

# El classicisme en crisi

Joan Campàs Montaner

PID\_00141119



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement (BY) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC, Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya). La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/legalcode.ca>*

## Índex

<b>1. Gros i la llegenda de Napoleó.....</b>	<b>5</b>
1.1. El pont d'Arcole .....	6
1.2. La batalla de Natzaret .....	7
1.3. Els empestats de Jaffa .....	9
1.4. La batalla de Eylau .....	11
1.5. El declivi .....	13
<b>2. El classicisme mitològic sota l'Imperi (1804-1814).....</b>	<b>15</b>
<b>3. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867).....</b>	<b>21</b>
3.1. Els retrats .....	21
3.2. Les banyistes .....	26
<b>4. Girodet i la ruptura de l'estètica davidiana.....</b>	<b>32</b>
4.1. El mestre David i el premi de Roma .....	32
4.2. Accentuació del conservadorisme .....	36
<b>5. Théodore Géricault.....</b>	<b>41</b>
5.1. Temps de Restauració (1814-1820) .....	43
5.2. Temps de confusió .....	45
5.3. Els naufragis del rai de la Medusa .....	48
<b>6. Revolucions burgeses i crisi del neoclassicisme.....</b>	<b>55</b>
6.1. Ingres i <i>L'apoteosi d'Homer</i> .....	55
6.2. Delacroix i els seus contemporanis .....	57
<b>Bibliografia.....</b>	<b>73</b>



## 1. Gros i la llegenda de Napoleó

L'estil **romàntic** en el sentit usual del terme -la pinzellada enèrgica, la imposició de l'impacte del color per sobre de l'ordre lineal, l'elevació dels temes contemporanis i exòtics a una intensitat èpica- es desenvolupa a la primera dècada del segle XIX. Però de fet fou producte de les traduccions i distorsions de l'herència clàssica, així com de l'art de Girodet i Ingres. El seu principal innovador, **Antoine-Jean Gros** (1771-1835), fou, com aquests altres dos pintors, deixeble de David.

El nomenament de Napoleó Bonaparte com a Primer Cònsul, el 1799, i després com a emperador dels francesos, el 1804, va tenir conseqüències directes en l'activitat dels pintors de temes històrics, a França. Els pintors van començar a rebre encàrrecs molt ben remunerats. Però aquesta situació tenia també els seus desavantatges. Durant la revolució, els pintors foren relativament lliures per a escollir el tema; ara, però, serà el govern qui encarregarà esdeveniments contemporanis específics, bàsicament referents a la vida i els èxits de Napoleó. La guerra esdevindrà el tema principal de la pintura oficial del Saló.

Les **pintures oficials**, que es desenvolupen en formats espectaculars, descarten generalment la violència, i mostren els moments que precedeixen o segueixen immediatament el combat, o desplacen les imatges brutals cap a les zones d'ombra o fora del quadre. Però, de vegades, les imatges de la violència no es poden evitar, com passa quan el govern vol mostrar la brutalitat de la guerra i les pèrdues humanes en el camp de batalla. Cap altre pintor ha reeixit millor que Antoine-Jean Gros a l'hora de transformar aquests temes en imatges eficaces de propaganda.

Antoine-Jean Gros (1771-1835) és un dels pintors que marcarà la transició del neoclassicisme al romanticisme. Nascut a París, la seva mare, Pierrette Durant, era pastelista (pintora al pastel), i el seu pare, Jean Antoine Gros, fou pintor de miniatures i col·leccionista de quadres, el qual va formar el seu fill de sis anys en l'art de dibuixar. Cap a la fi de 1785, Gros va entrar al taller de David, i a partir d'aquell moment el va freqüentar sovint.

La mort del seu pare durant la Revolució Francesa obliga Gros, el 1791, a haver-se de mantenir mitjançant la pintura. Des d'aquell moment es dedica completament a la seva professió i participa, el 1792, en el Premi de Roma, però sense èxit. Tanmateix, és en aquesta època quan, amb la recomanació de l'Escola de Belles Arts, li demanen que executi els retrats dels membres de la Convenció.

El 1793, Gros abandona França i s'instal·la a Itàlia, en concret a Gènova, on viu de la seva producció massiva de miniatures i retrats. Més endavant visita Florència i després torna a Gènova.

### 1.1. El pont d'Arcole

El 15 de novembre de 1796, Gros és amb l'exèrcit prop d'Arcole, on Bonaparte planta la bandera de l'exèrcit d'Itàlia sobre el pont. Gros escull aquest esdeveniment i, amb el tractament que en fa (Bonaparte -ple de tensió i fogositat ja romàntiques- dirigint les tropes en una batalla que va guanyar en tres dies), troba el seu "estil". Això és almenys el que diu la llegenda, preparada per Bonaparte, el qual dominava ja la propaganda i treballava per a la seva glòria. De fet, el quadre va ser encarregat a Milà i els historiadors de vegades fins i tot posen en dubte l'esdeveniment mateix. Bonaparte, satisfet del treball, li dóna tot seguit el lloc d'inspector de correus, càrrec que li va permetre seguir les campanyes de l'exèrcit, i, el 1797, el designa al capdavant de la comissió encarregada d'escollir el botí que hauria d'enriquir el Louvre.



A l'esquerra, Antoine-Jean Gros: *Bonaparte al pont d'Arcole*, 1796. Oli sobre tela. 73 × 59 cm. Musée du Louvre, París. A la dreta, Antoine-Jean Gros: *Napoleó Bonaparte al pont d'Arcole*, 1796-1797. Oli sobre tela. 134 × 104 cm. Hermitage, Sant Petersburg.

Per edat, Gros se situa entre Girodet i Ingres. Aquests dos havien estudiat a l'Acadèmia Francesa de Roma. Però quan ja li hauria d'haver tocat a Gros, Roma es va tancar als francesos, el 1793. Malgrat això, va viatjar a Itàlia i va passar temporades a Florència i a Gènova; amb tot, se li va negar l'oportunitat d'afinar el seu dibuix en un ambient de suport institucional entre els monuments de Roma. Per tal de no córrer riscos en territori italià, va necessitar protecció, i els germans Bonaparte se n'ocuparen; a finals de 1790 va exercir un càrrec militar a la rereguarda que li robava molt de temps a la pràctica de la pintura, però al qual deu l'exagerada reputació que va adquirir com a artista soldat.

## 1.2. La batalla de Natzaret

Però aquest mite el va forjar el quadre amb el qual va establir la seva reputació quan, el 1801, va tornar a París. El nou Consolat va decidir emprendre un programa pictòric a gran escala que glorificava els èxits de l'exèrcit francès, i el 1801 va convocar un concurs de pintures que commemorassin la victòria d'una petita partida de 5.000 francesos contra la ingent cavalleria àrab (més de 6.000 genets) a la **batalla de Natzaret**, que va tenir lloc el 1799. L'esbós de Gros es va endur el premi (premi que no li va ser lliurat, però, per l'oposició de Junot) amb la consegüent consternació de molts crítics: no podien entendre que aquella composició i l'acció representada estigués mancada d'un centre clar. El mateix general Junot se'l veu bastant endarrerit, en combat individual amb un genet mameluc, en lloc d'estar al comandament de tota l'operació.



Antoine-Jean Gros: *La batalla de Natzaret*, 1801. Oli sobre tela. 135 x 195 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes.

La manca d'una més sòlida estructura no fou només una simple elecció de Gros; era deguda, en part, a la manca d'una explicació precisa de la batalla per part del govern. En lloc d'un resum verbal coherent, el que va subministrar fou un seguit d'actes de valentia anecdòtics i individuals, protagonitzats no tant per oficials sinó per soldats. Aquesta descripció s'ajustava a una manera de celebrar les victòries franceses nascuda a la fase més democràtica de la Revolució: el triomf de les armes republicanes s'atribuïa més a l'esforç del ciutadà soldat i al seu patriotisme que a la coerció o a la cobdícia, o a la direcció dels comandaments.

Aquesta manera de concebre la propaganda igualava el valor de Junot amb el dels anònims soldats que són a primer pla, i això és el que va pintar Gros. A aquest plantejament hi va afegir un parell d'escenes de la seva invenció amb l'objectiu de proclamar la humanitat i l'idealisme com a mòbils de l'aventura

francesa a l'estranger: una escena on uns àrabs estan a punt de decapitar un europeu indefens contrasta amb una altra que mostra un soldat francès impedit l'execució d'un captiu.

Per tal de produir l'emoció d'una batalla acarnissada i confusa, el detallisme en l'enregistrament dels ràpids moviments i la llibertat del color es van sumar a la imaginació artística com a mitjà per a assolir un conjunt ben travat. Era també important que aquesta nova categoria que suposava la pintura d'història aplicada a un esdeveniment heroic contemporani no es confongués amb la meticulosa descripció que havien conreat els pintors tradicionals de batalles, que estava considerada entre els gèneres artístics més baixos. Potser si Gros hagués dominat més el dibuix clàssic li hauria mancat la necessària flexibilitat i capacitat d'improvisació que requeria aquest tema tan complicat. El seu èxit li va reportar una posició molt favorable davant de la creixent demanda de reportatges contemporanis dins del gènere de la pintura d'història.

L'encàrrec d'una versió a gran escala del tema de Natzaret mai no es va arribar a materialitzar. L'ideal d'un exèrcit de ciutadans es contradeia amb el culte bonapartista, segons el qual les victòries franceses havien d'atribuir-se al comandament carismàtic d'un únic individu. Tres anys més tard, Gros havia après la nova lliçó. A canvi del premi no lliurat el 1802, Napoleó li va encarregar *Bonaparte visitant els empestats de Jaffa*, seguit per *La batalla d'Aboukir* (1806) i *La batalla d'Eylau* (1808). Aquests tres temes - el cap popular impassible davant la pestilència, desafiant l'esplèndid instant de victòria, compassiu pel cost amarg d'un camp difícilment guanyat- dugueren Gros a la glòria. Aquestes obres són considerades com el cim del **realisme èpic** que contribueix a construir la llegenda de Napoleó.



### 1.3. Els empestats de Jaffa



Antoine-Jean Gros: *Bonaparte visitant els empestats de Jaffa*, 1804. Oli sobre tela. 532,1 × 195 cm. Musée du Louvre, París.

*Bonaparte visitant els empestats de Jaffa* representa el general Bonaparte que visita els empestats de l'exèrcit francès reunits al pati d'una mesquita que serveix d'hospital militar, a Jaffa. L'escena es desenvolupa el març de 1799, durant la campanya de Síria, continuació de la campanya d'Egipte. A plena llum, Bonaparte toca el tumor d'un dels malalts, amb el tors nu, amb la seva mà sense guants, mentre que un metge vol dissuadir-lo i un oficial es tapa el nas. A l'esquerra, dos àrabs distribueixen pans als malalts. A la dreta, un soldat cec intenta apropar-se al general en cap. A primer pla, a l'ombra, uns malalts agonitzen i no tenen ni tan sols la força de girar-se cap a Bonaparte.

La campanya d'Egipte (1798-1799) marca el que s'ha anomenat el "somni oriental" de Bonaparte, una de les primeres manifestacions del qual va ser l'annexió de les illes Jòniques en el tractat de Campo Formio (18 octubre de 1797). Sotmès al sultà, Egipte estava sota el govern teòric de beis dominats per la milícia dels Mamelucs. L'expedició -36.000 homes- va partir de Toulon el 19 de maig de 1798 i va arribar a Alexandria el 2 de juliol. Dos dies després de la batalla de les Piràmides (21 juliol), Bonaparte feia la seva entrada a El Caire, però el 23 de juliol, la destrucció de la flota francesa per l'almirall Nelson, prop d'Aboukir, assegurava a Anglaterra el domini de la Mediterrània. La revolta que va patir a El Caire i la declaració de guerra de Turquia (9 setembre) van obligar Bonaparte a reprendre les armes. El general es va dirigir a Síria per tal d'aturar la invasió turca: la presa de Jaffa (6 març de 1799) és un dels episodis d'aquesta segona campanya, en la qual les tropes franceses van ser delmades per la pesta.

Sota les arcades d'una mesquita reconvertida en hospital de campanya, Bonaparte toca les pústules d'un soldat, mig vestit amb un llençol. Desgenettes, el metge en cap de l'exèrcit, vigila atentament el general mentre un soldat in-

tenta apartar la mà de Bonaparte per evitar-li el contagi. A la dreta, un altre soldat, completament nu, sostingut per un jove àrab, és curat per un metge turc. Un oficial, malalt d'una oftàlmia, s'hi apropa a les palpentos, recolzat en una columna. A primer pla, un malalt agonitza sobre els genolls del jove cirurgià militar, ell mateix contagiats per la malaltia. Darrere el general, dos oficials francesos semblen espantats pel contagi: un es protegeix la boca amb el seu mocador mentre que l'altre se n'allunya. A l'esquerra de la composició, enmig dels malalts que jeuen per terra, es troba un majestuós grup d'àrabs que distribueixen aliments.

