamente inspirado por el lirismo del poema de Ossian. El heroísmo de Girodet, cuyos seres pintados pierden su naturaleza carnal para no guardar más que la impulsión del ideal, será notorio todavía en los retratos de chuanes (insurrectos del oeste de Francia durante la Revolución Francesa) que le mandó Lluís XVIII para Saint-Cloud.

En 1812 Sommariva encargó a Girodet un cuadro sobre uno de los mitos centrales de la creación artística, la historia del escultor Pigmalión, que, enamorado de su propia creación, consigue que Afrodita insufla vida a la estatua. Girodet intentó introducir un efecto de sorprendente originalidad: la estatua de mármol sería captada en el preciso momento en que una chispa de vida anima a la materia inerte. Expuesto en el Salón de 1819 conjuntamente con la *Balsa de la Medusa* de Géricault, es una vuelta a las fuentes del bonito ideal, del cual es al mismo tiempo el sublime canto del cisne.

La misma historia recuerda a la de Endimión, aunque con inversión simétrica de los términos: allí un ser divino inflamado de amor por un mortal le privaba de la consciencia y le dotaba de una belleza permanente, eterna (como si se tratara de una obra de arte); en el mito de Pigmalión es un mortal quien se enamora de una imagen y provoca su divina transformación en carne mortal y consciencia humana. Lo que ocurrió, sin embargo, fue que la elaboración del cuadro se realizó con una desafortunada inversión en la seguridad y facilidad por las que se había distinguido su obra de juventud. Trabajando muchas horas durante la noche a la luz de las lámparas, aislado de los visitantes diurnos, se dijo que en un periodo de seis años había empezado el cuadro tres veces. Frente al extraordinario poder que confiere al *Endimión* la lisa y nivelada superficie de pintura, la superficie del *Pigmalión*, grumosa y desigual, evidencia las indecisiones y las reelaboraciones fruto de la obsesión insatisfecha (su larga gestación inspiró a Balzac la anécdota para su *La obra maestra desconocida*, narración publicada en 1831 en la que el maestro de ficción Frenhofer intenta en vano dar a la imagen pintada de una mujer la última ilusión de vida). Su fracaso en encontrar una forma adecuada para este tema puede ser un síntoma de las declinantes facultades del artista. Sin embargo, este fracaso no era sólo de un autor, sino del propio clasicismo.



Anne-Louis Girodet: *Pigmalión y Galatea*, 1819. Óleo sobre tela. 253x202 cm. Museo del Louvre, París.

5. Théodore Géricault

Durante la segunda década del siglo XIX, la más convincente revitalización de las ambiciones mayores del clasicismo davidiano derivaron igualmente de la explotación de las posibilidades marginales permitidas dentro del tema imperial contemporáneo. Su autor, **Théodore Géricault** (1791-1824), era un intruso poco convencional en las filas cada vez más profesionalizadas de los jóvenes artistas. Suele ser considerado como el primer gran romántico. En un entorno lleno de tentaciones mercenarias consiguió revivir el ideal revolucionario del artista independiente, preocupado por los temas públicos, impaciente por alcanzar la gloria e indiferente a las recompensas meramente monetarias. Y construyó su autobiografía reactivando los mitos de la individualidad artística de moda durante su época. Bajo el Imperio, este ideal lo ejemplarizaba Drouais, y Géricault, que disfrutaba de unos privilegios financieros y sociales similares pero en absoluto de la raigambre profesional de Drouais, forjó sus ambiciones sobre esta leyenda entre los años 1812 y 1814. Descartó cualquier aprendizaje prolongado de su oficio; en los estudios de Carle Vernet y Guérin hizo pequeños trabajos en los cuales intentó sustituir la ortodoxia en el dibujo y la composición por la espontaneidad y la osadía, hasta el punto de que entre sus colegas estudiantes se le conocía con el sobrenombre del "pastelero". Tan dudosa preparación no fue obstáculo para que en 1812 decidiera presentarse ante el público con una heroica figura individual que manifestaba, de forma inesperada, ambiciones de un tipo de complejidad psicológica y narrativa que sólo se encontraban en obras narrativas de múltiples figuras.

La tela *Oficial de cazadores a la carga* (1812) es la primera obra importante del pintor, de cuando tenía 20 años de edad, y la muestra al público en el Salón de 1812. El tema es de nuevo el del caballo de tiro, encabritado a causa del polvo en la ruta de Saint-Germain. Había estudiado los caballos de los sarcófagos antiguos del Louvre, donde encuentra sin duda la primera idea de su cuadro, en el que sabe reunir, en una poderosa unidad, sus distintas fuentes de inspiración: la Antigüedad, el ejemplo de Rubens, la influencia de su maestro Gros (que expone en el mismo Salón su *Murat*), conciliándolos y vivificándolos por la experiencia de una visión personal. Un amigo del artista posa para la cara del cazador. Expuesta de nuevo en el Salón de 1814, la obra es comprada por el futuro rey Luis Felipe. El Louvre lo compra en 1851.



Théodore Géricault: *Oficial de cazadores a la carga*, 1812. Óleo sobre tela. 349x266 cm. Museo del Louvre, París.

De los anteriores retratos ecuestres imperiales difería por el hecho de que su protagonista anunciado (un tal teniente Dieudonné) era desconocido y en realidad un individuo anónimo; difería de las anteriores descripciones de heroidades militares francesas por su muy clásica presentación del heroísmo como capacidad de una figura aislada. La evolución de sus bocetos llega a un punto crucial cuando la dirección del caballo encabritado cambia de izquierda a derecha, mientras que el gesto y la atención del jinete, aunque no su silla de montar, siguen dirigiéndose hacia la izquierda como antes. Eso supone la utilización del cuerpo, el movimiento e incluso la expresión del caballo para dar a entender una complicación interna en la acción y el pensamiento del jinete.

En el cuadro definitivo todo eso se resuelve con gran seguridad. La emoción del tema la consigue con una aplicación enérgica e inacabada de la pintura. Todas las formas direccionales apartan la atención del torso de la figura, que en sí misma carece de cualquier volumen efectivo, de cualquier capacidad para la acción.

Se podría pensar que el uniforme moderno impide la exposición del cuerpo, y la naturaleza del tema cualquier aproximación a la expresiva desnudez del clasicismo. Pero las ajustadas mangas y pantalones del jinete muestran cómo perdura la comprensión bidimensional y esquemática de la figura por parte de Géricault, sin que ni el modelado ni el contorno transmitan la fuerza con la cual las piernas se aferran a la montura o el brazo blande la espada. Los signos de fuerza que se aprecian están aislados y desplazados a los extremos de los miembros: la bota en el estribo y el puño que sujeta las riendas. El cuadro fue en gran parte elaborado mediante bocetos de color sin dibujo preparatorio. La preocupación por el dibujo habría impedido que el cuadro se realizara.

5.1. Tiempos de Restauración (1814-1820)

El año 1814 presenció la primera caída de Napoleón del poder en Francia y un retorno temporal de los Borbones antes de su definitiva restauración, después de Waterloo, en 1815. Se decidió que se preparara apresuradamente un Salón para saludar el retorno de la cultura monárquica, pero si se quería obtener una cantidad adecuada de obras tenía que ser de un carácter excepcionalmente abierto. Géricault aprovechó la ocasión para doblar su participación en la exposición incluyendo el *Oficial de cazadores* con cualquier otra obra nueva que pudiera hacer a tiempo. Nuevamente su reto para llamar la atención fue una monumental figura individual, el *Coracero herido*, claramente concebida como pareja del anterior. El objetivo era profundizar el efecto del nuevo cuadro (y reforzar la intemporalidad del antiguo) estableciendo una interacción casi narrativa de antítesis entre ellos: lo ligero frente a lo pesado, la actividad frente a la pasividad, un personaje montado frente a uno que va a pie, el vigor ante el debilitamiento. El segundo cuadro está marcado por la ley de la gravedad. La más evidente de las antítesis es la producida por el cambio de fortuna sufrido por Napoleón en la nevada Rusia.



Théodore Géricault: *Coracero herido saliendo del fuego*, 1814. Óleo sobre tela. 358×294 cm. Museo del Louvre, París.

La simultánea necesidad por parte del soldado de mantenerse en pie y sujetar el animal justifica el dramático *contraposto* de su pose. El extraño acortamiento del caballo por oclusión de su parte delantera ha sido considerado como el defecto más grave del cuadro. Pero lo es menos que la incapacidad que Géricault demuestra para articular las zonas clave del esfuerzo muscular preciso por completar la acción. Y de nuevo éstos son pasajes en los que el vestuario permite acercarse al máximo al desnudo. Los muslos del personaje parecen muy grandes, pero no llegan a transmitir una sensación de fuerza suficiente para afirmar los talones en el suelo y asegurar al cuerpo contra la pendiente y los movimientos del asustado caballo. Peor es todavía la flácida y rutinaria forma del brazo derecho, que no deja en absoluto sentir la cantidad de fuerza que se está aplicando para mantener cogidas las riendas.

Teniendo como maestros la presión y la ambición (hacer grandes telas para el Salón en el último momento) conseguía deslumbrar con su impacto pero también mostrar sus notables insuficiencias. El Estado no compró ninguno de los dos cuadros.

Como consecuencia de esta experiencia, en 1816 Géricault intentó ganar el Premio de Roma y adquirió retroactivamente la formación tradicional que en su juventud se había negado a sí mismo. No habiendo conseguido ganar el concurso, recurrió a sus propios medios para ir a Florencia, Roma y Nápoles, donde se entregó a una nueva disciplina del dibujo y el dominio clásicos del desnudo. Cuando en 1817 volvió a París se sentía preparado para competir con obras de múltiples figuras. Pero el contexto político había cambiado. La restauración de la monarquía borbónica estaba firmemente asentada con el apoyo de los ejércitos aliados del resto de Europa. Lo que ahora se priorizaba era la correspondiente iconografía convencional, elogiosa de la realeza y la contrarrevolución. Entre los que reaccionaron se encontraba Louis Hersent (1777-1860), antiguo discípulo de Regnault. Este artista sustituyó el clasicismo en el que se había formado por el **pintoresquismo temático**.

En honor del nuevo rey, Luis XVIII, recuperó el sentimentalismo de la pintura de género del siglo anterior para representar a Luis XVI (hermano mayor del monarca reinante) repartiendo limosna entre los pobres durante el invierno de 1788. Los comentaristas conservadores glosaron con vena lírica la costumbre del viejo rey de realizar en secreto estos actos de caridad en las proximidades de Versalles y compararon la figura de la sensiblera composición de Hersent con las de benefactores gobernantes de la Antigüedad como Trajano, Tito y Marco Aurelio.



Louis Hersent: *Luis XVI repartiendo limosna entre los pobres*, 1817. Óleo sobre tela. 178x229 cm. Museo Nacional de Château, Versalles.

Géricault también vio el género de la figura heroica singular en batalla, del cual se había apropiado el régimen para celebrar a los líderes de la resistencia ultracatólica y realista de la Revolución en la región de la Vendée, en el oeste de Francia. Media docena de artistas recibieron encargos de esta clase en 1816. Guérin fue uno de los primeros en acabar el suyo, un retrato de Henri de la Rochejaquelein, que presentó en el Salón de 1818.



Pierre-Narcisse Guérin: *Henri de la Rochejaquelein*, 1817. Óleo sobre tela. 216x142 cm. Museo Municipal, Cholet.

Sorprende la facilidad con la que las convenciones republicanas para celebrar el valor individual se aplicaron a finalidades opuestas mediante la sustitución de dispositivos iconográficos diferentes: la bandera blanca del realismo, el Sagrado Corazón en el pecho. Este "general" de la Vendée, en concreto, resultó el más aristocrático de un grupo que incluía individuos que habían sido poco más que bandidos oportunistas. Había muerto en 1794, según sus apologetas asesinado por malvados republicanos a los que había ofrecido clemencia. Guérin confiere a su pose y rasgos la estudiada belleza y tamaño del joven guerrero clásico, lo mejor para subrayar los temas de la abnegación y la nobleza innata.

5.2. Tiempos de confusión

Los efectos nocturnos habían invadido la pintura mucho antes del triunfo del romanticismo. Las sombras espesas que ahogan las formas y las vuelven ambiguas son, en efecto, la expresión más eficaz de una confusión de valores. Uno se da cuenta con amargura de que la razón, de la que tanto se esperaba, es impotente para sondear el secreto de los seres y está falta de poder frente a

los desenfrenos del instinto. Las iluminaciones que definen con perfección los objetos, las perspectivas bien establecidas, ya no tienen justificación cuando todo se escapa a la intervención del hombre; dado que las cuestiones que se formulan sobre sí mismo quedan sin respuesta, ¿cómo se puede simular que se comprende el orden del mundo?

Cuando Géricault pinta su sorprendente retrato de Delacroix, busca menos el hecho de introducirnos en el conocimiento del otro que revelarnos su propia angustia ante lo desconocido. El rostro familiar de su amigo se convierte en una visión extraña nacida de la noche. Las sombras no dejan subsistir nada de los rasgos, excepto la boca apretada y la inquietante mirada que nos golpea. Fragmentada, la forma ya no nos ofrece ninguna certeza porque Géricault se interroga ante su modelo y, en esta confrontación, no encuentra más que misterio.

La gran inquietud que se revela en un retrato como éste despoja de toda realidad objetiva el mundo exterior. El espectáculo desaparece para dar paso al sueño y a la pesadilla.

La facilidad con la que se llevaron a cabo transformaciones tan oportunistas minó extraordinariamente la autoridad moral del canon figurativo davidiano. Incluso los artistas empapados en esta tradición encontraron igualmente abiertas otras opciones estilísticas. Gérard saludó el retorno de los Borbones con una gran tela histórica que representaba a Enrique IV, monarca del siglo XVIII, recibido por los líderes ciudadanos de París en una atmósfera de celebración popular. Enrique IV fue el fundador de la dinastía Borbónica, e incluso durante la Revolución había mantenido su reputación de monarca virtuoso, preocupado por el bienestar del pueblo, de cuyo ejemplo se habían alejado los gobernantes que le sucedieron. Su llegada al trono, simbolizada por su aceptación en París, puso fin a una larga y sangrante guerra civil. En cierta manera la elección de Gérard fue más astuta que la de Hersent, porque el precedente histórico era más exacto y potente, al tiempo que permitía al nuevo régimen aprovechar una corriente crítica otrora dirigida contra la monarquía. Este cuadro recuerda la opulenta magnificencia, la multiplicidad de personajes secundarios, la riqueza de vestuario, detalles y colores de Rubens y otros maestros de la pompa y circunstancias de la época fundacional del absolutismo.



Théodore Géricault: *Retrato de Delacroix*, 1818.
Óleo sobre tela. 60x48 cm. Museo de Bellas Artes, Rouen, France.



François Gérard: *Entrada de Enrique IV en París, 1817*. Óleo sobre tela. 510x958 cm. Museo Nacional de Château, Versailles.

Este Enrique IV instauró un modelo de enfoque estilísticamente ecléctico del drama histórico que, con su acento en el vestuario y los efectos espectaculares, un grupo de jóvenes artistas desarrollaría a lo largo de los años veinte. Fue a este grupo (que lo era mucho menos que Géricault o Eugène Delacroix) al que los contemporáneos designarían como los "románticos", e incluía a pintores declaradamente liberales como Ary Scheffer y Horace Vernet (1789-1863) y a realistas sumisos. El joven Vernet, amigo de Géricault, aplicó este planteamiento a la celebración de la resistencia del ejército imperial frente a los aliados a las puertas de París y a los éxitos militares de las fuerzas revolucionarias (*La puerta de la ciudad de Clichy*, y *La batalla de Jemappes*, ambas de 1822).



Horace Vernet: *La barrera de Clichy, 1820*. Óleo sobre tela. 97,5x130,5 cm. Museo del Louvre, París.

Célebre por sus cuadros militares, Vernet describe aquí la defensa de París, el 30 de marzo de 1814. En el centro, el mariscal Moncey da sus órdenes al orfebre Claude Odiot, coronel de la guardia nacional, para quien ha sido pintada la obra. Los detalles realistas, como los dos heridos del primer plano, aseguraron el éxito popular.

El estudio de Vernet se convirtió en un centro social para jóvenes ex oficiales y artistas desafectos, aburridos y contrarios a la Restauración. Allí encontró Géricault su ambiente natural, aunque carecía de su preocupación por los temas artísticos. En ese momento él era quizás el único de su generación interesado en recuperar los valores formales con el sentido moral que habían tenido durante la República.

5.3. Los naufragos de la balsa de la Medusa

Ahora poseía un dominio del dibujo clásico - a pesar de ser un artista esencialmente autodidacta. La cuestión era la de la elección del tema que sirviera de soporte a su ambición. Sus dibujos de la época romana demuestran que su interés por la acción y el drama pictóricos derivaron fácilmente hacia una fascinación personal por la violencia y la victimización. De vuelta en París, primero se sintió atraído por la noticia leída en los diarios del asesinato en provincias de un oficial liberal, un tal Fualdès, que aportaba detalles de conspiración secreta, transvestismo y asesinato ritual. Sus meditaciones sobre el tema no pasaron de una serie de dibujos, hasta que encontró un tema en que el sufrimiento horrible se compensaba con una significación pública mucho más clara: el naufragio en 1816, ante la costa occidental de África, de la fragata *Medusa*.



Théodore Géricault: *Desesperación y canibalismo en la balsa de la Medusa*, 1818. Lápiz negro, tinta marrón, realzado con aguada blanca sobre papel beis. 28x38 cm. Colección privada.

La historia de los supervivientes del desastre no habría parecido un vehículo apropiado para las nuevas ambiciones de grandeza clásica que alimentaba Géricault. Un mando incompetente había hecho que naufragara el buque insignia de una pequeña flota. El capitán del barco era un aristócrata, vuelto del exilio, que había despreciado los consejos de los expertos oficiales navales a sus órdenes. Reservados para los privilegiados los insuficientes botes salvavidas, con palos y varas se construyó una balsa sobre la precaria plataforma abierta sobre la cual se amontonaron unos ciento cincuenta marineros y soldados; sin espacio para nada más que estar de pie, la estructura estaba tan sobrecargada que el agua llegaba a la cintura.

Con respecto a los oficiales de los botes (donde también estaba el impaciente gobernador del Senegal), se dieron cuenta de que remolcar la balsa retrasaba su avance hasta casi pararlo, y cortaron las cuerdas y abandonaron a sus ocupantes a su suerte. Los náufragos tuvieron que afrontar una tormenta y un espantoso episodio de desesperación y delirio en el cual un grupo de soldados, con la intención de destruir la balsa y suicidarse colectivamente, atacaron violentamente a los oficiales. Éstos mataron e hirieron a un buen número de los amotinados. Como consecuencia de la lucha y de las caídas, accidentales o voluntarias, a las olas, al cabo de seis días el número de supervivientes no llegaba a treinta.

Pronto empezaron a comerse la carne de los cadáveres que había en la balsa. Un grupo de los más duros y lúcidos, entre los cuales se incluía el cirujano del barco, Savigny, incrementaron este horror con la organización de homicidios deliberados de los más próximos a la muerte para extraer el máximo partido de las pocas provisiones. Con estos medios, quince sobrevivieron otra semana. Casi en el último momento posible avistó accidentalmente la balsa un barco de salvamento, que llevó a los supervivientes a la antigua capital francesa de Senegal. Allí murieron cinco más; sólo diez llegaron a Francia.