El quadre *Els empestats de Jaffa* va ser encarregat a Gros per Bonaparte com a indemnització per la retirada de l'encàrrec de la batalla de Nazaret, l'altre episodi de la campanya d'Egipte on s'havia distingit el general Junot. El programa li va ser dictat per Dominique Vivant Denon, director del Louvre, que havia participat en l'expedició, i el quadre fou acabat en sis mesos per al Saló de 1804, obert el 18 de setembre, algunes setmanes abans de la consagració de Napoleó. Aquesta composició, en la qual esclata el colorisme de Gros, intenta emfasitzar el valor de Bonaparte, el qual, per a apaivagar la inquietud de les seves tropes de cara als estralls de la pesta, s'exposava ell mateix al contagi visitant els soldats malalts a l'hospital de Jaffa. El 1804, però, aquest fet militar bastant trivial podia servir per a acreditar la legitimitat de les aspiracions imperials de Bonaparte: el gest del general tocant amb una serenitat sobirana les nafres d'un malalt connectava, en la consciència dels seus contemporanis, amb aquest moment del ritual de la consagració en què el rei de França exercia el seu poder taumatúrgic en tocar les escròfules dels leprosos...

La conquesta de la ciutat palestina era un cop més el triomf d'un altre general i, per tant, no calia plantejar-se la pintura d'una batalla, i Gros va aprofitar el brot de pesta que va afectar tant els defensors àrabs de la ciutat com els victoriosos francesos.

A primera vista, el tema és eminentment racional: es creia que la por contribuïa a la difusió de la plaga, i el general intenta frenar amb el seu exemple personal la idea del contagi i la mort inevitables. Però l'efecte pictòric és irracional: els malalts francesos semblen quasi aixecar-se per art de màgia en ser tocats pel seu cabdill. Dominant el fons, per contrast, es troben les figures en penombra dels morts i moribunds privats d'aquest contacte. El soldat ras és ara impotent. Gros va invertir el significat habitual del nu com a portador dels ideals republicans en transformar-lo en signe de desemparament i dependència; això es palesa en el soldat grotescament engrandit que, agenollat, aparta la mirada del seu metge àrab per a adreçar-la cap al seu diminut comandant embotit en el cenyit uniforme.

El pintor vol suggerir que la virtut i el valor del general justifiquen els horrors de la guerra. Gros ha donat a Bonaparte l'aura lluminosa i el gest de Crist curant els leprosos en la pintura religiosa.

Encarregant aquesta tela a Gros, Bonaparte, nomenat primer cònsol, desitjava que contribuís a netejar-lo de les acusacions de la premsa anglesa. Aquesta última afirmava, d'altra banda amb raó, que havia volgut fer executar els empestats en el moment de la seva retirada cap a El Caire. L'obra va ser presentada al Saló de 1804 poc abans de la consagració, en un moment en què servia particularment als interessos de Bonaparte. És la primera obra mestra de la pintura d'història napoleònica. Bonaparte, després emperador, va desviar els pintors contemporanis dels temes antics per fer-los pintar les batalles contemporànies i els fastos imperials, dels quals era l'heroi principal.

#### 1.4. La batalla de Eylau

Gros va representar més tard *Napoleó en el camp de batalla d'Eylau* (1808, Museu del Louvre), una obra que recorda molt el seu quadre precedent. Aquest va tenir una gran influència en els pintors de la generació següent, Géricault i Delacroix, sobretot quan aquest darrer va pintar les *Escenes de les massacres de Scio*.



Antoine-Jean Gros: *Napoleó en el camp de batalla d'Eylau, el 9 de febrer de 1807, 1808*. Oli sobre tela. 521 × 784 cm. Musée du Louvre, París.

L'obra és neoclàssica pel seu tema, que presenta un exemple de virtut, i per certs aspectes formals. L'escena es desenvolupa davant d'una decoració frontal d'arcades que recorda el del *Jurament dels Horacis* de David. El pintor ha concedit igualment una gran importància al centre del quadre, on es troba Bonaparte, i la tela comprèn nombrosos nus heroics. Però en aquesta obra hi ha aspectes de l'art de Gros que trenquen amb l'art del seu mestre David i anuncien l'art romàntic. El pintor insisteix en el sofriment dels empestats, motiu que suscita un sentiment d'horror, o de sublim, en l'espectador. La composició es divideix en grans masses creades pels contrastos de llums i d'ombres. La

llum i els colors són càlids, i recorden l'art dels grans venecians i de Rubens. Gros, precursor de la pintura orientalista, s'ha dedicat igualment a descriure els tipus, els vestits i l'arquitectura.

Gros ha cobert de colors vius l'animada i contrastada superfície per tal de realçar l'exotisme de la situació i reforçar l'impacte visual de la leproseria. Les arquitectures i la distribució de les figures reproduïen quasi exactament l'esquema compositiu del *Brutus* de David. Els metges àrabs, a l'esquerra, amb els seus desesperats pacients, ocupen la mateixa posició que el grup format per Brutus i la processó que porta els cadàvers. Bonaparte i els seus homes, banyats en llum, es corresponen amb el grup de l'esposa i les filles de Brutus. I el soldat francès que delira a l'extrem dret introdueix una nota més fosca d'aïllament i ceguesa directament anàloga a l'afligida criada de David.

Però, en el cas de David, per tal d'articular l'irresoluble conflicte entre el deure públic i la devoció privada, havia partit la composició en dues meitats, una interrupció formal que separava l'escena cívica de la domèstica, i una tremenda tensió omplia l'espai intermedi: l'espectador no sabia per quina posició decantar les seves simpaties; el significat de l'obra consistia en la seva reconstitució del conflicte. En el cas de Gros, la transformació radical en el significat i l'ús d'aquest poderós esquema constitueixen el més eloqüent indicatiu de l'impacte de les prioritats absolutistes en la pintura d'història. Entre les parts en què es fragmenta la composició de Gros no hi ha tensió: l'espectador no es veu requerit per apel·lacions simultànies a dos aspectes del seu caràcter moral. L'escissió més aviat representa una tranquil·litzadora divisió entre la Il·lustració europea, personificada pel conqueridor, i la foscor dels orientals derrotats, els quals, habituats com estan a la mort, romanen impassibles en el moment del trànsit. La radiant presència de Crist en els llims contrasta amb un infern àrab (la figura asseguda a l'extrem esquerre, doble de Brutus, reproduïx algunes representacions del caníbal Ugolino a l'*Infern* de Dante). La combinació de conquesta i redempció esdevenia molt útil davant dels informes segons els quals els francesos, per ordre de Napoleó, havien fet una carnisseria entre els inermes defensors de la ciutat que havien sobreviscut.

En aquesta tela, Antoine-Jean Gros presenta un Napoleó compassiu visitant el camp de batalla d'Eylau, l'endemà de la matança. El pintor es va sotmetre a les indicacions donades pel poder. Tanmateix, va optar per un realisme mai atès en cap altra pintura d'història napoleònica. Uns cadàvers a primer pla centren la mirada de l'espectador. Gros trencava així amb l'art neoclàssic del seu mestre David.

Hi veiem l'emperador Napoleó visitant el camp de batalla d'Eylau, a la Prússia oriental, el 9 de febrer de 1807, l'endemà de la victòria sagnant dels francesos sobre els russos i els prussians. L'emperador, sobre un cavall clar, envoltat de metges i de mariscals, la mirada plena de compassió, estén el braç com si anés a beneir els ferits. Un soldat lituà, recolzat sobre el cirurgià Percy, s'ha aixecat i li diu: "Cèsar, vols que visqui. I bé, quan se'm curi, et serviré fidelment com he

servit Alexandre". Un altre soldat enemic ferit abraça la cama de l'emperador. Al costat de Napoleó, el mariscal Murat, sobre un cavall negre giravoltant, sembla una personificació de la guerra. A primer pla, cossos de soldats amuntegats, recoberts de neu, i un ferit resistint. L'horror de l'escena és reforçat pel paisatge nevat, banyat d'una llum pàl·lida, que ocupa el fons de la tela.

Gros pinta aquesta tela durant l'hivern de 1807-1808, després d'haver-ne obtingut l'encàrrec en un concurs que va guanyar. El director del museu Napoleó, Vivant Denon, havia indicat la majoria d'aspectes de la composició, el moment que calia pintar, el nombre de figurants, els cadàvers del primer pla, les grans dimensions de la tela. El realisme de les figures del primer pla va passar, sens dubte, les seves recomanacions. Gros va exposar el quadre al Saló de 1808. Els espies de la policia presents al Saló van sospitar que aquest quadre convertia la guerra en impopular. Tanmateix, Napoleó va valorar l'obra i va atorgar la creu de la Legió d'honor a l'artista.

La composició d'aquesta tela recorda la de *Bonaparte visitant els empestats de Jaffa*, però el realisme és aquí encara més brutal, fins al punt que no ha estat igualat per cap altra pintura d'història napoleònica. El primer pla de cadàvers pren més importància que en el de Jaffa i frena la nostra mirada. El sentiment de terror i de sublim que corprèn l'espectador és a causa de les dimensions enormes donades als morts per Gros. Les cares de la part baixa del quadre fan dues vegades la talla normal. Certs personatges són tallats per les vores del marc, com si la tela fos el fragment d'una escena real. Gros ha pintat el seu quadre amb un pinzell ample. Com en els *Empestats*, l'alumne de David trencava amb l'ensenyament del seu mestre neoclàssic i anunciava les obres dels pintors romàntics, Théodore Géricault i Eugène Delacroix.

Durant tot el temps que l'element militar va estar vinculat a la vida nacional francesa, Gros en va rebre una inspiració directa i enèrgica que el dugué fins al cor dels esdeveniments que pintava; però igual que passà amb l'exèrcit, i amb el seu general, separat del poble, a Gros, cridat a il·lustrar episodis únicament representatius de l'acompliment d'una ambició personal, aviat se li va fer evident la insuficiència de la seva posició artística. Havent après el seu art seguint els principis neoclàssics, estava encadenat per les seves regles, fins i tot quan el seu tractament naturalista dels tipus i el seu interès per l'efecte pictòric en els colors i els tons semblen anar a contra corrent.

### 1.5. El declivi

Els alumnes de Gros foren nombrosos, i el seu nombre va augmentar considerablement, el 1815, quan David va deixar París i li va deixar la seva escola. Gros va ser condecorat per Napoleó, després del Saló de 1808, en el transcurs del qual va presentar *La batalla d'Eylau*. El 1810, els seus *Madrid* i *Napoleó a les piràmides* (Versalles) mostren ja un declivi de la seva pintura. La decoració de

la cúpula de Sainte-Geneviève (començada el 1811 i acabada el 1824, que li valdrà el títol de baró per Carles X) és l'única obra dels últims anys de Gros que demostra la força i el vigor dels començaments.

Sota la Restauració, esdevingué membre de l'Institut, professor a l'Escola de les Belles Arts i nomenat cavaller de l'ordre de Saint-Michel. *La partida de Lluís XVIII a les Tulleries* (1817), *L'embarcament de la duquessa d'Angulema* (1819) i el seu *Hèrcules i Diomedes*, presentat el 1835, demostren que els esforços de Gros - d'acord amb les consultes freqüents del seu antic mestre David, llavors exiliat a Brussel·les- per tal de posar un dic a l'ona ascendent del romanticisme, només van servir per a empètir la seva reputació, temps enrere brillant.

El 1835, envia al Saló un *Hèrcules aixafant Diomedes*, rebut amb burles pels crítics. Exasperat per les crítiques i la consciència del seu fracàs, Gros va cercar un refugi en els plaers més grollers de la vida. L'abandó dels seus alumnes, afegit a dificultats personals, el van empènyer al suïcidi (paradoxa del gest romàntic d'un salt al Sena per a aquest esperit que havia intentat defensar fins al final l'Escola del seu mestre David). El 25 de juny de 1835, fou trobat ofegat a les ribes del Sena, prop de Sèvres. Per un paper que havia posat al seu barret, es va saber que "cansat de la vida, i traït per les últimes facultats que la hi feien suportable, havia resolt desfer-se'n".

## 2. El classicisme mitològic sota l'Imperi (1804-1814)

La pintura que es va produir sota l'Imperi -seguint Thomas Crow- no només va servir per a glorificar Napoleó. La relativa estabilitat i llibertat de moviments pel continent que es va derivar de les conquestes franceses va permetre altres produccions artístiques. Els **mecenes** de tota Europa competien pels talents del classicisme francès, i l'estil més afavorit fou el preciosista **classicisme mitològic** incubat durant el període del Directori.