Los detalles de la historia sólo se conocieron cuando miembros del gobierno, contrarios al ministro de Marina y en concreto a su política de excluir del servicio a los expertos oficiales imperiales, filtraron en la prensa un informe confidencial escrito por Savigny con el fin de explicar su conducta. La ofendida administración naval concentró su venganza en el portador de la noticia, el cual se defendió con la publicación de un libro sobre el desastre escrito en colaboración con Corrêard, otro superviviente. Su causa encontró apoyo en el círculo de Vernet, que también estaba contra la Restauración. El tratamiento del tema por parte de Géricault combinó la atracción por los acontecimientos en sí mismos y el compromiso en favor de las explicaciones de sus acciones dadas por Savigny y Corrêard.

Para defenderse de las acusaciones, el gobernador del Senegal y las autoridades navales se aferraron a los hechos inexorables del canibalismo y de la responsabilidad personal de Savigny en la decisión de recurrir al asesinato como medio de supervivencia. Géricault se interesó a fondo por todos los detalles de la terrible experiencia de los naufragos; se decía que había ido a los hospitales a ver personalmente a los hombres moribundos y que había hecho bocetos de sus rostros y miembros amputados. Llevó a cabo estudios de composición de los dos episodios de máximo horror, la mutilación de los amotinados y el posterior canibalismo. Pero al final las exigencias de su ambición artística - igualar la grandeza de la pintura de historia de David- coincidieron con la vindicación moral de los supervivientes de la balsa. Los naufragos son redimidos de estos hechos por el sufrimiento y son salvados por sus propios poderes. Escogió el momento que por primera vez se avista el barco de rescate y el grupo se galvaniza en una última acción colectiva para atraer su atención.



Théodore Géricault: *Miembros amputados*, 1818. Óleo sobre tela. 52x64 cm. Museo Fabre, Montpellier.

No se puede dejar de reconocer que el cuadro (1819) comunica su tema como idea más que como reportaje verosímil. Si hubiera sido fiel a los hechos, los cuerpos habrían aparecido delgados y desfigurados por la insolación, con las heridas abiertas. En cambio, Géricault aprovechó la oportunidad para exhibir todo el impresionante dominio del desnudo masculino que había adquirido desde que se marchó a Roma. Añadió figuras, incluidas las de tres negros, por necesidades de la composición. El joven inconsciente al que medio abraza un protector de mediana edad es un efebo ateniense digno de Girodet, Broc o Guérin. El cuadro acabado es un complejo híbrido de lo más tradicional (el ordenamiento de las figuras desnudas en una pirámide centralizada) y lo inesperado (su construcción sobre un mar embravecido con un grupo de víctimas contemporáneas y semianónimas). Pero en esta grandiosa narración con múltiples figuras no dejó de insistir en la misma problemática del héroe aislado que había preocupado a Géricault en sus primeros cuadros públicos.



Théodore Géricault: *La balsa de la Medusa*, 1819. Óleo sobre tela. 490,2x716,3 cm. Museo del Louvre, París.

Ésta es la historia: en junio de 1816, el barco *Medusa*, fragata de cuarenta y cuatro cañones, deja la isla de Aix bajo las órdenes del conde de Chaumareix, un emigrado que ya no navegaba desde hacía años. A bordo, el gobernador Schmaltz, enviado por Luis XVIII para reconquistar el Senegal, restituido a Francia por Inglaterra después del tratado de Viena de 1815.

Mal dirigida, encalla el 2 de julio sobre el banco de Arguin, al norte del cabo Blanco, en el océano Atlántico. El comandante abandona a su suerte ciento cincuenta de los cuatrocientos hombres de la tripulación. Sin remos, provistos de galletas y de vino como únicos alimentos, sobre una balsa improvisada (20x7 m), remolcada por los botes salvavidas, bajo la responsabilidad del guardiamarina Coudin. Las amarras serían cortadas por los propios oficiales. Los naufragos mueren ahogados o, ebrios y presos de desesperación y de locura, se matan entre sí y se comen los cadáveres. El horror crece cada día. Cuando el bergantín *Argus* acude a socorrerlos, sólo diez hombres podrán ser reanimados. El conde de Chaumareix comparece ante el Consejo de Guerra en París. La opinión liberal no perdona al gobierno complaciente del rey el haberlo contratado de nuevo. Dos supervivientes, el cirujano Savigny y el ingeniero Corréard, publican una relación con la crónica de los hechos. Francia se horroriza. En 1817, mientras que la ley del silencio se iba extendiendo, Géricault encuentra a los supervivientes, acusados por la prensa realista de antropofagia. Decide defender su causa.

El cuadro ha sido tratado larga y apasionadamente en un gran taller de Neuilly. En el hospital Beaujon, Géricault estudia las caras de los agonizantes, los cadáveres y los cuerpos amputados, buscando la verdad del sufrimiento y la fuerza de la expresión. Sueña con un gran tema, adecuado a la fogosidad épica de Miguel Ángel. Hace posar a modelos, entre los cuales están Joseph, el Negro de moda, amigos, uno de ellos enfermo, y Delacroix. El carpintero superviviente le hace una pequeña réplica de la balsa. Para el mar y el cielo, va El Havre.

Géricault pinta con inspiración, con pinceladas apretadas y con pocos medios el episodio final, la victoria de la vida sobre la muerte. Una armonía severa de tonos sordos y un juego de luz sutil crean una atmósfera tempestuosa. Sobre la balsa puesta en perspectiva, los cuerpos componen una gran pirámide cuya cima la forma un negro que agita su camisa. Las grandes líneas del cuadro convergen hacia ese punto: movimientos, actitudes, mar. A la sombra de la vela rasgada, cerca del palo, Corréard enseña a Savigny un punto ínfimo en el horizonte: el bergantín salvador. Un grupo se incorpora, otro se levanta; unos están muertos, otros agonizan. Géricault alterna cuerpos vistos enteros y a medias, desnudos o cubiertos, cabezas levantadas o bajadas -uno está incluso inmerso bajo la tela-, torso de espaldas y torso de cara -el de Delacroix.

La agitada escena continúa siendo académica: desnudos clásicos, plástica y relieves vigorosos, contornos precisos. La preocupación por la realidad histórica y por el detalle verdadero deja lugar a la síntesis y al color sugestivo. Las carnes tienen el color verdoso y pálido de la muerte. El asfalto utilizado para oscurecer los tonos amenaza hoy con comerse todo los colores.

Los liberales opuestos a la monarquía vieron un sentido político: el símbolo de la deriva del pueblo francés gobernado por un rey reaccionario.

La obra más famosa de Géricault es, pues, un cuadro de historia contemporánea construido sobre un hecho real que había hecho estremecer a la opinión pública; el pintor se hace intérprete del sentimiento popular.

Después de muchos cuadros que celebraban la epopeya napoleónica, éste le da la vuelta a la propia concepción de la historia; ya no hay heroísmo ni gloria, sino desesperación y muerte: ya no hay triunfo, sino desastre. No hay ninguna intención alegórica, sino intuición de que un episodio asume un significado que va más allá del hecho: toda la realidad se revela atroz.

El cuadro histórico-clásico tenía sus leyes: pocos protagonistas ordenadamente dispuestos sobre el escenario, cada uno con su propia pasión claramente expresada en el gesto, resuelta en una acción. El modelo sería *El juramento de los Horacios* de David. En cambio, en el cuadro de Géricault hay una multitud, un conjunto de cuerpos que no llevan a cabo ninguna acción, sino que sufren una misma angustia. Hay un *crescendo* que parte de cero, de los muertos del primer plano; después, de los moribundos ya indiferentes a todo, se pasa a los reanimados por una insensata esperanza. Hay dos fuerzas contrarias: la marea humana de los naufragos y el oleaje y el viento. Sobre el plano inestable y oscilante de la balsa, toda la composición está sacudida por estos dos impulsos contrarios: la esperanza y la desesperación, la vida y la muerte. Las figuras son todavía aquellas figuras heroicas de la clásica pintura histórica: el chico muerto es bello (a pesar de la nota realista de sus pies envueltos en trapos blancos), el padre que lo sostiene adopta la postura solemne de un dios clásico; los otros muertos parecen gigantes fulminados por Zeus. Esta humanidad, que resulta atropellada por un destino adverso, es una humanidad grandiosa, histórica, ideal; por eso es más trágica su derrota.

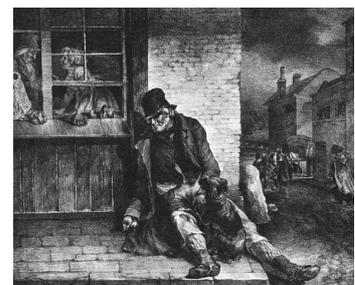
La crítica ha hablado de una síntesis minuciosa de citas literarias y artísticas del pasado, o de un manifiesto realista contra el idealismo neoclásico. Se ha querido ver igualmente en el cuadro una obra simbólica sobre el sentido de la vida, la resistencia feroz de la voluntad humana a las fuerzas elementales de la naturaleza. Géricault se ha defendido de todas estas interpretaciones, no reteniendo más que la alegoría del horror y el acto valiente y humanitario de un ciudadano ante los sufrimientos humanos. La elección de este tema de historia abre la vía al romanticismo. Delacroix se inspirará en él.

Su indecisión, de catastróficas consecuencias, sobre la ubicación del cuadro en el Salón de 1819 fue una manifestación directa de su ambigua personalidad: le parecía que los organizadores lo habían colgado en un punto demasiado bajo de la pared, y decidió colgarlo más arriba. Pero cuando lo vio en aquella posición reconoció que había cometido un gran error. Él sentía que la posición elevada era la adecuada para una imponente composición histórica (sabemos que su decoro requería una cierta distancia del espectador, de manera que el conjunto resultara legible y la importancia de los detalles, convenientemente reducida). Los cuerpos de *La balsa* están pintados con toda la imponente generalidad exigida por la tradición, pero Géricault y sus amigos tenían razón en el hecho de que el cuadro perdía bastante cuanto más se alejaba del espectador. Las decisiones compositivas estaban en función de poner a las figuras en presencia del espectador hasta producir la ilusión de que los cuerpos desbordaban el espacio pictórico. Sin la presencia inmediata de algunos detalles, el contacto con el drama se perdía.

Uno de estos detalles es la mano extendida del joven inconsciente en la parte inferior izquierda. Como todas las figuras del cuadro, es de dos veces la dimensión natural; por que uno se acerque al cuadro, eso provoca el efecto de hacerla parecer el doble de cerca de lo que se podría esperar. La paradoja de *La balsa* es que sus colosales dimensiones al mismo tiempo crean y piden una intimidad de enfoque normalmente reservada a la pintura de caballete. La cadena de cuerpos entremezclados, unidas las razas de Europa y África, se convierte en el equivalente de un único cuerpo en estado de transformación; su aceleración interna parte del grupo de figuras moribundas a la izquierda, asciende en la alerta avivada en el centro y culmina en la extática vitalidad de las frenéticas señales que se hacen en el pináculo del grupo.

Cuando *La balsa* se dio a conocer, el escándalo ya había tenido sus consecuencias: el capitán había sido depuesto y el gobernador y el ministro, destituidos. Una nueva ley abrió las filas militares a los que habían servido bajo el Imperio. Géricault creyó que este final sería recompensado con la compra de su obra por parte de alguna institución. Pero no fue así; es cierto que fue muy valorado y recibió una medalla, pero en Francia no había destino privado posible para una obra de estas características y su decepción fue muy fuerte.

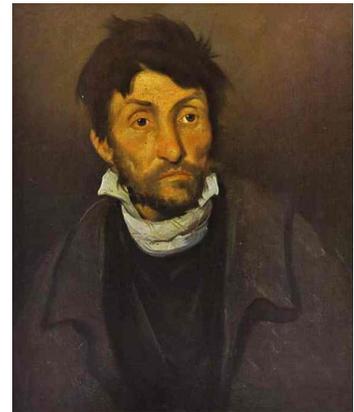
Una estancia en Inglaterra, donde *La balsa* tuvo gran éxito en una exposición de pago, lo llevó a realizar notables experimentos en el campo del dibujo y el grabado. En el nuevo campo de la litografía produjo para un mercado más amplio estampas documentales de la vida corriente: trabajo, deportes, discapacitados y alcoholismo, el pobre indigente... Y en el campo de la pintura realizó destacables ejercicios de retratística: son los "retratos de locos" que se descubrieron casi medio siglo después de la muerte del artista y cuya motivación y objetivo desconocemos. Hay datos de que el propio Géricault se sometió a tratamiento psiquiátrico por parte de miembros de los avanzados círculos médicos pioneros en nuevas formas, más humanas, de atención. La psiquiatría francesa de este periodo había desarrollado el moderno enfoque terapéutico



Théodore Géricault: *Apiadaos de las penas del pobre viejo*, 1821. Litografía. 31,7x37,6 cm. Biblioteca Nacional, París.

que defendía la continuidad entre la enfermedad mental y la vida normal. Y los retratos de Géricault se caracterizan por una objetividad simpatética, coherente con esta nueva actitud científica. Parece que cada uno de ellos representa una enfermedad psicológica concreta. Cada paciente es descrito según las convenciones retratísticas de la época, particularmente la sencilla dignidad en indumentaria y técnica que David había desarrollado en sus retratos del periodo revolucionario. El espectador encuentra en cada uno de ellos una ocasión para el descubrimiento simultáneo de una persona individual y de los inciertos indicios de un estado impersonal, objetivo; cada uno incita a la reflexión sobre el grado en que el conocimiento del otro siempre supone la convergencia inestable de los dos.

Los cuadros obedecen a una implicación latente en la construcción del heroísmo en *La balsa*: el sujeto heroico no ha de ser necesariamente un actor efectivo en el mundo; el heroísmo puede muy bien manifestarse en la resistencia a fuerzas que superan a los individuos aislados y vulnerables.



Théodore Géricault: *Retrato de un loco*, 1822-23. Óleo sobre tela. 61,2x50,2 cm. Museo de Gante.

6. Revoluciones burguesas y crisis del neoclasicismo

En el segundo decenio del siglo XIX empieza la **crisis del neoclasicismo**, arte oficial del Imperio. Géricault se separa bruscamente del clasicismo de David. No es el único: también Ingres se aleja de él, aunque en dirección opuesta. Ingres se identifica con Rafael o Poussin y camina por la senda del idealismo clásico-cristiano abierta por Canova; Géricault se identifica con Miguel Ángel y Caravaggio, vive intensamente la desesperada experiencia de Goya, abre audazmente la vena del realismo que, por medio de Daumier y Courbet llegará, con Manet, a las puertas del impresionismo.

Los temas de Géricault son caballos, corriente o en batallas, soldados y combates, máscaras lunáticas de locos, cabezas de guillotizados. El motivo dominante de su poética es la energía, la fuerza interior, la furia que no se concreta en ninguna acción definitiva e histórica (recordemos que el mismo tiempo y el mismo motivo domina la poética de Balzac). Sus motivos colaterales son la locura, como última dispersión de la energía más allá de la razón, y la muerte, como brusca ruptura de la corriente energética. Éstos son los motivos que de Géricault pasan al mayor exponente del romanticismo pictórico, Delacroix.

Mental y físicamente enfermo, con una gravedad incrementada por las heridas producidas por un accidente de equitación, Géricault murió prematuramente a los treinta y tres años.

6.1. Ingres y *La apoteosis de Homero*

Esta obra, una composición con numerosos personajes, fue encargada a Ingres para decorar un techo del "museo Carlos X" en el Louvre (actuales salas egipcias) y fue depositada en 1855. Fuertemente inspirada en el *Parnaso* de Rafael, esta pintura, que no tiene nada de "pintura de techo", representa a Homero divinizado recibiendo el homenaje de los grandes hombres de la Antigüedad y de los artistas de los Tiempos modernos. A sus pies, dos alegorías representan la *Ilíada* y la *Odisea*.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La apoteosis de Homero*, 1827. Óleo sobre tela. 386x515,6 cm. Museo del Louvre, París.

Frente a un templo en cuyo frontón está inscrito su nombre, el poeta Homero, sentado, es presentado como un dios. Es coronado de laureles por una Victoria. A sus pies, dos mujeres sentadas personifican las epopeyas que ha compuesto. La que lleva una espada simboliza la *Ilíada*. La figura con un remo representa la *Odisea*. El poeta divinizado recibe el homenaje de los grandes hombres de la Antigüedad y de los artistas de los Tiempos modernos, en número de cuarenta y seis. Entre las figuras de la Antigüedad, las que están pintadas de pie y que son las más próximas a Homero, se reconocen a la izquierda el poeta trágico Esquilo con un rollo de pergamino, el pintor Apeles con sus pinceles y su paleta, y a la derecha el poeta Píndaro con una lira, así como el escultor Fidias con una maza. Sólo dos artistas modernos, Dante y Rafael, pertenecen a este grupo. Los otros modernos están colocados más abajo y están pintados de medio cuerpo. Son sobre todo artistas clásicos del siglo de Luis XIV, como los escritores Racine, Boileau, Molière, Corneille, La Fontaine, o el pintor Nicolas Poussin.

Ingres ejecutó esta pintura de grandes dimensiones en un año y la presentó en el Salón de 1827. Quería hacer un manifiesto del clasicismo. Desde su vuelta en París, en 1824, el anciano revolucionario del arte, tan criticado en su juventud, hacía de sucesor de David, defendiendo la tradición clásica frente a Delacroix. Pero su *Homero deificado* fue poco apreciado. Su siguiente gran obra, *El Martirio de san Sinfiriano* (catedral de Autun), fue todavía más criticada, sobre todo por los partidarios del clasicismo, durante el Salón de 1834. En 1835, Ingres, contrariado, se fue de nuevo de París a Roma.

De conformidad con su tema que exaltaba a los creadores clásicos, la composición de su *Homero* es en gran parte clásica. Ingres no ha dado una perspectiva vertical, tan querida por los pintores barrocos, a su tela aunque destinada a un techo. La composición es frontal, y las figuras están dispuestas de manera

simétrica a un lado y a otro de Homero, situado en la cima de una pirámide. Ingres se ha inspirado en el fresco de Rafael de la Cámara de la Firma en el Vaticano, *El Parnaso*. A la tela de Ingres, sin embargo, le falta fluidez, comparada con las obras de su modelo. Ingres parece haber yuxtapuesto retratos célebres de los grandes hombres, por ejemplo el *Autorretrato* de Poussin. Los ha copiado con una exactitud fotográfica. Al mismo tiempo, la perspectiva del conjunto es negada, como en sus obras anteriores más audaces (*La gran odalisca*). Hay quizás aquí una voluntad de adaptarse a la función decorativa de esta tela, de no dar demasiado la impresión de perforar el muro. La atenuación de los relieves y de los tonos también contribuye a ello.

6.2. Delacroix y sus contemporáneos

Géricault y Delacroix mantuvieron entre ellos una tensa combinación de filiación y rivalidad similar a la que se había dado en el círculo de David. Delacroix había perdido a su padre en su infancia y a su madre en la adolescencia. Compartía con Géricault antecedentes de alta burguesía (su padre legal había sido un importante diplomático) y también recibió su primera formación en el estudio de Guérin. Allí se conocieron ambos en 1817, y Delacroix posó para una de las figuras de *La balsa*. Delacroix quería completar un cuadro importante para el Salón de 1822 en lugar de competir por el Premio de Roma. El resultado fue un ejercicio de sorprendente originalidad sobre un tema literario, *La barca de Dante y Virgilio*, que representa el paso de ambos poetas por los pantanos que rodean el quinto círculo del infierno.