Un mecenes en particular, Giovanni Battista Sommariva, va encapçalar aquest corrent. Després del 1806, va fixar la seva residència a París i fou conegut per diversos títols, entre els quals el del marquès de Sommariva, encara que havia iniciat la seva carrera com a ajudant de barber al nord d'Itàlia. Format més tard com a advocat, la seva arribada a Milà, el 1796, va coincidir amb la del victoriós general Bonaparte i la instauració d'una república titella a la regió. Arribista sense escrúpols, va arribar a ser delegat de Napoleó a Milà, càrrec que li va reportar una immensa fortuna. Abans de la seva caiguda del poder, Sommariva va intentar guanyar prestigi i rehabilitar la seva reputació d'indesitjable *parvenu* mitjançant el mecenatge d'art.

El primer instrument del qual es va servir fou la gran influència de l'escultor **Antonio Canova** (1757-1822), artista d'origen venecià que, catòlic de naixement, podia aspirar a una classe d'encàrrecs escultòrics absolutament vedats als seus contemporanis anglesos. Un seguit de monumentals tombes papals van consolidar la seva preeminència com a escultor oficial de l'època. Al començament, però, va assolir prestigi amb composicions menors sobre temes clàssics que manifesten una estètica anàloga al depurat linealisme de l'*Homer* de Flaxman.

El *Perseu* (1801), obra realitzada cap a la meitat de la seva carrera, exemplifica la seva paradoxal capacitat per a comunicar una idea escultòrica mitjançant els elements abstractes de la línia més que mitjançant la plasticitat del volum i la massa. Vista des del davant o des del darrere, l'abundant informació que proporciona la concreció del perfil es contraposa al nivell d'articulació relativament menor que presenta la polida superfície de la pedra. Aquest contrast intern va permetre a Canova combinar una forta claredat intel·lectual amb el subtil i profús refinament dels seus valors tàctils.



Antonio Canova: *Perseu*, 1804-1806. Marbre. Altura 220 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Aquesta combinació esdevingué molt atractiva per a la família Bonaparte. El matrimoni de la germana de l'emperador, la princesa Paulina Borghese, formava part del pla de legitimació de la nova dinastia paneuropea.





Antonio Canova: *Paulina Borghese*, 1808. Marbre. Longitud: 200,7 cm. Galleria Borghese, Roma.



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

Fou la pròpia client qui va demanar ser representada com a Venus Victorious, i en el seu retrat (1808). Canova es va veure obligat a imaginar-la exhibint simultàniament la digna posa d'una matrona patrícia romana i la descurada nuesa d'una deessa per a la qual l'opinió dels mortals no importava gens. En públic hauria resultat un escàndol, però pocs foren els invitats de la família Borghese als quals es va permetre contemplar l'obra, i aquestes visites es van restringir a un horari nocturn sota els forts clarobscurs produïts per la llum de les torxes. El mateix Canova va recomanar aquesta manera teatral de mostrar la seva obra als espectadors futurs. La moda de l'exhibició nocturna amb llum artificial constituïa una altra novetat per la qual l'escultura s'assimilava als modes il·lusionistes més característics de la representació bidimensional.



Antonio Canova: *La Magdalena*, 1796. Marbre. Altura: 94 cm. Palazzo Bianco, Gènova.

Sommariva va formar la seva col·lecció a partir d'un grup d'obres de Canova, l'exhibició de les quals envoltava d'un ambient dramàtic similar. L'obra que més valorava era una figura de la Magdalena penitent (1796), en la qual només l'economia de mitjans aplicada per l'artista reclama per a la pietat ortodoxa la sensualitat del cos revelat. Aquesta escultura -encara que ens pugui semblar estrany- fou una de les obres d'art més aclamades a principis del segle XIX. El novel·lista Stendhal fou un dels seus més fervorosos admiradors. Sommariva havia fet construir una capella especial on la va envoltar d'un mobiliari de color violeta i no rebia més llum que la d'una làmpada d'alabastre.

L'art de Canova va causar un gran impacte en l'obra de l'artista francès **Pierre-Paul Prud'hon** (1758-1823), concretament en *El Crim perseguit per la Venjança i la Justícia* (1808), un tema al·legòric pintat per a la sala principal del tribunal napoleònic de justícia. El modelat de la figura voladora deriva d'una escultura de l'italià. Els altres elements provenen d'un repertori comparable: les deïtats

aèries segueixen el model d'un dels esbossos de Flaxman, i la víctima, un nu masculí, dividit entre l'ombra i la brillantor del clar de lluna, és un homenatge a l'*Endimió*. Tot plegat està dissolt en un crepuscle general que subratlla el seu missatge d'amenaça i intimidació. Aquest efecte era notablement diferent del de les al·legories de la claredat i la llum per les quals s'havia distingit l'art oficial republicà.



Pierre-Paul Prud'hon: *El Crim perseguit per la Venjança i la Justícia*, 1808. Oli sobre tela. 244 × 292 cm. Musée du Louvre, París.

Si ho comparem amb l'obra de Regnault, veurem un més gran realisme en la concepció del poder de l'Estat per part de Prud'hon. Alhora, desvincula la conducta de la justícia de qualsevol noció d'idealisme i d'imparcialitat, models que substitueix per un règim imaginari caracteritzat per una violenta sensualitat.

Durant els anys de l'Imperi hi va haver una gran rehabilitació de la figura de Prud'hon. Amb una beca provincial a Roma, s'havia mantingut desafiant fora del cercle davidiana. Va desenvolupar una tècnica característica que va desplaçar l'accent de la claredat dialèctica cap a una molt calculada nebulosa confusió dels objectes amb la seva atmosfera: primer pintava en monocrom i després introduïa el color en determinades zones, i finalment ho cobria tot amb un seguit de vernissos transparents.



Jean-Baptiste Regnault: *La llibertat o la mort*, 1795. Oli sobre tela. 60 × 49 cm. Kunsthalle, Hamburg.

Dos temes mitològics, tots dos personificacions del vent, estan entre els seus quadres més coneguts: *Psiquè enduta pels cèfirs als dominis de Cupido* (1808) i *Cèfir* (1814). Les dues pintures, encàrrecs de Sommariva, retornaven a temes posats de moda pels davidians en l'època del Directori, ara revigoritzats per una tècnica heterodoxa.

Una altra de les seves obres és el retrat que va fer de l'emperadriu Josefina (1805). Vídua del general de Beauharnais, Joséphine Tascher de la Pagerie, nascuda a Martinica, es va casar amb Bonaparte el 1796. No havent donat cap fill a l'emperador, fou repudiada el 1809. Aquesta imatge, plena de somieig, és un dels grans èxits, a França, del retrat a l'aire lliure, del qual Anglaterra oferia llavors models admirats.



Pierre-Paul Prud'hon: *El rapte de Psique*, 1808. 195 x 157 cm. Musée du Louvre, París.



Pierre-Paul Prud'hon: *L'emperadriu Josefina*, 1805. 244 x 179 cm. Musée du Louvre, París.

Aquest retrat de l'emperadriu s'allunya de la pompa de la seva recent coronació (immortalitzada pel gegantí quadre de David) i mostra una posa contemplativa entre els boscosos voltants del parc a Malmaison. La forta il·luminació de la figura asseguda, amb els seus canovescos contorns, expressa un estat de

reflexió que contrasta amb la foscor i indefinició de l'indret que s'estén més enllà dels límits del marc. Prud'hon transforma l'abstracta personificació de la profunditat psicològica de Constance Charpentier en un aspecte de la nova iconografia dels sobirans. No és estrany que pintés un retrat de Sommariva que el mostra mirant un llibre al mig d'un parc, al capvespre.

Altres col·leccionistes, locals i estrangers, es van interessar pels mateixos artistes i afavoriren la mateixa sensibilitat. El 1811, el príncep Yusupoff, de l'alta noblesa russa, va encarregar a Guérin una rèplica d'*Aurora i Cèfal*, un quadre que l'artista havia pintat per a Sommariva l'any anterior. Mostra un bell mortal inconscient i objecte del caprici d'una deessa, en què el mecànic tractament dels núvols i la il·luminació celestial mostra en quina mesura la singularitat i la gosadia del seu model s'havia reduït a fórmules conformistes.



Pierre-Narcisse Guérin: *Aurora i Cèfal*, 1811. Oli sobre tela. 254,5 x 186 cm. Musée du Louvre, París.

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

És en aquest context on cal inscriure els començaments de l'obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), fill del pintor i escultor poc conegut Jean-Marie-Joseph Ingres, el més gran de set germans; en l'estudi del seu pare, dibuixava petits retrats d'alguns membres de la seva família i copiava velles obres d'art. El pare també li va fer classes de música. Als 11 anys, va començar, per indicació del seu pare, a estudiar a l'Acadèmia de Tolosa, i al setze anys marxà a París, on estudià amb Gros a l'estudi de David.

#### 3.1. Els retrats

La carrera pictòrica d'Ingres comença el 1801, quan amb l'oli *Els ambaixadors d'Agamèmnon a la tenda d'Aquil·les*, va guanyar el Premi de Roma, però a causa de l'estat de l'economia francesa, no li va ser concedida l'habitual estada a Roma fins el 1807. Va ser en aquest interval de temps quan realitzà els primers retrats, que es poden classificar en dos tipus: els **autoretrats i retrats dels seus amics**, de caire romàntic, i els **retrats de clients benestants**, que es caracteritzen per la puresa de les línies i per uns colors que semblen esmaltats (*Mademoiselle Rivière*). En aquesta mateixa època va rebre els primers encàrrecs oficials del govern: *Bonaparte, primer cònsol* (1804) i *Napoleó emperador* (1806).

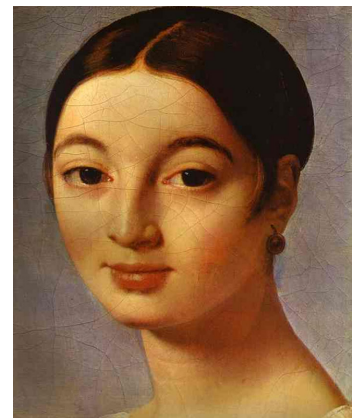
El retrat de *Mademoiselle Rivière*, una nena de 12 anys, així com el dels seus pares, demostren l'íntim parentiu d'Ingres amb Rafael i els florentins, en vigílies de la seva sortida cap a Itàlia. En el moment de la seva exposició al Saló de 1806, van ser jutjats de "gòtics" a causa de la seva precisió lineal, i de "primitius" a causa de la seva matèria esmaltada.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Mademoiselle Caroline Rivière*, 1805. Oli sobre tela. 100 × 70 cm. Musée du Louvre, París.

D'aquest retrat de mig cos d'una adolescent delicada, sobre un fons de paisatge de l'Île-de-France, se'n desprèn una gran frescor. La noia té una mirada càndida i un vestit de mussolina blanca virginal. Però un llavi carnós, i uns accessoris com un boà d'ermini i guants llargs, són evocadors de la voluptuositat d'una dona. En aquest retrat de nena, l'únic pintat per Ingres, hi va introduir la sensualitat dels seus retrats femenins.

El retrat forma una mena de tríptic amb els dels seus pares, igualment conservats al Museu del Louvre. Han estat pintats el 1806, a París, en vigílies de la sortida d'Ingres, premi de Roma, cap a la Ciutat eterna. Ingres, que es definia com a pintor d'història, havia de guanyar-se la vida pintant retrats, sobretot en aquest període de la seva carrera. Aquest retrat i el de la senyora Rivière foren exposats al Saló de 1806 juntament amb el de Napoleó al seu tron (París,



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

Museu de l'Exèrcit). La crítica va retreure a Ingres que fos "gòtic". Es feia un paral·lel entre el seu estil i el dels pintors primitius, com Van Eyck, que es descobria en aquell temps.

La posa de la noia evoca els retrats de Rafael, un "déu" per a Ingres. Però les característiques del dibuix, deixant de banda l'exactitud anatòmica, són pròpies del jove artista innovador. El coll de Caroline Rivière és molt allargat, la línia del nas prossegueix sense interrupció sobre l'arcada ciliar i forma una corba estranya. Oposat a l'abstracció dels contorns, l'expressió de la textura del vestit és il·lusionista. El color d'aquest retrat és igualment destacable. La claredat general del quadre és subratllada pel negre de banús de la cabellera i el groc mostassa dels guants.