Eugène Delacroix: *Dante y Virgilio en los infiernos*, llamado también *La barca de Dante*, 1822. Óleo sobre tela. 188x241 cm. Museo del Louvre, París.

Su primera aparición en el Salón dejó claro que no absorbería su cultura italiana por los conductos institucionales normales. Si Géricault había pospuesto su peregrinación a Italia, Delacroix renunciaría (en cambio, viajaría al norte de África siguiendo la expansión colonial francesa). Sin la formación tradicional, ¿cómo enfrentarse a las exigencias intelectuales y técnicas de la pintura de historia? En este cuadro apunta una solución: el cultivo del gusto literario más avanzado, que en este periodo estaba elevando ciertas tradiciones poéticas alternativas por encima del legado del clasicismo francés: Dante, Shakespeare, Goethe y Byron por encima de Racine y Voltaire. Durante los años veinte del siglo XIX, Delacroix ilustraría a todos a estos escritores extranjeros.

Pero en su búsqueda de medios para hacer un cuadro de fuentes literarias regresó a *La balsa* de Géricault, que según él concentraba y filtraba toda la tradición precedente de la pintura de historia. Aunque Dante describe el paso por un fangal tranquilo y en niebla, Delacroix prefirió mostrar la barca amenazada por un mar turbulento. Lo que hace es aprovechar el infierno para recordar la previsible ecuación del sufrimiento y los pecados de los supervivientes de *La balsa* con los castigos del infierno. Las almas condenadas que se aferran a la barca recuerdan inmediatamente a los cuerpos de la balsa. Sobre esta plataforma de cuerpos, Delacroix ha construido una pirámide compositiva coronada por el gesto del poeta que señala un distante horizonte.

La falta de un seguro dominio del dibujo se compensa poniendo el acento en la textura y multiplicando los incidentes y efectos en la superficie. Delacroix no dejará este estadio y, a partir de él, forjará un idioma pictórico coherente y capaz de organizar las más complejas estructuras narrativas.

Con el fin de llegar a entender este arte, que es considerado como la esencia del romanticismo, es importante ver la manera como la práctica de Delacroix representa la consecuencia lógica de un desarrollo cuyo origen se remonta a la última década del siglo XVIII. Gérard y Guérin establecieron el modelo del éxito precoz en el Salón cuando la Academia de Roma se cerró cuando la guerra y las exposiciones revolucionarias abolieron las antiguas restricciones a la admisión de obras. Su capacidad para aprovechar esta oportunidad, dignificada por la noción davidiana del artista como ejemplo autocreado de virtud, ayudaron a separar la carrera artística de las antiguas asociaciones artesanales. Y eso hizo que la pintura pareciera una aventura atractiva y factible para un aficionado casi aristocrático como el joven Géricault. Y una vez limitado a su mínima expresión el papel ejercido en su desarrollo por las rutinas normales de formación y socialización, el siguiente paso era moverse permanentemente fuera de la opresiva disciplina encarnada por los procedimientos del Premio de Roma, con su control de las etapas de progreso, la humillante sumisión a múltiples juicios y los años de conformidad servil.

Géricault no tardó en reconocer que el precio que había que pagar por esta abstinencia era considerable, pero Delacroix estaba dispuesto a asumirlo. El artista tenía pocas rutinas aprendidas en las que confiar, y el fondo de conoci-

mientos secretos, en otros tiempos tan pacientemente absorbido durante años de ejercitación artística entre los monumentos de Italia, también se había reducido. Hasta entonces ningún pintor con ambiciones podía pasar por alto las tradicionales exigencias de gran erudición y elevación de pensamiento, pero ahora estas cualidades dependían de los recursos intelectuales inevitablemente limitados, de los que cada individuo pudiera disponer. Y la enorme presión para obtener resultados inmediatos redundaba en la necesidad de rapidez y economía en la ejecución. Las credenciales de este nuevo modelo de artista no las garantizaba ninguna institución: tenía que probarse y demostrarse en cada exposición al público. Cada cuadro con mayores aspiraciones era un ejercicio especulativo donde se imponía captar la atención del público mediante una eficaz combinación de lo familiar y de lo sorprendentemente nuevo.

La barca de Dante reunía todos estos requisitos en una tela de dimensiones relativamente modestas. Para el Salón de 1824 intentó sacar partido a este éxito público con un cuadro a escala monumental, *Las matanzas de Quiós*. El tema proviene de los recientes acontecimientos en la guerra griega de la independencia de los turcos otomanos, que se había iniciado en 1821 y duraría más de una década. Se trataba de la famosa batalla en la que participó el poeta inglés Byron, que moriría en Missolonghi ese mismo año. La causa griega constituyó también un punto de reunión para los liberales desafectos en Francia, irritados con el régimen represivo de Carlos X. Obligado el gobierno a secundar la política de la Santa Alianza a favor de los turcos, los liberales aprovecharon para presentarse como defensores de los valores esenciales de Occidente frente al brutal despotismo oriental.



Eugène Delacroix: *Las matanzas de Quíos*, 1824. Óleo sobre tela. 417,2x354 cm. Museo del Louvre, París.

Unos dos años antes, la población de la isla de Quíos (legendario lugar del nacimiento de Homero y un centro de estudios helénicos) había sido sometida a una brutal campaña de terror, sus pueblos destruidos y sus habitantes asesinados o convertidos en esclavos.

Las matanzas de Quíos, sin embargo, dejó claras las dificultades que implicaba intentar construir algo sobre la base de *La balsa de la Medusa* sin enfrentarse a la tarea de un largo proceso de inmersión en el tema y de ensayo y error para encontrar la composición definitiva. El principal grupo se encuentra toscamente dispuesto en el formato vertical (más de tres metros de altura) porque Delacroix sólo fue capaz de encontrar una manera de tratar la enorme zona superior llenando sumariamente el espacio. El cuadro no tiene un foco de acción efectiva, con lo que reparte la atención entre distintos fragmentos, los cuales no son muy evocadores de los excesos concretos de los turcos. Un guerrero a caballo se lleva cautiva a una mujer desnuda y se dispone a matar al hombre que trata de defenderla, pero su porte altivo, su espléndido traje y la facilidad con la que domina al fogoso caballo fascinan más que repelen.

Las confusiones del cuadro son las mismas confusiones del sentimiento filohelénico en la Francia de la época. Las estereotipadas imágenes de las que Delacroix se sirvió menudeaban en las reacciones periodísticas y literarias a las masacres. La polémica a favor de los griegos, junto con la moda inspirada por las indumentarias típicas del Mediterráneo oriental, a menudo derivaba en tributos de admiración a la belleza de los cuerpos y trajes turcos. Delacroix no sabía lo suficiente sobre las personas y la causa que estaban celebrando. Como tantos liberales frustrados, la batalla que no eran capaces de dar en su país la sustituyeron por la identificación imaginaria con una remota resistencia colonial. Por lo tanto, el cuadro no podía aportar la coherencia de la que carecía su incierta motivación política.

El año del revés público de Delacroix con *Las matanzas de Quíos* fue también de éxito en el Salón para Ingres a su regreso de la larga temporada que pasó en Italia como expatriado. Durante los cuatro años anteriores había trabajado en un gran cuadro encargado para la catedral de su ciudad natal de Montauban. El tema combinaba un motivo devocional normal, la Virgen y el Niño, con un fragmento del historicismo ultrarrealista, el voto de Luis XIII (que da al cuadro su título).



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *El voto de Luis XIII*, 1824. Óleo sobre tela. 421x264,5 cm. Catedral de Montauban.

El monarca del siglo XVII se muestra en la posición normalmente ocupada por un santo adorante. El voto en cuestión consistió en la consagración del reino a la Virgen en demanda de auxilio divino para derrotar las fuerzas de los protestantes franceses.

Para sus primeros espectadores fue un cuadro básicamente conservador, baluarte de la resistencia contra el ascenso del romanticismo, una celebración de todas las ortodoxias: la monarquía, el catolicismo, la familia, la nación, y todo ello organizado siguiendo el magisterio de Rafael: la idea de una escena dual, con el mundo natural abajo y la revelación divina arriba, es la de la Transfiguración; la Virgen es una creación gemela de la *Madonna Sixtina*; los *putti* provienen de la *Madonna di Foligno* y de la *Virgen del Baldaquino*, de la cual Ingres extrae también sus ángeles. No hay casi ningún detalle en el cuadro de Ingres

que no evoque a su gran precursor. Como ocurre con la odalisca, Ingres irrealiza a la Virgen mediante la abstracción. La configuración elegida de las cejas, la nariz y la boca es muy precaria; el más ligero desplazamiento en cualquiera de los elementos necesitaría ajustes y compensaciones. La Virgen del *Voto* está pintada como si Ingres estuviera siguiendo el mandato de Leonardo: "Sel pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generarle" (si el pintor desea ver bellezas que lo enamoren, él es dueño de generarlas).

Todo el cuadro lleva hasta el extremo el enfoque historicista de Ingres, ejecutado con la precisión típica de su profesionalidad. Desde 1820 había pasado la mayor parte del tiempo en Florencia, y el motivo religioso central es una indisimulada mezcla de distintas versiones de este tema hechas por Rafael. Como resultado, el cuadro es una inestable concatenación de partes y grados de ficción. La Virgen y el Niño son aparentemente o una visión o una presencia divina no vista, pero el efecto es el de la adoración de una conocida obra de arte. Las cortinas entreabiertas significan un desvelo terrenal o los límites de un escenario teatral. Invirtiendo la antigua relación entre el mecenas real y el artista, el derecho divino se muestra buscando su confirmación en la bendición del genio de un artista.