Amb aquests quadres, Ingres està retent homenatge a Rafael, però per tal de no ser abduït per Rafael, reforça el caràcter contemporani de la imatge subratllant l'efímer. Els retrats dels seus pares (ell d'uns 38 anys, i ella d'uns 33) són representacions del matrimoni i tots dos estan asseguts en un ric interior domèstic que distingeix l'estabilitat de la seva unió, ornamentats amb tots els abillaments de la seguretat burgesa. Però la seva filla està fora d'aquesta rigidesa social i sexual: conserva la seva opulència, però no té espai per a ella mateixa, únicament l'espai obert i generalitzat del paisatge. No està vestida per al camp en el qual es troba, sinó més aviat per al Saló i per a l'espai domèstic, per a l'interior d'una altra casa, però en aquest paisatge pel qual es passeja les cases són quasi invisibles: el que predomina és l'església. La seva situació és clara: està en trànsit entre els papers de filla i d'esposa. La riquesa del seu vestit indica l'opulència paterna de la qual està destinada a ser separada; serveix per a definir l'opulència del seu futur espòs; i apareix, per tant, com una mostra de la seva bellesa temporal, de la mateixa manera que la seva pròpia bellesa és transitòria. Ingres realça aquells trets del seu abillament que destil·len la moda de 1805: la folgança dels seus llargs guants per sobre del colze, els seus dits agudament truncats, les seves acurades puntades, el seu fort bronzejat. Res d'aquesta bellesa no pot durar, i aquí la transitorietat protegeix la imatge de l'absorció pel passat. És des del seu segur ancoratge en el temps actual que pot permetre's la invocació a Rafael.

Fixem-nos, per altra banda, en la manera com Ingres sol construir el cap del seus retrats. Ho fa en dues fases: en primer lloc, com un volum delimitat per un perfil precís; en segon lloc, com una superfície sobre la qual els trets facials -ulls, celles, nas i boca- se superposen separadament. Si observem el cap de Mademoiselle Rivière i retenim, en la memòria, els seus trets facials, l'ovoide en blanc que hi ha al seu darrere es mostra, si es poguessin desenganxar els seus trets, com una làmina. En posar mentalment la làmina novament al seu lloc, veurem que les zones resulten problemàtiques: l'interval entre la boca i la barbata està abreujat de forma antinatural; els ulls són massa grans per a l'oval que els tanca, i encara que això es contraresta amb una ambigua ubicació dels pòmuls, deixa l'expansió de la cella sobreexposada. No acusem Ingres de



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Madame Rivière*, 1806. Oli sobre tela. 117 × 82 cm. Musée du Louvre, París.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Philibert Rivière*, 1804-5. Oli sobre tela. 116 × 89 cm. Musée du Louvre, París.

deficiències anatòmiques, sinó que volem mostrar que per a Ingres l'anatomia és una manera d'introduir una notable deficiència espacial entre les dues dimensions (els trets facials planimètrics) i les tres (el seu suport volumètric).

Considerem, ara, els encàrrecs oficials. Seguint l'anàlisi de Norman Bryson, el *Bonaparte com a primer cònsol* fa constants referències a la pintura preperspectiva del nord d'Europa; el terra està inclinat en un angle atalussat de forma antinatural que desestabilitza la ubicació de tots els objectes: la cadira està com surant damunt la catifa, els peus i els escarpins del cònsol apunten cap avall en angle obtús en relació a la cama; les potes de la taula recoberta amb draperies ocupen posicions que difícilment poden inferir-se de la informació que proporciona el vorell de la seva superfície coberta.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Bonaparte com a primer cònsol*, 1804. Oli sobre tela. 226 × 144 cm. Musée Grand Curtius, Liège.



Aquesta confusió de la perspectiva s'intensifica quan es contempla la catedral de Liège - el quadre fou pintat per al seu Ajuntament-, les torres i agulles de la qual projecten una diversitat de punt de fuga incompatibles, i totes les vores arquitectòniques han estat aixafades (una distorsió d'uns deu graus converteix en oblic tot angle recte). Les textures i els reflexos són insòlitàment intensos: els velluts del vestit consular, els draps de la cadira i de la taula, la brillantor dels ornaments i brodats daurats, la seda arrugada de les mitges, el cru esclat de les joies a l'espasa, són detalls que invoquen un realisme primitiu, un posar-se sota l'advocació de Van Eyck: és la manera d'Ingres de connectar amb el seu precursor. Tota l'obra no és més que una "cita gòtica", una forma de connectar Bonaparte amb la història.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Bonaparte com a primer cònsol*. Detall.

I si en el quadre de *Bonaparte com a primer cònsol*, Ingres organitza la tradició mostrant les influències de Van Eyck, en el Retrat imperial de Napoleó compareixen tots els precursors. Comença amb Fídies. Cal tenir present que entre els trofeus de la campanya italiana havia arribat a París un *Castor i Pollux* atribuït a Fídies i citat per David. En el taller de David, alguns consideraven que un retorn a l'escultura antiga ajudaria a depurar la pintura de les seves deformitats modernes, però fins i tot en l'antiguitat trobaven corrupció: només l'estil de Fídies era perfecte, i l'escultura posterior havia de ser considerada amb sospita. Aquí la cita sembla referida a la idea de l'entronització d'una deïtat masculina amb poders sobrenaturals. Al *Zeus*, Ingres hi ha afegit la reputació d'una altra obra mestra de Fídies, l'estàtua d'Atena al Partenó, una obra colossal esculpida en ivori i or, els principals materials i colors del retrat imperial. També evoca l'època dels cèsars (la garlanda i la noció de l'emperador com a numinoses); després, de Bizanci (aixafant els espais en el quadre i emfasitzant en el baix disseny cisellat del tron i el vestit imperial, recorda la planor d'un díptic consular o placa d'ivori del segle cinquè o sisè); l'arc al voltant del tron fa que sembli un *aediculum*; el ceptre indica el llegat de Carlemany... Tot s'hi inclou: l'antiguitat, Bizanci, l'Imperi Carolingi..., el quadre és com una pel·lícula accelerada de l'art occidental, de Fídies a Rafael, en deu segons.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Napoleó en el tron imperial*, 1806. Oli sobre tela. 260 × 163 cm. Musée de l'Armée, París.

### 3.2. Les banyistes

En els primers anys de l'estada a Roma, Ingres va continuar fent retrats i començà a pintar banyistes, tema que més tard esdevindria un dels seus predilectes. Per a Ingres, l'erotisme mai no es concep com un excés d'energia, el desig sexual no és tant una satisfacció com un ajornament de la satisfacció: en la seva pintura mai no es representa la consumació del desig. *La banyista de Valpinçon* no és tant una presència eròtica com una insinuació de la seva possibilitat. La figura està ubicada en un interior silenciós, el silenci del qual només és interromput per l'aigua que surt del bany; dóna l'esquena a l'espectador i es cobreix el cos amb un llençol; no podem veure-li la cara. Tanmateix, un tret personal diferent atreu la nostra atenció: l'orella de la banyista, que experimenta la líquida acústica del seu món privat. La sensualitat de la imatge és inqüestion-

ble, però la mirada carregada de desig de l'espectador no pot apropiarse de la banyista: els sentits de la banyista, perfectament sintonitzats amb el seu entorn, atenen a silencis i sons que els nostres sentits no poden compartir. Òbviament, hi ha certs aspectes de la banyista pensats només per a l'espectador: la planta suau i tova del peu, la nuca i l'esquena modelada amb elegància, són zones que la mateixa banyista no pot veure; però encara que aquests detalls incrementen la fruïció sexual de la figura, també aïllen l'espectador en el voyeurisme, de manera que l'allunyen encara més de la imatge. En lloc de satisfacció, l'espectador experimenta l'interval entre l'existència de l'espectador i la de la figura, la manca, la no presència, en el desig.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La gran banyista* o *Banyista de Valpinçon*, 1808. Oli sobre tela. 146 x 97 cm. Musée du Louvre, París.

La va pintar a Roma el 1808, quan es trobava estudiant, en un moment històric en què triomfava la "bellesa ideal" proposada per Canova, que Ingres també defensava. Per a l'escultor, la bellesa ideal estava en la figura, de manera que s'identificava totalment amb la idea d'allò que és bell, i el medi idoni per arribar-hi era l'escultura, que aïllava la figura de la contingència de les condicions ambientals. Per a Ingres, en canvi, el medi adequat era la pintura, ja que encara que representa la figura immersa en l'espai que l'envolta, la bellesa no es troba en l'objecte mateix, sinó en la relació que hi ha entre les coses, per la qual cosa tots els components de la tela han de realitzar un tot unitari, una síntesi.

En l'obra d'Ingres, la **unió entre la tradició i el desig corporal** és quasi sempre representada per dones. Observem el seu *Júpiter i Tetis*. Ni el que és masculí ni el que és femení poden entendre's com a presències corporals en cap sentit normal. Tetis no suplica tant davant d'una deïtat individual com davant d'una imatge eròtica generalitzada del mascle, que té el caràcter exagerat de la fantasia sexual: això és en realitat reverència envers el fal·lus, i tot el cos de Júpiter està concebut en termes de tumescència i inflació. Per contra, Tetis no és tant un cos com el signe d'un cos, sense ossos, invertebrat, deformat pels requeriments de les molt concretes necessitats sexuals d'Ingres, ja que amb Ingres la dona ha d'assumir una forma reverberant, en la qual el coll recordi els amors del cigne, i la mà meitat un pop, meitat una flor tropical. No és en els cossos on Ingres descobreix el que és sexual, sinó en la deformació del cos, provocada pels signes de la sexualitat, alhora que n'és la causa.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Júpiter i Tetis*, 1811. Oli sobre tela. 327 × 260 cm, Musée Granet, Aix-en-Provence.

En acabar-se-li la beca de quatre anys, decidí romandre a Roma i es va guanyar la vida sobretot amb retrats en llapis dels membres de la colònia francesa. També va rebre alguns encàrrecs de més importància, com les pintures decoratives del palau de Napoleó a Roma (*El triomf de Ròmul sobre Acró*, 1812; *El somni d'Ossian*, 1813).

La paraula Odalisca, del turc *odalik*, designa una dona d'harem: hi trobem, doncs, elements i objectes diversos, que evoquen aquesta dimensió oriental, com una vano, joies o un turbant. Ingres ha transposat a un Orient de somni el tema del nu mitològic, la llarga tradició del qual es remunta al Renaixement. Així, aquesta obra es podria relacionar amb el corrent orientalista, però l'orientalisme d'Ingres és un orientalisme oníric i idealitzat (al contrari que el de Delacroix) que situa sobre el quadre una visió europea d'un orient fantasiejat. Ingres pinta una dona nua vista d'esquena segons l'arquetipus de l'època, és a dir, sota la forma d'una dona nua que s'ofereix a les mirades que s'hi adrecen de manera lasciva; model que es remunta a Velázquez i la seva *Venus del mirall*.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Una odalísca*, 1814. Oli sobre tela. Musée du Louvre, París.

### Citació

"Compareu les expressions d'aquestes dues dones. Una model d'un famós quadre d'Ingres i l'altra model d'una fotografia d'una revista per a homes. No existeix una extraordinària semblança entre les dues expressions? És l'expressió d'una dona que respon amb un encant calculat a l'home que imagina que l'està mirant, encara que no el coneix. Li està oferint la seva feminitat perquè l'examini."

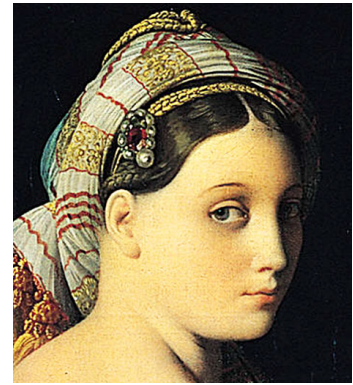
John Berger, *Modos de ver*, pàg. 64

La germana de Napoleó, Caroline Murat (1782-1839), reina de Nàpols, va encarregar aquest quadre el 1813. Havia de fer parella a un altre nu, dit *La dorment de Nàpols*, destruït el 1815. *La gran Odalísca* fou pintada a Roma.

A primer cop d'ull veiem l'esquena, particularment llarga (hi ha tres vèrtebres suplementàries) i l'angle poc natural format per la cama esquerra. Però aquestes deformacions són volgudes, per Ingres, que prefereix sacrificar voluntàriament la versemblança per la bellesa. Això es confirma si ens fixem en els croquis que va fer per a aquest quadre, de proporcions perfectes: la deformació hi apareix en l'execució final. Ingres ha pintat aquí un nu de línies allargades i sinuoses, sense tenir en compte la veritat anatòmica, però els detalls, com la textura dels teixits, són mostrats amb una gran precisió. Com més la mirem, més es va desintegrant la seva construcció. Mesurem la llargària de la columna vertebral des de la nuca fins al còccix o l'amplada (i localització) del contorn pelvis. Mirant el genoll esquerre de la figura, intentem imaginar on (i com) s'uneix la cama esquerra amb el cos. Imaginem-nos el peu esquerre desplaçant-se cama avall fins a situar-se al costat del peu dret, i mirem d'imaginar-nos les posicions resultants de la cama esquerra. És pràcticament impossible d'imaginar, ja que la dona no és un ésser tridimensional, sinó un disseny bidimensional, la plausibilitat del qual desapareix quan la intentem reconstruir en tres dimensions. Què pretén, amb aquesta bidimensionalitat? És una simple desintegració estilística similar a la que David va fer en *La intervenció de les sabines*?