El cuadro recibió una muy buena acogida oficial. Hay un cuadro de François-Joseph Heim en el que aparece Carlos X repartiendo los premios en el Salón de 1824: el *Voto* de Ingres se encuentra ubicado directamente encima de la figura del rey. Como Gérard ya había entendido con su *Entrada de Enrique IV*, las formas externas de la dinastía borbónica restaurada con el apoyo de las potencias extranjeras no podían ser otras que la exhibición teatral de pasados momentos de gloria. Los artistas que con más entusiasmo trataron de responder a las necesidades del régimen acabaron produciendo el más profundo desenmascaramiento de su carácter superficial y artificial. El instinto de Ingres había fallado con Napoleón, que creía haber creado una nueva síntesis de las formas antiguas y modernas de poder estatal, pero acertó de pleno con la Restauración. Su siguiente paso fue una monumental alegoría para el nuevo museo real, la *Apoteosis de Homero*, famoso por la fosilización que en él se produce de una rígida genealogía cultural que, pasando por el clasicismo francés de los tiempos de Luis XIV, el Alto Renacimiento y la Atenas de Pericles, remonta sus orígenes a la propia cultura griega arcaica.



François-Joseph Heim: *Su Majestad Carlos X reparte premios a los artistas, al finalizar el Salón de 1824*, 1825-27. Óleo sobre tela. 256×173 cm.

Los comentaristas de la época, siguiendo una costumbre de la estética revolucionaria, intentaron insertar las elecciones estilísticas de los artistas en un marco de significación moral y política. Esta construcción ha persistido hasta nuestros días como oposición entre el conservadurismo regresivo de la manera de Ingres y el carácter liberador del colorismo gestual de Delacroix. Pero no era tan fácil convertir a éste en partidario del orden social vigente. Uno de los grandes éxitos oficiales del Salón de 1827 fue el *Nacimiento de Enrique IV*, de Eugène Devéria (1805-1865), donde la pompa real es representada con pinceladas manifiestamente abiertas, colores de gama alta y profusa invención en los detalles. Esta obra llevó a cabo la infantilización del poder real que Ingres había iniciado en 1817 con *Enrique IV jugando con sus hijos*, un pequeño cuadro de gabinete ejecutado a la delicada manera de una miniatura flamenca.



Eugène Devéria: *El nacimiento de Enrique IV*, 1827. Óleo sobre tela. 484x392 cm. Museo del Louvre, París.

El éxito de Devéria, que le reportó una lluvia de premios y encargos, hizo de él durante un tiempo el líder indiscutible de la escuela "romántica". Eso reafirmó a muchos republicanos en su opinión de que la técnica rápida y gestual, y el acento en el color más que en la línea, representaban una cobarde y antipatriótica aceptación de los estilos ingleses, en concreto el de Thomas Lawrence (1769-1830). El romanticismo para ellos era el estilo distintivo de la odiada Santa Alianza y una traición a las consecuencias de los pintores franceses durante la República y el Imperio, que habían emulado las conquistas de los ejércitos franceses y provocado la imitación admirativa de los artistas de toda Europa. Pero a esta posición le faltaba una personalidad artística que le diera forma. Ingres era una viva refutación de la necesaria conexión entre republicanism and clasicismo. Incluso el propio David, exiliado en Bruselas desde 1815, se dedicó a retratos y ejercicios esotéricos sobre la mitología griega. Gran parte de la frustración de esta facción afloró en las reacciones emocionales a la muerte de Girodet en 1824. Una gran procesión se formó para el funeral, y Gros improvisó, cerca de la tumba, una disculpa por haber abandonado el verdadero camino de la corrección en el dibujo en favor de las superficiales gratificaciones que reportaban el color y la ejecución imprecisa.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Enrique IV recibiendo al embajador de España*, 1817. Óleo sobre tela. 99,1x125 cm. Museo del Pequeño Palacio, París.



Izquierda, Thomas Lawrence: *Margaret, condesa de Blessington*, 1822. Óleo sobre tela. 91x67 cm. Colección Wallace, Londres. Derecha, Thomas Lawrence: *Sarah Barrett Moulton, "Pinkie"*, 1794. Óleo sobre tela. 148 x 102 cm. The Huntington Library, San Mateo, California.

En la última fase de la Restauración el arte se encontraba en un punto muerto, y esta situación fue codificada de una manera imaginativa en el gran cuadro sobre el tema del suicidio con el que Delacroix desafió a Ingres y a Devéria en 1827: *La muerte de Sardanápalo*.

Por las reacciones oficiales y de los críticos, el reto fue un fracaso. Con respecto a la capacidad del artista para convertir una escena de muerte y destrucción repleta de figuras en una declaración coherente, representó, sin embargo, un gran avance con respecto a *Las matanzas de Quíos*. La historia del último rey asirio que decide suicidarse antes que rendirse a sus conquistadores fue el tema de un poema de Byron en 1821, que no tardó en traducirse y representarse. Delacroix aumentó las dificultades del tema con una extraordinaria magnificación de las implicaciones nihilistas de la historia. Al héroe de Byron sólo le acompaña una concubina favorita que voluntariamente acepta su destino, pero el pintor, que recupera las antiguas leyendas que lo representaban como

un monstruo licencioso, muestra a Sardanápalo observando indolentemente la ejecución de sus órdenes de que la destrucción de sus posesiones y de las mujeres de su harén tenga lugar ante sus ojos cuando arda la gran pira.

Invierte el significado del modelo de Géricault. En la cima de la pirámide, el lugar del humilde marinero negro haciendo señales hacia afuera, lo ocupa un monarca absoluto que mira hacia el interior para presenciar la muerte de todos los que le rodean. Las ambigüedades espaciales del cuadro, reflejo externo de la perturbación y el desorden mental del arquitecto de la escena, son fruto de este fuerte diseño subyacente: si tapamos la única esquina visible de la cama, la composición se hunde hasta convertirse en la indisciplinada confusión que sus detractores consideraban que era. Lo mismo se podría decir de la dispersión de los incidentes que atraen la mirada por toda la superficie y de la tonalidad cromática constante, que de manera muy artificial confunde la sangre con el fuego y refuerza una abrumadora sensación de amenaza claustrofóbica. El cuadro resulta convincente por su abandono de todo compromiso con los valores públicos del pasado davidiano o del presente monárquico: el pacto social salta por los aires y Delacroix se convierte a su manera en pintor de historia.

Su extravagante proyección de la futilidad en el *Sardanápalo* fue llevada al extremo de una manera muy explícita mediante la imaginaria violencia ejercida contra unas mujeres concebidas como objetos de posesión erótica. El lamentable automatismo sexista de la época, que hacía aceptables estas desbaratadas fantasías, no puede pasarse por alto.



Eugène Delacroix: *La muerte de Sardanápalo*, 1827. Óleo sobre tela. 395×495 cm. Museo del Louvre, París.

La búsqueda de la forma suntuosa, del desnudo opulento (Delacroix nunca se libró de los presupuestos machistas que nunca habría cuestionado) y las materias nobles, lleva a Delacroix a desarrollar temas de la historia antigua, adobándolas con un lujo de detalles que demuestran imaginación ilimitada. A este género corresponde *La muerte de Sardanápalo*, que describe un episodio de la historia asiria -el suicidio del último de sus reyes, Asurbanipal- según la fábula griega.

Sitúa la escena en un inconcreto interior palatino en el que la acumulación de objetos y personajes esconde prácticamente la arquitectura. El monarca asiste desde su cama a la matanza de sus mujeres por parte de los miembros de su guardia, a la espera de suicidarse antes de que el enemigo, que asedia la ciudad, pueda entrar en ella. De acuerdo con sus órdenes, el palacio ha sido incendiado, y ya se aprecia la proximidad del fuego en la densa humareda del lado derecho. La orgía compositiva permite al pintor ensayar los más denodados escorzos -por ejemplo el desnudo femenino de espaldas y de perfil, a la derecha- y recrearse en la plasmación de un amontonamiento de objetos suntuarios, sin duda teatral. Delacroix ha sometido el aparente desorden a una norma de composición tradicional, la de acumular las formas en el triángulo cerrado por una diagonal del cuadro; el procedimiento proviene de la pintura veneciana.

Por lo que se refiere a la técnica pictórica, aporta una ejecución de mayor libertad, en la que la economía de esfuerzo alcanza un grado muy notable. Las formas están compuestas por amplias manchas de color, recién concretadas por trazos lineales; incluso los rasgos del rostro han sido sumariamente esbozados por toques que, de lejos, producirán el querido efecto de realidad. Este procedimiento interesaría después a los impresionistas.

En 1827 Delacroix volvió al tema de la lucha de los griegos, pero esta vez que condensa su renovada expresión de solidaridad en una sola figura monumental: una personificación alegórica de Grecia, de pie durante el asedio de Misolonghi (donde Byron había muerto), clamando en silencio por la ayuda de Occidente. En 1826 había sido de nuevo objeto de un asalto turco tan aplastante que sus defensores, más que rendirse, reventaron los muros y destruyeron la ciudad. Eso provocó en Occidente una nueva oleada de agitación a favor de la causa griega.

El terrible suicidio colectivo con el que acabó el asedio de Missolonghi hizo que las escalofriantes fantasías sobre los antiguos déspotas palidieran por comparación. *Grecia* suponía la confesión que, pareciendo carnaza total en el mundo real, superaba su capacidad tanto de comprensión como artística, así que Delacroix buscó otra solución entre los recursos olvidados de la tradición occidental. La alegoría explícita le permitió reintegrar el cuerpo de la mujer oriental como emblema heroico. Como *La revuelta de El Cairo*, de Girodet, una adscripción anecdótica de la desnudez a una víctima exótica - aunque conserve un potencial atractivo erótico para algunos espectadores- no puede evitar transmitir las connotaciones de superioridad moral indefectiblemente vincu-



Eugène Delacroix: *La muerte de Sardanápalo*.
Detalle.

ladas al desnudo ideal. Las vestimentas desordenadas, signo convencional de aflicción, descubren el pecho de una diosa inviolable; la víctima masculina, por el contrario, aparece sólo como una mancha de sangre y un miembro mutilado.