Per tal de crear bellesa i sensualitat, privilegia les línies allargades i sinuoses, per exemple a l'esquena de la dona. Els volums del nu, banyats d'una llum igual, són atenuats en un espai sense profunditat. Ingres estava influenciat per la pintura manierista i potser per les il·luminacions perses. En contrast amb aquesta abstracció de les línies, l'expressió dels detalls, de les matèries dels teixits, per exemple, és il·lusionista. Aquesta mateixa barreja paradoxal es troba en l'art del gran escultor Antonio Canova (*Psique reanimada pel petó de l'Amor*, Museu del Louvre). L'obra es distingeix encara per la seva subtil economia de colors. Aquest motiu sensual és tractat amb una harmonia freda sostinguda per les draperies blaves. L'or dels altres teixits fa d'aquesta odaliska una figura de somni i de misteri, molt en la línia de la tradició especulativa i fantasmagòrica que es va estendre per França des del *Bajazet* de Racine i les *Lletres perses* i *L'esperit de les lleis* de Montesquieu, passant per la traducció de *Les mil i una nits*, de Galland, fins al *Salammbô* de Flaubert. En tota aquesta tradició s'expressa l'interès masculí pel món secret del serral, concebut com un lloc de "desordre" de la sexualitat "normal" (occidental i patriarcal) on la relació de l'home amb la dona és o d'omnipotència (el sultà) o d'impotència (l'eunuc), i on les dones són "de manera fascinant" intercanviables. Tot un catàleg de les fantasies de l'inconscient masculí.

El 1820 es traslladà de Roma a Florència, on visqué durant quatre anys mentre treballava principalment en *El vot de Lluís XIII*, encàrrec de la catedral de Montauban.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Una odaliska*, 1814. Detall.

## 4. Girodet i la ruptura de l'estètica davidiana

Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824), anomenat Girodet-Trioson, és un altre dels deixebles de David que marca la transició cap al romanticisme: representa en pintura les **primícies del romanticisme francès**, encarnat en literatura per Chateaubriand. El seu gust pel que és estrany, el seu erotisme ambigu, la seva sofisticació literària, els misteris que l'envoltaven, fascinaven o desconcertaven, ja en vida. Girodet ha estat redescobert fa uns quaranta anys arran d'una exposició organitzada a Montargis en ocasió del bicentenari del seu naixement (1967). Dibuint virtuosos (dedica anys sencers a cadascun dels seus quadres) i perfecte retratista segons les teories psicològiques de Rousseau o de Lavater, és qui millor ha sabut apropar la pintura d'història a l'espectacle dels sentiments. La visió diacrònica de la seva obra permet posar de relleu les ruptures i contrastos del seu art, així com la importància del context històric de l'època, marcada per la Revolució, l'execució d'un rei, el naixement i el regnat d'un emperador i, finalment, la tornada dels Borbons al tron. Políticament inclassificable i contradictori, entusiasta i oportunista, sexualment enigmàtic, Girodet és el tipus d'heroi romàntic, del qual fixa la imatge en el retrat de Chateaubriand. Rebel a la rigidesa de les categories artístiques, el seu interès pel que era immaterial i el somni, el seu gust per la poesia i el seu classicisme excèntric li fan pervertir i metamorfosar subtilment l'ensenyament de David. El seu art seductor i sovint estrany anuncia els moments més literaris de la pintura francesa, el simbolisme i el surrealisme.

El taller de David, en el qual Girodet fou admès a finals de l'any 1784, agrupava els alumnes més dotats i més ambiciosos del país. Dirigia l'actualitat artística de París. Drouais, Fabre, Gérard, Gros, Wicar, Isabey, Topino-Lebrun, Hennequin i Ingres hi foren admesos entre 1780 i 1797.

### 4.1. El mestre David i el premi de Roma

Les grans obres mestres creades per David amb el seu primer taller foren una veritable escola on els deixebles es beneficiaven de l'ensenyament del mestre i compartien les seves investigacions. Als grans tallers clàssics, la frontera entre la part del mestre i la dels alumnes avantatjats era, sovint, difícil de precisar. Aquests eren els testimonis de l'elaboració de les obres i, tot sovint, s'associaven a la seva execució. La cara de Brutus en els *Cossos dels fills de Brutus portats al seu pare* hauria estat realitzada per Girodet, i la figura de la dida per Gérard. Plató, a *La Mort de Sòcrates*, hauria estat pintat per Fabre. La celebritat de David li valia l'encàrrec de repeticions dels seus quadres. Alguns eren confiats a alumnes, que treballaven sota la direcció del mestre.



Anne-Louis Girodet: *Retrat de Chateaubriand meditant davant les ruïnes de Roma*, 1808. Oli sobre tela. 130 x 96 cm. Musée d'Histoire et d'Ethnographie, Saint-Malo.



El premi de Roma, com s'ha anat repetint, era la pedra angular de tota carrera d'artista. La preparació del premi i la sèrie d'obstacles que els concursants havien d'enfrontar abans fins i tot de ser admesos a presentar-s'hi és característica de la selecció meritocràtica dels concursos d'Estat a França. La prova definitiva del concurs de Roma culminava amb la realització, en un format definit, d'un quadre tret de la història antiga o bíblica. Per a aquesta prova, els candidats eren aïllats, tancats en una llotja durant setanta-dos dies. El quadre definitiu era jutjat segons la seva fidelitat a un esbós inicial enviat a l'escola pels alumnes.

Abans de guanyar el gran premi de Roma, Girodet s'hi va presentar quatre anys consecutius, de 1786 a 1789. El 1786, la uniformitat dels resultats va irritar els acadèmics, que es negaren a designar un triomfador. El 1787, Girodet fou expulsat del concurs per frau: denunciat pel seu camarada Fabre, havia introduït dibuixos dins de la llotja. El 1788, Girodet guanya el segon premi del concurs dedicat a Tàtius assassinat pels Lavinis. El 1789, el tema era tret de la Bíblia: Josep reconegut pels seus germans. Girodet guanya el primer premi. El sojorn de Girodet a Itàlia va durar prop de cinc anys, de maig de 1790 a 1795, i no va ser gens tranquil·la: la multitud romana, espantada pels esdeveniments de la Revolució Francesa, saquejà l'Acadèmia el 13 gener de 1793. L'ambaixador Nicolas Jean Hugou de Basseville va ser assassinat. Els alumnes van fugir, Girodet es va refugiar a Nàpols (on romandrà setze mesos, tocat per la sífilis) amb el seu camarada Jean-Pierre Péquignot.

El mimetisme dels primers anys, vertadera osmosi entre el mestre i l'alumne, desemboca en una ruptura artística, que s'aferma des de la seva obtenció del premi de Roma, el 1789, amb *Josep reconegut pels seus germans*. Des de llavors, Girodet no deixarà d'afirmar la seva singularitat.

***La Verge i el Crist mort a la tomba***, sovint anomenat impròpiament *Pietà*, és la primera creació de Girodet acabada després de l'obtenció del premi de Roma i abans de la seva sortida cap a Itàlia. El seu realisme dramàtic, inspirat en Carracci, és proper a la manera de David en el seu quadre *Sant Roc intercedint per a la guarició dels empestats*. La figura de la Verge és una variació invertida de la dida en plors del *Brutus* de David, pintat el mateix any 1789. Tanmateix, Girodet s'allunya del model per una semàntica subtil, sofisticada, que esdevindrà el propi sistema del pintor. El clarobscur, la cova, la solitud de les figures aïllades per la interiorització del dolor, la llum del llevant que il·lumina una creu gairebé invisible en l'obertura de la cova, creen perspectives noves que Girodet explotarà en les properes obres.



Anne-Louis Girodet: *Josep reconegut pels seus germans*, 1789. Oli sobre tela. 120 × 155 cm. Escola nacional superior de Belles Arts, París.



Anne-Louis Girodet-Trioson: *Crist mort sostingut per la Verge*, 1789. Oli sobre tela. 335 x 235 cm. Montesquieu-Volvestre, église Saint-Victor.

La torbació eròtica del narcisisme femení, que domina la seva pintura tant com l'homoerotisme, esclata en el retrat de la *Senyoreta Lange com a Dànae*, cruel venjança de l'artista contra la societat nociva dels nous rics del Directori. La senyoreta Lange va ser la causa del cèlebre escàndol que va provocar el pintor Girodet pintant-la com una Dànae. A l'actriu no li havia agradat un primer retrat, que li havia demanat que retirés<sup>1</sup> del Saló de 1799, i Girodet es va venjar retornant-l'hi lacerat, i exposant al Saló una tela, realitzada en pocs dies, on és obertament descrita com una prostituta: nua, recull monedes d'or en una tela, mentre que un gall dindi guarnit amb plomes de paó figura el seu marit Simons, i un dels seus amants (Leuthraud) és retratat als seus peus com una màscara grotesca, amb una moneda d'or enfonsada a l'ull.

(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: *Mademoiselle Lange com a Dánae*, 1799. Oli sobre tela. 60,3 × 48,6 cm. Minneapolis Institute of Arts.

S'interessa igualment per l'observació de la infantesa, i l'evoca amb subtileza com cap altre artista abans que ell. Deixeble de *l'Emile*, Girodet mostra, en els tres retrats de Benoît-Agnès Trioson, una infantesa interioritzada, malenconiosa i rebel.

*El Somni d'Endimió*, pintat a Roma el 1791, en aparença perfectament inscrit en el marc acadèmic de les "trameses", va ser concebut com un manifest de ruptura amb l'estètica davidiana. Segons l'angle sota el qual es mira, aquest quadre fa entrar la pintura francesa al segle XIX, o segons com representa l'últim quadre que el segle XVIII consagra als amors dels déus. En tots dos casos, és l'obra d'un gir. Imposa en la pintura valors contraris als de David, la representació del que és immaterial i del misteri, la preeminència del jo i del sensible en detriment de la raó. En aquesta representació dels amors de Diana, la figura de la deessa és reemplaçada per un raig lluminós, pura immaterialitat, que s'estén sobre el cos nu del jove pastor. La supressió de l'element femení modifica el



Anne-Louis Girodet: *Benoît-Agnès Trioson llegint un llibre*, 1798. Oli sobre tela. 73 × 59 cm. Musée Girodet, Montargis.

sentit del mite i el cristal·litza en el seu contingut més íntim: la solitud eròtica d'Endimió, ofert sense resistència a la visitant sobrenatural. La imatge esdevé la de la revelació de l'altre i de la seva desposseïció. El son, aniquilant la voluntat, obliga a una reificació que confina a la mort.

L'obra de Girodet es deixa "etiquetar" malament dins les genèriques categories de neoclassicisme o romanticisme, pobres eines de què disposem per a explicar la transformació de les arts a la fi del segle XVIII.

#### 4.2. Accentuació del conservadorisme

A partir del canvi de segle, el conservadorisme de Girodet s'havia anat accentuant. Des de l'època del seu mal calculat quadre ossiànic per a Malmaison, no havia deixat de festejar àvidament els poderosos. Sommariva s'havia guanyat moltes simpaties públiques quan va aconseguir incloure la *Magdalena* de Canova al Saló de 1808; per a la mateixa exposició, Girodet va fer un quadre adreçat a la sensibilitat tan hàbilment difosa pel col·leccionista italià. El tema el va extreure de la novel·la *Atala* de l'escriptor neocatòlic Châteaubriand, apareguda el 1801, una fantasia extraordinàriament popular sobre els conversos cristians a Amèrica: l'escena presenta les conseqüències del suïcidi de l'heroïna del títol, una nena cristiana que ha complert el seu jurament de preservar la seva virginitat o morir.



Anne-Louis Girodet: *Atala a la tomba*, 1808. 197 × 260 cm. Musée du Louvre, París.

L'indi Chactas i el pare Aubry enterren Atala. Tema cristià, marc exòtic, emoció vertadera: tot en aquesta elegia fúnebre havia de seduir aquells els quals, al marge del rigor de David, continuaven estant lligats al sagrat, a la naturalesa i al sentiment.

A la posta del sol, en una gruta, un vell ermità anomenat pare Aubry sosté el cadàver de la mestissa Atala. L'indi Chactas, postrat de dolor, estreny amb passió els genolls d'aquesta noia que no se li ha lliurat. Atala, dividida entre el seu amor per Chactas i el vot fet a la seva mare de continuar sent verge i cristiana, s'ha suïcidat. Una creu entre les mans, el bust cenyit per la roba, sembla tan pura com sensual. Després d'una nit de vetlla, els dos homes enterraran Atala en aquesta cova. Un versicle del llibre de Job a la Bíblia, gravat sobre la paret de la roca, comenta l'escena: "He passat com la flor, m'he assecat com l'herba dels camps". Girodet ha tret el tema d'una novel·la contemporània escrita per Chateaubriand, *Atala o els amors de dos salvatges al desert* (1801), que es desenvolupa a l'Amèrica del segle XVII. Aquesta novel·la del primer escriptor romàntic francès era inclosa en el *Geni del cristianisme*, que havia conegut un immens èxit. L'obra celebrava la religió catòlica en el moment en què Bonaparte signava el Concordat amb l'Església. L'exotisme, l'apologia de la innocència dels pobles primitius, el sentiment religiós que caracteritzen la novel·la es retroben en el quadre.

Girodet no ha il·lustrat simplement un extracte de la novel·la de Chateaubriand, n'ha sintetitzat diversos passatges, abandonant així els temes antics tan preuats pel seu mestre David per un tema nou. La pintura ja no té per a Girodet, contràriament a David, una funció moral o política. El tractament alhora tranquil i trist que l'autor aplica a un tema tan morbós, estructurant-lo al voltant del contrast entre la bellesa ideal d'Atala i l'exòtic físic del seu afligit amant Chactas, va fer d'aquest quadre l'únic èxit públic en la carrera madura de Girodet, potser per la gran distància que el separa de la seva obra més original i inventiva.

Girodet va exposar el seu quadre al Saló de 1808, on va tenir un gran èxit. Va ser comprat per Louis-François Bertin, periodista que s'oposava a l'Imperi, i model més tard d'un cèlebre retrat d'Ingres. Chateaubriand va apreciar el quadre, que va ser llavors igualment admirat per un altre escriptor romàntic, Charles Baudelaire. Girodet s'havia fet cèlebre en el Saló de 1793 gràcies al seu Endimió.

Girodet ha donat a la seva tela la composició d'una escena de la iconografia cristiana, *La sepultura de Crist*. Tanmateix, com a bon alumne de David, ha disposat les figures en fris i el seu dibuix és precís. La figura d'Atala és igualment d'una bellesa ideal, bastant irrealista per a un cadàver. Girodet reprèn, d'altra banda, el clarobscur donat a l'Endimió. La llum acaricia l'esquena de Chactas, el pit i la boca d'Atala. Sensualitat, sentiment i religiositat es desprenen de la

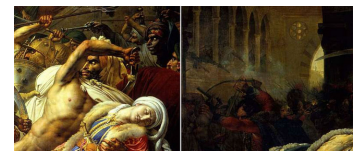
tela, que esdevé així ja romàntica. El marc de l'escena no té res en comú amb les fredes arquitectures de David. Al contrari, evoca un paisatge de vegetació exòtica.

El mateix Girodet, en els anys immediatament anteriors als de l'encàrrec de Sommariva, havia acabat el que potser serà el quadre resolt amb més decisió de la seva carrera, *La revolta d'El Caire*, per al Saló de 1810. Constituïa el tema un esdeveniment que havia tingut lloc dotze anys abans, durant les mateixes campanyes al pròxim orient que havien donat a Gros el seu primer tema. Girodet aïlla una concentrada escena de lluita quasi anònima: el moment en el qual és repel·lit un atac dels rebels àrabs. A primer pla, un oficial francès sembla estar fent retrocedir amb la força del seu braç un grup insurgent de claustrofòbica densitat. Definit amb magnificència, a la part dreta de la composició hi ha un rebel la postura del qual constitueix un paral·lel precís de la de l'europeu que ataca. És l'àrab qui exhibeix una nuesa heroica, que permet que l'esforç en un moment d'extrem perill es manifesti sensiblement en cadascun dels detalls anatòmics. És més, aquest líder de la resistència té força suficient per a aguantar un camarada caigut.



Anne-Louis Girodet: *La revolta d'El Caire*, 1810. Oli sobre tela. 356 × 500 cm. Musée National du Château, Versailles.

Per sota del tumult de l'acció, un pot distingir la xarxa bàsica de la composició clàssica de plans, i Girodet ha respost als requisits d'un quadre tradicional d'acció -on l'heroi ha de ser posat a prova per un contrincant d'entitat- en la mateixa mesura que als de la propaganda. Sense que hi hagi cap intenció coneguda per part de l'artista, el predomini de la lleialtat a la tradició va trastornar les jerarquies ètniques normals en la pintura de batalles napoleònica. Els temes privats, contemplatius, fomentats per nous mecenes com Sommariva, representaven, per contrast, una versió reduïda i comparativament empobrida de la tradició clàssica.



Anne-Louis Girodet: *La revolta d'El Caire*.  
Detalls.

*La revolta d'El Caire* és un episodi de l'expedició d'Egipte dirigida per Bonaparte. El Directori volia allunyar aquest general massa popular que podia satisfer així la seva set d'aventures i tallar la ruta als anglesos cap a Àsia. L'Egipte dels mamelucs coneixia un declivi, les victòries semblaven fàcils. El 19 de maig de 1798, Bonaparte va sortir de Toló amb 54 000 homes, savis i artistes. La victòria de les Piràmides va obrir les portes d'El Caire als francesos, que reberen poc després una derrota infligida per l'almirall Nelson a Aboukir. Amb la flota quasi aniquilada, els francesos van ser obligats a quedar-se a Egipte. Bonaparte va organitzar el país i va crear un consell format d'ulemes i de notables, que va intentar repartir millor l'impost territorial exigint títols de propietat. Aquestes disposicions, tan estranyes als usos, van provocar el 21 d'octubre de 1798 l'aixecament popular dels habitants de la ciutat. Havent perdut 800 soldats, Bonaparte havia de respondre l'endemà amb una feroç repressió.

El moment representat és aquell en el qual els francesos, després d'haver penetrat en la gran mesquita d'El Caire, combaten els rebels que s'hi han parapetat. Representa la ferocitat del combat dels exèrcits francesos no com si es tractés d'una simple repressió militar, sinó més aviat d'una batalla de semidéus; aquesta pintura, excepcional en l'obra de Girodet, ens mostra un atac on els personatges, d'un hieratisme escultural, no estan, però, desproveïts de moviment. El francès que branda el seu sabre i que trepitja els cadàvers sembla tret de *La massacre dels innocents* de Poussin. De la mateixa manera, el seu enemic, representat en una nuesa heroica i sostenint el cos d'un insurgent, sembla directament tret d'un baix relleu antic. El tumult del segon pla, en què apareixen una multitud de personatges, dota l'escena d'un moviment violent. Cap retrat, si no el de l'espirit dels assetjats i del cop de geni dels atacants! La individualitat es difumina aquí sota la força de l'al·legoria del combat.

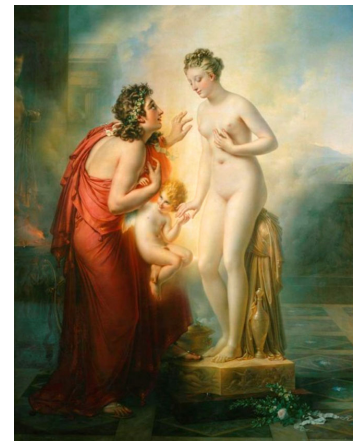
Encarregat el 1809 per a ser exposat a la galeria de Diana al palau de les Tulleries, aquesta obra de Girodet, feliç de plantejar-se un tema de pintura d'història barrejant l'exotisme amb l'heroisme, constitueix una perfecta il·lustració de la constitució de la llegenda napoleònica. És, en efecte, en aquests anys, 1808-1810, que és impulsada una molt activa política cultural destinada a fixar els trets destacats de la mitologia oficial. També és per a il·lustrar les sales Napoleó del museu històric de Louis-Philippe que el monarca constitucional va destinar a Versalles.

Per part de Girodet, gran admirador de Gros, cal llegir en aquesta composició una confessió del seu gust romàntic, així com un homenatge a l'art potent de David. En la ferocitat d'aquest combat, es retroba la reivindicació de l'honor nacional que va fer pronunciar al general Bon, mentre que els insurgents li declaraven la seva submissió, aquestes paraules terribles: "L'hora de la venjança ha arribat; vosaltres heu començat, a mi em toca d'acabar", que inicia un bombardeig continu que va aixafar els rebels el 22 d'octubre. Entre els encàrrecs que Napoleó va passar a Girodet, convé recordar *L'Apoteosi dels herois francesos morts per a la pàtria*, directament inspirat pel lirisme del poema d'Ossian. L'heroisme de Girodet, els éssers pintats del qual perden la seva naturalesa

carnal i no mantenen més que la impulsió de l'ideal, serà sensible encara als retrats de *chouants* (insurrectes de l'oest de França durant la Revolució Francesa) que li va manar Lluís XVIII per a Saint-Cloud.

El 1812, Sommariva va encarregar a Girodet un quadre sobre un dels mites centrals de la creació artística, la història de l'escultor Pigmalió, que, enamorat de la seva pròpia creació, aconsegueix que Afrodita insuflí vida a l'estàtua. Girodet va intentar introduir un efecte de sorprenent originalitat: l'estàtua de marbre seria captada en el precís moment en què una guspira de vida anima la matèria inert. Exposat al Saló de 1819 conjuntament amb el *Rai de la Medusa* de Géricault, és una tornada a les fonts del bell ideal, del qual és al mateix temps el sublim cant del cigne.

La mateixa història recorda la d'Endimió, encara que amb inversió simètrica dels termes: allí un ésser diví inflammat d'amor per un mortal li treia la consciència i el dotava d'una bellesa permanent, eterna (com si es tractés d'una obra d'art); en el mite de Pigmalió és un mortal qui s'enamora d'una imatge i provoca la seva divina transformació en carn mortal i consciència humana. El que s'esdevingué, tanmateix, fou que l'elaboració del quadre es va realitzar amb una dissortada inversió en la seguretat i facilitat per les quals s'havia distingit la seva obra de joventut. Treballant moltes hores durant la nit, a la llum de les làmpades, aïllat dels visitants diürns, es va dir que en un període de sis anys havia començat el quadre tres cops. Enfront de l'extraordinari poder que confereix a l'Endimió la llisa i anivellada superfície de pintura, la superfície del Pigmalió, grumollosa i desigual, palesa les indecisions i les reelaboracions fruit de l'obsessió insatisfeta (la seva llarga gestació va inspirar a Balzac l'anècdota per a *L'obra mestra desconeguda*, narració publicada el 1831 en la qual el mestre de ficció Frenhofer intenta en va donar a la imatge pintada d'una dona la darrera il·lusió de vida). El seu fracàs per a trobar una forma adient per a aquest tema pot ser un símptoma de les declinants facultats de l'artista. Però, aquest fracàs no era només d'un autor, sinó del propi classicisme.



Anne-Louis Girodet: *Pigmalión i Galatea*, 1819. Oli sobre tela. 253 x 202 cm. Musée du Louvre, París.



## 5. Théodore Géricault

Durant la segona dècada del segle XIX, la més convincent revitalització de les ambicions majors del classicisme davidà derivaren igualment de l'explotació de les possibilitats marginals permeses dins del tema imperial contemporani. El seu autor, **Théodore Géricault** (1791-1824), era un intrús poc convencional en les files cada cop més professionalitzades dels joves artistes. Sol ser considerat com el primer gran romàntic. En un entorn ple de temptacions mercenàries, va aconseguir reviure l'ideal revolucionari de l'artista independent, preocupat pels temes públics, impacient per atènyer la glòria i indiferent a les recompenses merament monetàries. I va construir la seva autobiografia reactivant els mites de la individualitat artística de moda durant la seva època. Sota l'Imperi, aquest ideal l'exemplificava Drouais, i Géricault, que fruïa d'uns privilegis financers i socials similars, però en absolut de la nissaga professional de Drouais, va forjar les seves ambicions sobre aquesta llegenda, entre els anys 1812 i 1814. Va descartar qualsevol aprenentatge prolongat del seu ofici; en els estudis de Carle Vernet i Guérin va fer petits treballs en els quals va intentar substituir l'ortodòxia en el dibuix i la composició per l'espontaneïtat i la gosa-dia, fins al punt que entre els seus col·legues estudiants se'l coneixia amb el sobrenom del "pâtissier". Tan dubtosa preparació no va ser obstacle perquè, el 1812, decidís presentar-se davant del públic amb una heroica figura individual que manifestava, de forma inesperada, ambicions d'un tipus de complexitat psicològica i narrativa que només es trobaven en obres narratives de múltiples figures.