Eugène Delacroix: *Grecia expirando entre las ruinas de Missolonghi*, 1827. Óleo sobre tela. 213×142 cm. Museo de Bellas Artes, Burdeos.

El 28 de julio de 1830, el descontento con el reinado de Carlos X produjo una violenta insurrección en las calles de París. Este momento de revuelta, que de forma tan vívida recordaba los grandes "días" de la Revolución de 1789, fue rápidamente superado cuando Luis Felipe, primo del depuesto rey, fue colocado al frente de lo que se llamó Monarquía de Julio.

La reaccionaria política del rey Carlos X llevó al estallido de la revolución de julio de 1830, por la que, después de cuatro días de disturbios, el 2 de agosto de 1830 Carlos X abdicó, con lo cual, en principio, la corona pasaba a su hijo al duque de Angulema, quien, así, debía convertirse en Luis XIX de Francia; ahora bien, como los revolucionarios no estaban en absoluto dispuestos a aceptarlo, tuvo que abdicar él también ese mismo día. Entonces el nuevo rey tenía que ser su sobrino –y nieto de Carlos X– Enrique, conde de Chambord, quien llegó a ser proclamado rey de Francia "Enrique V"; ahora bien, como Enrique sólo tenía diez años, se nombró regente a Luis Felipe de Orleans. Pero al final, el 9 de agosto la Asamblea decidió no reconocer a Enrique V y ofrecer la corona a Luis Felipe.

Una vez en el trono, Luis Felipe se tituló "rey de los franceses" y no "rey de Francia", instaurando así la idea de la monarquía popular en la que el título del rey se vincula a un pueblo y no a un Estado. Por otra parte, Luis Felipe rechazó la idea del derecho divino de los reyes. Además, por la ordenanza del 13 de agosto de 1830, el rey decidió que su primogénito llevaría el título de duque de Orleans –y no el de delfín– y que la hermana y los hijos del rey serían príncipes de Orleans y no de Francia. En 1832, su hija, la princesa Luisa de Orleans se casó con Leopoldo I, rey de los belgas.

En julio de 1835, Luis Felipe sobrevivió un intento de asesinato llevado a cabo por Giuseppe Mario Fieschi en el boulevard du Temple de París. En su gobierno, Luis Felipe evitó la pompa y el lujo de Carlos X y sus predecesores; por eso, se lo conoció como el "rey ciudadano" o el "monarca burgués"; ahora bien, pronto sus políticas se percibieron como autoritarias y conservadoras; además, durante su reinado, empeoraron las condiciones de vida de la clase obrera; la caída de su régimen fue precipitada por la crisis económica de 1847.

Delacroix no acabó su cuadro conmemorando la revuelta hasta 1831. No era ningún radical y personalmente no tenía nada en contra de una monarquía constitucional moderada. Pero las exigencias de sus lealtades y habilidades artísticas lo hicieron pintar *La libertad guiando al pueblo*.



Eugène Delacroix: *La libertad guiando al pueblo*, 1831. Óleo sobre tela. 260×325,1 cm. Museo del Louvre, París.



Eugène Delacroix: *La libertad guiando al pueblo*. Detalles.

Carlos X, y su impopular ministro, el príncipe de Polignac, cuestionan las ganancias de la Revolución. La oposición liberal, mediante el diario *Le National*, prepara su sustitución por el duque Luis Felipe de Orleans. En la sesión de la Cámara del 2 de marzo de 1830, Carlos X amenaza con castigar sin consideración. Los diputados se niegan a colaborar. El rey firma y publica en *Le Moniteur* cuatro disposiciones que suprimen la libertad de prensa y que modifican la ley electoral. Es una violación de la Constitución. Y es la revolución en París. En tres días llamados "Trois Glorieuses" -el 27, 28 y 29 julio-, los Borbones son destituidos.

Acabado en diciembre, el cuadro es expuesto en el Salón de mayo de 1831. Parece nacido de una sola vez, pero se deriva de los estudios hechos para las obras filohelenistas y de una búsqueda nueva de detalles y de actitudes.

Es el asalto final. La multitud converge hacia el espectador, en una nube de polvo, blandiendo las armas. Salta las barricadas y estalla en el campo adverso. A su cabeza, cuatro personajes de pie, en el centro una mujer. Diosa mítica, les lleva a la libertad. A sus pies, soldados yacentes.

La acción se eleva en pirámide, según dos planos: figuras horizontales en la base y verticales, en primer plano, que forman como un relieve sobre el fondo borroso. La imagen se transforma en monumento. La pincelada y el ritmo impetuoso son contenidos, equilibrados. Delacroix reúne accesorios y símbolos, historia y ficción, realidad y alegoría.

1) **La Libertad.** Observando la obra de Emile Vernet *La batalla del puente de Arcole*, 1826, es fácil darse cuenta de que aquí se da una visión nueva de la alegoría de la Libertad: es una joven del pueblo, viva y fogosa, la que encarna la revuelta y la victoria. Cubierta con el sombrero frigio, los mechones que flotan sobre su nuca evoca la Revolución de 1789, los *sans-culottes* y la soberanía del pueblo. La bandera, símbolo de lucha, que forma una unidad con su brazo derecho, se despliega ondulando hacia atrás, azul, blanco, rojo. De la oscuridad a lo luminoso, como una llama.



Emile Vernet: *La batalla del puente de Arcole*, 1826

La pilosidad de su axila ha sido juzgada vulgar, ya que la piel debía ser lisa a los ojos de los retóricos de la pintura. A algunos de los contemporáneos la Libertad les pareció sólo una robusta plebeya -bronceada, con los pies descalzos y falta de toda modestia- que con absoluta naturalidad se había lanzado a la lucha. De hecho, en buena medida es este carácter lo que la inserta en la enumeración sociológica de tipos masculinos entregados al combate que la rodean, donde entre vivos y muertos se encuentran representadas todas las edades y clases. Ella recuerda ciertas coloristas descripciones contemporáneas de trabajadoras que se unían a sus compatriotas en las barricadas. Si estuviera un poco más idealizada, más evidentemente parte del orden simbólico, el cuadro resultaría una curiosa yuxtaposición de reportaje y acompañamiento alegórico arbitrario.

Su vestido amarillo, cuyo doble cinturón flota en el viento, cae por debajo de los pechos y recuerda a las traperías antiguas. La desnudez realza el realismo erótico y la asocia a las victorias aladas. El perfil es griego, la nariz recta, la boca generosa, el mentón delicado, la mirada ardiente. Mujer excepcional entre los hombres, determinada y noble, gira la cabeza hacia ellos, los lleva hacia la victoria final. El cuerpo perfilado es iluminado desde la derecha. Su flanco derecho oscuro destaca sobre el fondo humeante. Apoyada sobre su pie izquierdo desnudo que sobresale de su vestido, el fuego de la acción la transfigura. La alegoría es la verdadera protagonista del combate. El fusil que mantiene en la mano izquierda la convierte en real, actual y moderna.

2) **Los niños de París.** Se han enrolado espontáneamente en el combate. Uno de ellos, a la izquierda, cogido a los adoquines, los ojos dilatados, lleva la gorra de policía de los tiradores de la guardia. A la derecha, ante la Libertad, encontramos a un chico. Símbolo de la juventud sublevada por la injusticia y del sacrificio por las nobles causas, evoca, con su boina de terciopelo negro de estudiante, al personaje de Gavroche que encontraremos en *Los miserables* treinta años más tarde. La cartuchera, demasiado grande, en bandolera, las pistolas de caballería en las manos, avanza de cara, el pie derecho adelante, el brazo levantado, un grito de guerra en la boca. Exhorta al combate a los insurgentes.

3) **El hombre de la boina.** Lleva la escarapela blanca de los monárquicos y el nudo de cinta roja de los liberales. Es un obrero con una banderola portasable y un sable de las compañías de élite de infantería, modelo 1816, o espada corta. El traje - delantal y pantalón largo- es el de un manufacturero.

4) **El hombre con sombrero de copa, de rodillas.** ¿Es un burgués o un ciudadano a la moda? El pantalón ancho y la cintura de franela roja son los de un artesano. El arma, trabuco de dos caños paralelos, es un arma de caza. ¿Tiene la cara de Delacroix o de uno de sus amigos?

5) **El hombre del pañuelo atado sobre la cabeza.** Con su blusa azul y su cintura de franela roja de campesino, trabaja como temporero en París. Está sangrando sobre el adoquín. Se endereza a la vista de la Libertad. El chaleco azul, el chal rojo y su camisa responden a los colores de la bandera.

6) **Los soldados.** En primer plano, en la izquierda, el cadáver de un hombre despojado de su pantalón, los brazos extendidos y la túnica arremangada. Es, con la Libertad, la segunda figura mítica sacada de una academia de taller. A la derecha, de espaldas, el cadáver de un suizo, en ropa de campaña: capota gris-azul, decoración roja en el cuello, polainas blancas, zapatos bajos, chacó en el suelo. El otro, la cara contra el suelo, tiene la charretera blanca de un coracero. En el fondo, los estudiantes y un destacamento, granaderos en ropa de campaña y capota gris.

7) **El paisaje.** Las torres de Notre-Dame, símbolo de la libertad y del romanticismo como en Victor Hugo, sitúan la acción en París. Su orientación sobre la orilla izquierda del Sena es inexacta. Las casas entre la catedral y el Sena son imaginarias. Las barricadas, símbolos del combate, diferencian los niveles del primer plano a la derecha. La catedral parece lejos y pequeña con respecto a las figuras. La luz del sol poniente se mezcla con el humo de los cañones. Revelando el movimiento barroco de los cuerpos, estalla al fondo a la derecha y sirve de aura a la Libertad, al niño y a la bandera.

El color unifica el cuadro. Los azules, blancos y rojos tienen contrapuntos. Las bandoleras paralelas del correaje blanco responden al blanco de las polainas y de la camisa del cadáver de la izquierda. La tonalidad gris exalta el rojo del estandarte.

El cuadro glorifica al pueblo ciudadano "noble, bello y grande". Histórico y político, testimonia el último sobresalto del Antiguo Régimen y simboliza la libertad y la revolución pictórica. Realista e innovador, el cuadro fue rechazado por la crítica, acostumbrada a ver celebrar la realidad por conceptos. El régimen de Luis Felipe, cuyo advenimiento saludaba, lo escondió al público.

Es una de las pocas obras en las que Delacroix abandona los temas literarios y recurre al acontecimiento contemporáneo. En 1830, la Revolución de Julio puso fin al gobierno de los Borbones en Francia y abrió paso a una monarquía constitucional bajo Luis Felipe de Orleans.

En unas líneas dirigidas a su hermano el mes de octubre de aquel mismo año, Delacroix escribía:

"He comenzado un tema moderno, una barricada [...] y si no he luchado por la patria al menos pintaré para ella [...]".

Pese a que la frase deja entrever cierta justificación ante su pasividad por los acontecimientos políticos de su país, con *La libertad guiando al pueblo* dará testimonio de su adhesión a los ideales de libertad y justicia de aquellos años.

A pesar del hecho de haber sido adquirida por el Estado, la composición fue considerada "panfletaria" por éste, y durante años sólo estuvo esporádicamente expuesta y sólo a partir de 1861 pudo contemplarse regularmente.

Para Delacroix, maestro de la "escuela romántica", la historia no es ejemplo ni guía de los actos humanos: es un drama que empezó con la humanidad y perdura en el presente. La historia contemporánea es lucha política por la libertad. *La Libertad guiando al pueblo* es el primer cuadro político de la historia de la pintura moderna: ensalza 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 es clara; lucha contra el intento de restablecer los privilegios feudales como si la Revolución no hubiera ocurrido, pero comprende que nuevas formas revolucionarias están madurando en la sociedad. Revolucionario en 1830, Delacroix se convierte en contrarrevolucionario en 1848, cuando la clase obrera se levanta contra la burguesía capitalista que la explota. Como todos los románticos, se declara antiburgués; de hecho, arremete sólo contra la pequeña burguesía por su cortedad de miras, su mediocre cultura, su mal gusto, y su amor por la vida reposada; mientras tanto, menudea los salones y disfruta de los favores de las altas finanzas burguesas.

En el cuadro que ensalzó aquellos días de julio hay un entusiasmo sincero y un significado político ambiguo. Para Delacroix y, en general, para todos los románticos, la libertad es la independencia nacional (así lo demuestra en otras obras, como *La Matanza de Quíos* (1824) y *Grecia sobre los escombros de Misolonghi* (1827)). En este cuadro de 1830, la mujer que hace ondear la bandera tricolor sobre las barricadas es, al mismo tiempo, la libertad y Francia. ¿Y quien lucha por la libertad? Gente del pueblo e intelectuales burgueses; en nombre de la libertad y de la patria se sella la *unión sacrée* de los descamisados del pueblo con a los señores del sombrero de copa.

No es un cuadro histórico, no representa un hecho ni una situación. No es un cuadro alegórico: alegórico sólo es la figura de la Libertad-Patria. Es un cuadro realista que culmina con un colofón retórico (cómo ocurre muy a menudo en la prosa de Victor Hugo). Incluso la figura alegórica es una mezcla de realismo y retórica, una figura "ideal" que, para esta ocasión, se ha vestido con los harapos de la gente del pueblo y que, en lugar de la espada simbólica, empuña un fusil reglamentario.

Con respecto a la composición, es fácil remontarse a la fuente: *La balsa de la Medusa* de Géricault. Igual que en *La balsa*, el plano de la base es inestable, hecho de vigas separadas (la barricada); de esta inestabilidad nace y se desarrolla *in crescendo* el movimiento de la composición. Igual que en *La balsa*, las figuras forman una masa que sube, que culmina en una figura que agita algo; en Géricault un trapo, aquí una bandera. Igual que en *La balsa*, en primer plano están los muertos caídos hacia atrás, semejantes hasta en sus posturas. Coinciden, incluso, algunos detalles atrozmente realistas: el pubis al descubierto de un cadáver, la media caída sobre el pie de otro, el macabro y emotivo llamamiento de las polainas blancas a los pies del soldado muerto. Es también idéntica la forma de sostener y subrayar el gesto culminante acompañándolo, a derecha e izquierda, con el brazo levantado de otras dos figuras.

Vistas las analogías, pasamos a las diferencias. Delacroix invierte el esquema compositivo de *La balsa*. Invierte la posición de los dos muertos del primer plano y también la dirección del movimiento de las masas, que en *La balsa* va de delante hacia atrás y en *La Libertad* va hacia adelante. ¿Por qué este cambio en la dirección del movimiento? El movimiento de detrás hacia adelante responde, en primer lugar, a una necesidad retórica: la libertad se lanza hacia el espectador, lo coge cara a cara y le dirige un discurso excitado. Pero también tiene otra función: si en el cuadro de Géricault el movimiento de las masas hacia el horizonte obraba una especie de catarsis y si a partir de la violencia realista se alcanzaban acentos de grandeza clásica (por ejemplo, el viejo y el cadáver de su hijo), en el cuadro de Delacroix desaparece todo lo que era profundamente clásico. Ya no existe el luminismo caravaggiano sobre los cuerpos fuertemente modelados, casi como si fueran de bronce, sino un perfilamiento de las figuras a contraluz sobre un fondo encendido y humeante; ya no encontramos la unión de los cuerpos entrelazados, sino un aislamiento de las figuras principales entre la confusa formación de las otras. 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 chicos, jóvenes, adultos, obreros, campesinos, intelectuales, soldados legitimistas y rebeldes son partes del pueblo y que la bandera tricolor les hermana a todos.

Durante el primer cuarto del siglo XIX la crisis en el clasicismo era también evidente en otras culturas nacionales. En España e Inglaterra (Estados en los que la atracción por la Antigüedad nunca había sido tan potente como en Francia), Francisco de Goya y William Blake entre otros opusieron diferentes mitos unificadores a la herencia de Grecia y Roma. En el caso de Goya, la retó-

rica principalmente utilizada fue el "majismo", un estilo y una tradición sub-culturales propias del pueblo español; en el caso de Blake fue el milenarismo de las sectas radicales inglesas. Las contribuciones de estos dos artistas a lo que parece haber sido un amplio movimiento occidental de inconformismo e insurgencia política - el romanticismo- deben estudiarse de forma monográfica.

Bibliografía

- Antal, Frederick** (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón ("Comunicación", 60).
- Baudelaire, Charles** (2001). *L'art romantique*. París: Garnier-Flammarion.
- Bazin, Germain** (1994). *Théodore Géricault, Génie et folie. Le radeau de la Méduse et les monomanes*. París: Wildenstein Institut.
- Berger, Jonn** (2007). *Modos de ver* (4.^a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, Klaus** (1968). *Géricault et son œuvre*. París: Flammarion.
- Bory, Jean-Louis** (1972). *La Révolution de Juillet (29 juillet 1830)*. París: Gallimard (col. "Les trente journées qui ont fait la France").
- Bryson, Norman** (2002). *Tradición y deseo*. Tres Cantos: Akal ("Arte y estética", 63).
- Calvo Serraller, Francisco** (1982). *Ilustración y romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clark, Kenneth** (1990): *La rebelión romántica: el arte romántico frente al clásico*. Madrid. Alianza ("Alianza forma", 93).
- Crow, Thomas E.** (2001). "El clasicismo en crisis: De Gros a Delacroix". En: Stephen F. Eisenman. *Historia crítica del arte del siglo XIX* (págs. 54-81). Tres Cantos: Akal ("Arte y estética", 59).
- Crow, Thomas E.** (2002). *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros ("La balsa de la medusa", 123).
- Daix, Pierre** (2002). *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra.
- Furet, François** (1992). *La Révolution, 1770-1880*. París: Hachette (col. "Pluriel").
- Gras Balaguer, Menene** (1983). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos ("Biblioteca de divulgación temática" 23).
- Honour, Hugh** (2004). *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial ("Alianza forma", 20).
- Jobert, Barthélemy** (1997). *Delacroix*. París: Gallimard.
- Kaufmann, Ruth** (1975). "François Gérard's 'Entry of Henry IV into Paris': The Iconography of Constitutional Monarchy". *The Burlington Magazine*.
- Merllie, Louis** (1974, 2.º trim.). "Le cannibalisme et la mer", *Neptunia* (núm. 114).
- Prendergast, Christopher** (1997). *Napoleon and History Painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau*. Oxford: Oxford University Press.
- Reyero, Carlos** (1991). *Las claves del arte: del romanticismo al impresionismo*. Barcelona: Planeta ("Las claves del arte", 21).
- Rosenblum, Robert** (1993). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial ("Alianza forma", 120).
- Toussaint, Hélène** (1982). "La Liberté guidant le peuple". *Les dossiers du Département du Louvre* (núm. 26). Réunion des Musées Nationaux.
- Toussaint, Hélène** (1985). *Les Portraits d'Ingres*. París: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- VV.AA.** (1992). *La peinture au Louvre, 100 chefs-d'œuvre*. París: RMN-Hazan.
- VV.AA.** (1996). *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*. París: Grand-Palais.
- Vaughan, William** (1995). *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ed. Destino.
- Vigier, Philippe** (2000, octubre). "Paris Barricades (1830-1968)". *Les Collections de l'Histoire* (núm. 9).