La tela *Oficial de caçadors de la guàrdia reial a cavall disparant* (1812) és la primera obra important del pintor, feta quan tenia vint anys d'edat, i la mostra al públic al Saló de 1812. L'obra tracta de nou el tema del cavall de tir, fet encabritar per la pols en la ruta de Saint-Germain. Havia estudiat els cavalls dels sarcòfags antics del Louvre, on troba sens dubte la primera idea del seu quadre, en el qual sap reunir, en una poderosa unitat, les seves diverses fonts d'inspiració: l'antiguitat, l'exemple de Rubens, la influència del seu mestre Gros (que exposa al mateix Saló el seu *Murat*), tot conciliant-los i vivificant-los per l'experiència d'una visió personal. Un amic de l'artista posa per a la cara del caçador. Exposada de nou al Saló de 1814, l'obra és comprada pel futur rei Louis-Philippe. El Louvre el compra el 1851.



Théodore Géricault: *Oficial de caçadors de la guàrdia reial a cavall disparant*, 1812. Oli sobre tela. 349 × 266 cm. Musée du Louvre, París.

Dels anteriors retrats eqüestres imperials diferia pel fet que el seu protagonista anunciat (un tal tinent Dieudonné) era desconegut i en realitat un individu anònim; diferia de les anteriors descripcions d'heroicitats militars franceses per la seva molt clàssica presentació de l'heroisme com a capacitat d'una figura aïllada. L'evolució dels seus esbossos arriba a un punt crucial quan la direcció del cavall encabritat canvia, d'esquerra a dreta, mentre que el gest i l'atenció del genet, tot i que no la seva sella, segueixen dirigint-se cap a l'esquerra, com abans. Això suposa la utilització del cos, el moviment i fins i tot l'expressió del cavall per a donar a entendre una complicació interna en l'acció i el pensament del genet.

En el quadre definitiu, tot això és resolt amb gran seguretat. L'emoció del tema l'aconsegueix amb una aplicació enèrgica i inacabada de la pintura. Totes les formes direccionals aparten l'atenció del tors de la figura, que en ella mateixa està mancada de qualsevol volum efectiu, de qualsevol capacitat per a l'acció.

Es podria pensar que l'uniforme modern impedeix l'exposició del cos, i la naturalesa del tema qualsevol aproximació a l'expressiva nuesa del classicisme. Però les mànegues ajustades i els pantalons del genet mostren com perdura la comprensió bidimensional i esquemàtica de la figura per part de Géricault, sense que ni el modelat ni el contorn transmetin la força amb la qual les cames s'aferren a la muntura o el braç branda l'espasa. Els signes de força que s'hi aprecien estan aïllats i desplaçats als extrems dels membres: la bota a l'estrep i el puny que subjecta les regnes. El quadre fou en gran part elaborat mitjançant esbossos de color sense dibuix preparatori. La preocupació pel dibuix hauria impedit que el quadre es realitzés.

### **5.1. Temps de Restauració (1814-1820)**

L'any 1814 va presenciar la primera caiguda de Napoleó del poder, a França, i un retorn temporal dels Borbons abans de la seva definitiva restauració, després de Waterloo, el 1815. Es va decidir que es preparés a corre cuita un Saló per a saludar el retorn de la cultura monàrquica, però si es volia obtenir una quantitat adient d'obres havia de ser d'un caràcter excepcionalment obert. Géricault va aprofitar l'ocasió per a doblar la seva participació en l'exposició incloent l'*Oficial de caçadors* amb qualsevol altra obra nova que pogués fer a temps. Novament el seu repte per a cridar l'atenció fou una monumental figura individual al *Cuirasser ferit*, clarament concebuda com a parella de l'anterior. L'objectiu era aprofundir l'efecte del nou quadre (i reforçar la intemporalitat de l'antic) establint una interacció quasi narrativa d'antítesis entre ells: el que és lleuger enfront del que és pesat, l'activitat davant la passivitat, un personatge muntat davant d'un que va a peu, el vigor davant la debilitat. El segon quadre està marcat per la llei de la gravetat. La més evident de les antítesis és la produïda pel canvi de fortuna sofert per Napoleó a la nevada Rússia.



Théodore Géricault: *Cuirassier ferit fugint del foc*, 1814. Oli sobre tela. 358 x 294 cm. Musée du Louvre, París.

La simultània necessitat per part del soldat de mantenir-se dempeus i subjectar l'animal justifica el dramàtic *contraposto* de la seva posa. L'estrany escurçament del cavall, per oclusió de la seva part davantera, ha estat considerat com el defecte més greu del quadre. Però ho és menys que la incapacitat que Géricault demostra per a articular les zones clau de l'esforç muscular precís per completar l'acció. I de nou, aquests són passatges en els quals el vestuari li permet apropar-se al màxim al nu. Les cuixes del personatge semblen molt grans, però no arriben a transmetre una sensació de força suficient per a afermar els talons al terra i assegurar el cos contra el pendent i els moviments del cavall espantat. Pitjor és encara la flàccida i rutinària forma del braç dret, que no deixa en absolut sentir la quantitat de força que s'està aplicant per a mantenir agafades les regnes.

Tenint com a mestres la pressió i l'ambició (fer grans teles per al Saló en el darrer moment) aconseguia enlluernar amb el seu impacte, però també mostrar les seves notables insuficiències. L'estat no va comprar cap dels dos quadres.

Com a conseqüència d'aquesta experiència, el 1816, Géricault va intentar guanyar el premi de Roma i adquirir retroactivament la formació tradicional que en la seva joventut s'havia negat a ell mateix. No havent aconseguit guanyar el concurs, va recórrer als seus propis mitjans per anar a Florència, Roma i Nàpols, on es va lliurar a una nova disciplina del dibuix i el domini clàssics del nu. Quan, el 1817, va tornar a París, se sentia preparat per a competir amb obres de múltiples figures. Però el context polític havia canviat. La restauració de la monarquia borbònica estava fermament assentada amb el suport dels exèrcits aliats de la resta d'Europa. El que ara es prioritzava era la corresponent iconografia convencional, elogiosa de la reialesa i la contrarevolució. Entre els qui hi reaccionaren es trobava Louis Hersent (1777-1860), antic deixeble de Regnault. Aquest artista va substituir el classicisme en el qual s'havia format pel **pintoresquisme temàtic**.

En honor del nou rei, Lluís XVIII, va recuperar el sentimentalisme de la pintura de gènere del segle anterior per a representar a Lluís XVI (germà gran del monarca regnant) repartint almoïna entre els pobres, durant l'hivern de 1788. Els comentaristes conservadors glossaren amb vena lírica el costum del vell rei de realitzar en secret aquests actes de caritat a les proximitats de Versalles, i compararen la figura de la sensiblera composició de Hersent amb les de benefactors governants de l'antiguitat com Trajà, Titus i Marc Aureli.



Louis Hersent: *Lluís XVI repartint almoïna entre els pobres*, 1817. Oli sobre tela. 178 × 229 cm. Musée National du Château, Versalles.

Géricault també va veure el gènere de la figura heroica singular en batalla, del qual s'havia apropiat el règim per a enaltir els líders de la resistència ultracatólica i reialista de la Revolució, a la regió de la Vendée, a l'oest de França. Mitja dotzena d'artistes van rebre encàrrecs d'aquest tipus, el 1816. Guérin fou un dels primers a acabar el seu, un retrat de Henri de Rochejaquelein, que va presentar al Saló de 1818.



Pierre-Narcisse Guérin: *Henri de Rochejaquelein*, 1817. Oli sobre tela. 216 × 142 cm. Musée Municipal, Cholet.

Sorpren la facilitat amb la qual les convencions republicanes per a celebrar el valor individual s'aplicaren a finalitats oposades mitjançant la substitució de dispositius iconogràfics diferents: la bandera blanca del reialisme, el Sagrat cor al pit. Aquest "general" de la Vendée, en concret, va resultar el més aristocràtic d'un grup que incloïa individus que havien estat poc més que bandits oportunistes. Havia mort el 1794, segons els seus apologetes assassinat per malvats republicans als quals havia ofert clemència. Guérin confereix a la seva posa i als seus trets l'estudiada bellesa i mesura del jove guerrer clàssic, el millor per a subratllar els temes de l'abnegació i la noblesa innata.

## 5.2. Temps de confusió

Els efectes nocturns havien envaït la pintura molt abans del triomf del romanticisme. Les ombres espesses que ofeguen les formes i les tornen ambigües són, en efecte, l'expressió més eficaç d'una confusió de valors. Hom s'adona amb amargor que la raó, de la qual tant s'esperava, és impotent per a sondejar el secret dels éssers, i està mancada de poder enfront dels desenfrenaments

de l'instint. Les il·luminacions que defineixen amb perfecció els objectes, les perspectives ben establertes, ja no tenen justificació quan tot s'escapa a la intervenció de l'home; atès que les qüestions que es formulen sobre ell mateix queden sense resposta, com es pot simular que es comprèn l'ordre del món?

Quan Géricault pinta el seu sorprenent retrat de Delacroix, cerca menys el fet d'introduir-nos en el coneixement de l'altre que revelar-nos la seva pròpia angoixa davant el que és desconegut. El rostre familiar del seu amic esdevé una visió estranya nascuda de la nit. Les ombres no deixen subsistir res dels trets, excepte la boca premuda i la inquietant mirada que ens colpeja. Fragmentada, la forma ja no ens ofereix cap certesa, perquè Géricault s'interroga davant del seu model i, en aquesta confrontació, no troba més que misteri.

La gran inquietud que es revela en un retrat com aquest desposseeix de tota realitat objectiva el món exterior. L'espectacle desapareix per a donar pas al somni i al malson.

La facilitat amb la qual es dugueren a terme transformacions tan oportunistes va minar extraordinàriament l'autoritat moral del cànon figuratiu davidiana. Fins i tot els artistes amarats en aquesta tradició van trobar igualment obertes altres opcions estilístiques. Gérard va saludar el retorn dels Borbons amb una gran tela històrica que representava Enric IV, monarca del segle XVIII, rebut pels líders ciutadans de París en una atmosfera de celebració popular. Enric IV fou el fundador de la dinastia Borbònica, i fins i tot durant la Revolució havia mantingut la seva reputació de monarca virtuós, preocupat pel benestar del poble, de l'exemple del qual s'havien allunyat els governants que el succeïren. La seva arribada al tron, simbolitzada per la seva acceptació a París, va acabar una llarga i sagnant guerra civil. En certa manera, l'elecció de Gérard va ser més astuta que la de Hersent, perquè el precedent històric era més exacte i potent, alhora que permetia al nou règim aprofitar un corrent crític en altre temps adreçat contra la monarquia. Aquest quadre recorda l'opulenta magnificència, la multiplicitat de personatges secundaris, la riquesa de vestuari, detalls i colors de Rubens i altres mestres de la pompa i circumstàncies de l'època fundacional de l'absolutisme.



Théodore Géricault: *Retrat de Delacroix*, 1818. Oli sobre tela. 60 x 48 cm. Musée Des Beaux-Arts, Rouen.



François Gérard: *Entrada d'Enric IV a París*, 1817. Oli sobre tela. 510 x 958 cm. Musée National du Château, Versailles.

Aquest *Enric IV* va instaurar un model d'enfocament estilísticament eclèctic del drama històric que, amb el seu accent en el vestuari i els efectes espectaculars, un grup de joves artistes desenvoluparia al llarg dels anys vint. Els contemporanis designarien aquest grup com els "romàntics" (tot i que ho eren menys que Géricault o Eugène Delacroix) i incloïa pintors declaradament liberals com Ary Scheffer i Horace Vernet (1789-1863) i reialistes submisos. El jove Vernet, amic de Géricault, va aplicar aquest plantejament a la celebració de la resistència de l'exèrcit imperial enfront dels aliats a les portes de París i als èxits militars de les forces revolucionàries (*La porta de la ciutat de Clichy*, i *La batalla de Jemappes*, totes dues de 1822).



Horace Vernet: *La porta de la ciutat de Clichy*, 1820. Oli sobre tela. 97,5 x 130,5 cm. Musée du Louvre, París.

Cèlebre pels seus quadres militars, Vernet descriu aquí la defensa de París, el 30 de març de 1814. En el centre, el mariscal Moncey dóna les seues ordres a l'orfebre Claude Odier, coronel de la guàrdia nacional, per a qui ha estat pintada l'obra. Els detalls realistes, com els dos ferits del primer pla, en van assegurar l'èxit popular.

L'estudi de Vernet esdevingué un centre social per a joves exoficials i artistes desafectes, avorrits i contraris a la Restauració. Allí va trobar Géricault el seu ambient natural, però estava mancat de la seua despreocupació pels temes artístics. Ara era potser l'únic de la seua generació interessat a recuperar els valors formals amb el sentit moral que havien tingut durant la República.

### 5.3. Els naufragis del rai de la Medusa

Ara posseïa un domini del dibuix clàssic, tot i ser un artista essencialment autodidacta. La qüestió era l'elecció del tema que servís de suport a la seua ambició. Els seus dibuixos de l'època romana demostren que el seu interès per l'acció i el drama pictòrics derivaren fàcilment cap a una fascinació personal per la violència i la victimització. De retorn a París, primer es va sentir atret per la notícia llegida als diaris de l'assassinat a províncies d'un oficial liberal, un tal Fualdès, que aportava detalls de conspiració secreta, transvestisme i assassinat ritual. Les seves meditacions sobre el tema no passaren d'un seguit de dibuixos, fins que va trobar un tema en què el sofriment horrible es compensava amb una significació pública molt més clara: el naufragi, el 1816, davant la costa occidental d'Àfrica, de la fragata *Medusa*.



Théodore Géricault: *Desesperació i canibalisme al rai de la Medusa*, 1818. Llapis negre, tinta marró, realçat amb aiguada blanca sobre paper beix. 28 × 38 cm. Col·lecció privada.



La història dels supervivents del desastre no hauria semblat un vehicle apropiat per a les noves ambicions de grandesa clàssica que alimentava Géricault. Un comandament incompetent havia fet que naufragués el buc insígnia d'una petita flota. El capità del vaixell era un aristòcrata que havia tornat de l'exili que havia menystingut els consells dels experts oficials navals a les seves ordres. Reservats per als privilegiats els insuficients bots salvavides, amb pals i vergues es va construir un rai damunt la precària plataforma oberta del qual es van amuntegar uns cent cinquanta mariners i soldats; sense espai per res més que estar dempeus, l'estructura estava tan sobrecarregada que l'aigua arribava a la cintura.

Pel que fa als oficials dels bots (entre els quals també hi havia l'impacient governador del Senegal) s'adonaren que remolcar el rai retardava el seu avenç, fins quasi parar-lo, i van tallar les cordes i abandonaren als seus ocupants a la seva sort. Els naufrags van haver d'afrontar una tempesta i un espantós episodi de desesperació i deliri en el qual un grup de soldats, amb la intenció de destruir el rai i suïcidar-se col·lectivament, van atacar violentament els oficials. Aquests mataren i feriren un bon nombre dels amotinats. Com a conseqüència de la lluita i de les caigudes, accidentals o voluntàries, a les ones, al cap de sis dies el nombre de supervivents no arribava a trenta.

Aviat començaren a menjar la carn dels cadàvers que hi havia al rai. Un grup dels més durs i lúcids, entre els quals s'inclouïa el cirurgià del vaixell, Savigny, incrementaren aquest horror amb l'organització d'homicidis deliberats dels més propers a la mort per tal d'extreure el màxim partit de les poques provisions. Amb aquests mitjans, quinze van sobreviure una altra setmana. Quasi en el darrer moment possible el rai va albirar accidentalment un vaixell de salvament, que va dur els supervivents a l'antiga capital francesa de Senegal. Allí en van morir cinc més; només deu arribaren a França.

Els detalls de la història només es van conèixer quan membres del govern, contraris al ministre de Marina, i en concret a la seva política d'excloure del servei els experts oficials imperials, filtraren a la premsa un informe confidencial escrit per Savigny per tal d'explicar la seva conducta. L'administració naval, ofesa, va concentrar la seva venjança en el portador de la notícia, el qual es va defensar amb la publicació d'un llibre sobre el desastre escrit en col·laboració amb Corréard, un altre supervivent. La seva causa va trobar suport en el cercle de Vernet, que també estava contra la Restauració. El tractament del tema per part de Géricault va combinar l'atracció pels esdeveniments en ells mateixos i el compromís a favor de les explicacions de les seves accions donades per Savigny i Corréard.

Per tal de defensar-se de les acusacions, el governador del Senegal i les autoritats navals s'aferraren als fets inexorables del canibalisme i de la responsabilitat personal de Savigny en la decisió de recórrer a l'assassinat com a mitjà de supervivència. Géricault va interessar-se a fons per tots els detalls de la terrible experiència dels naufragats; es deia que havia anat als hospitals a veure personalment els homes moribunds i que havia fet esbossos dels seus rostres i membres amputats. Va dur a terme estudis de composició dels dos episodis de màxim horror, la mutilació dels amotinats i el posterior canibalisme. Però al final les exigències de la seva ambició artística - igualar la grandesa de la pintura d'història de David - van coincidir amb la vindicació moral dels supervivents del rai. Els naufragats són redimits d'aquests fets pel sofriment i són salvats pels seus propis poders. Va escollir el moment que per primer cop s'albira el vaixell de rescat i el grup es galvanitza en una darrera acció col·lectiva per tal d'atreure la seva atenció.

No es pot deixar de reconèixer que el quadre (1819) comunica el seu tema com a idea més que com a reportatge versemblant. Si hagués estat fidel als fets, els cossos haurien aparegut prims i desfigurats per la insolació, amb les ferides obertes. En canvi, Géricault va aprofitar l'oportunitat per a exhibir el domini impressionant del nu masculí que havia adquirit des que va marxar a Roma. Va afegir-hi figures, incloses les de tres negres, per necessitats de la composició. El jove inconscient al qual mig abraça un protector de mitjana edat és un efeb atenès digne de Girodet, Broc o Guérin. El quadre acabat és un complex híbrid del que és més tradicional (l'ordenament de les figures nues en una piràmide centralitzada) i el que és inesperat (la seva construcció sobre un mar embravut amb un grup de víctimes contemporànies i semianònimes). Però en aquesta grandiosa narració amb múltiples figures, no va deixar d'insistir en la mateixa problemàtica de l'heroi aïllat que havia preocupat Géricault en els seus primers quadres públics.



Théodore Géricault: *Membres amputats*, 1818. Oli sobre tela. 52 x 64 cm. Musée Fabre, Montpellier.



Théodore Géricault: *El rai de la Medusa*, 1819. Oli sobre tela. 490,2 x 716,3 cm. Musée du Louvre, París.

Aquesta és la història: el juny de 1816, el vaixell Medusa, fragata de quaranta-quatre canons, deixa l'illa d'Aix sota les ordres del comte de Chaumareix, un emigrat que ja no navegava des de feia anys. A bord, el governador Schmaltz, enviat per Lluís XVIII per reconquerir el Senegal, restituit a França per Anglaterra després del tractat de Viena de 1815.

Mal dirigida, encalla el 2 de juliol sobre el banc d'Arguin al nord del cap Blanc a l'oceà Atlàntic. El comandant abandona a la seva sort cent cinquanta dels quatre-cents homes de la tripulació. Sense rem, proveïts de galetes i de vi com a únics aliments, damunt d'un rai improvisat (20 m x 7 m), remolcat pels bots salvavides, sota la responsabilitat del guàrdia marina Coudin. Les amarres foren tallades pels propis oficials. Els nàufrags moren ofegats o, ebris i presos de desesperació i de bogeria, es maten entre ells i es mengen els cadàvers. L'horror creix cada dia. Quan el bergantí Argus ve a socórrer-los, només podran ser reanimats deu homes. El comte de Chaumareix compareix davant el Consell de guerra a París. L'opinió liberal no perdona el govern complaent del rei d'haver-lo contractat de nou. Dos supervivents, el cirurgià Savigny i l'enginyer Corréard, publiquen una relació amb la crònica dels fets. França s'horroritza. El 1817, mentre la llei del silenci s'anava estenent, Géricault troba els supervivents, acusats per la premsa reialista d'antropofàgia. I decideix defensar la seva causa.

El quadre ha estat tractat llargament i apassionadament en un gran taller de Neuilly. A l'hospital Beaujon, Géricault estudia les cares dels agonitzants, els cadàvers i els cossos amputats, buscant la veritat del sofriment i la força de l'expressió. Somia amb un gran tema, adient a la fogositat èpica de Miquel Àngel. Fa posar models entre els quals Joseph, el Negre de moda, amics, un d'ells malalt, i Delacroix. El fuster supervivent li fa una petita rèplica del rai. Per al mar i el cel, va a Le Havre.

Géricault pinta amb inspiració, amb pinzellades atapeïdes i amb pocs mitjans, l'episodi final, la victòria de la vida sobre la mort. Una harmonia severa de tons sords i un joc de llum subtil creen una atmosfera tempestuosa. Sobre el rai posat en perspectiva, els cossos componen una gran piràmide el cim de la qual el forma un negre que agita la seva camisa. Les grans línies del quadre convergeixen cap a aquest punt: moviments, actituds, mar. A l'ombra de la vela esquinqada, prop del pal, Corréard ensenya a Savigny un punt ínfim a l'horitzó: el bergantí salvador. Un grup s'incorpora, un altre s'aixeca; uns estan morts, altres agonitzen. Géricault alterna cossos vistos sencers i a mitges, nus o coberts, caps aixecats o abaixats -un està fins i tot immergit, sota la tela-, tors d'esquena i tors de cara -el de Delacroix.

L'agitada escena continua sent acadèmica: nus clàssics, plàstica i relleus vigorosos, contorns precisos. La preocupació per la realitat històrica i pel detall vertader deixa lloc a la síntesi i al color suggestiu. Les carns tenen el color verdós i pàl·lid de la mort. L'asfalt utilitzat per a enfosquir els tons amenaça avui de menjar-se tot els colors.

Els liberals oposats a la monarquia hi van veure un sentit polític, el símbol de la deriva del poble francès governat per un rei reaccionari.

L'obra més famosa de Géricault és, doncs, un quadre d'història contemporània construït sobre un fet real que havia estremit l'opinió pública; el pintor es fa intèrpret del sentiment popular.

Després de molts quadres que celebraven l'epopeia napoleònica, aquest dona la volta a la pròpia concepció de la història; ja no hi ha heroisme ni glòria, sinó desesperació i mort, ja no hi ha triomf, sinó desastre. No hi ha cap intenció al·legòrica, sinó la intuïció que un episodi assumeix un significat que va més enllà del fet: tota la realitat es revela atroç.

El quadre històric-clàssic tenia les seves lleis; pocs protagonistes ordenadament disposats sobre l'escenari, cadascun amb la seva pròpia passió clarament expressada en el gest, resolta en una acció. El model seria *El jurament dels Horacis* de David. En canvi, en el quadre de Géricault hi ha una multitud, un conjunt de cossos que no fan cap acció, sinó que sofreixen una mateixa angoixa. Hi ha un crescendo que parteix de zero, dels morts del primer pla; després dels moribunds, ja indiferents a tot, es passa als reanimats per una insensata esperança. Hi ha dues forces contràries, la marea humana dels naufrags i l'onada i el vent. Damunt del pla inestable i oscil·lant del rai, tota la composició està sacsejada per aquests dos impulsos contraris: l'esperança i la desesperació, la vida i la mort. Les figures són encara aquelles figures heroiques de la clàssica pintura històrica: el noi mort és bell (tot i la nota realista dels seus peus embolcallats en draps blancs), el pare que el sosté adopta la postura solemne d'un déu clàssic; els altres morts semblen gegants fulminats per Zeus. Aquesta humanitat, que resulta atropellada per un destí advers, és una humanitat grandiosa, històrica, ideal; per això és més tràgica la seva derrota.

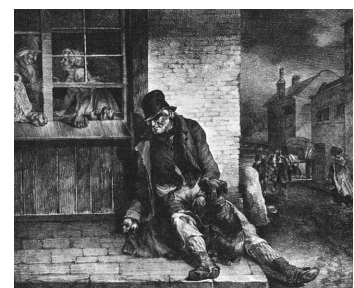
La crítica ha parlat d'una síntesi minuciosa de citacions literàries i artístiques del passat, o d'un manifest realista contra l'idealisme neoclàssic. S'hi ha vist igualment una obra simbòlica sobre el sentit de la vida, la resistència ferotge de la voluntat humana a les forces elementals de la naturalesa. Géricault es defensà de totes aquestes interpretacions, i no retingué més que l'al·legoria de l'horror i l'acte valent i humanitari d'un ciutadà davant els sofriments humans. La tria d'aquest tema d'història obre la via al romanticisme. Delacroix s'hi inspirarà.

La seva indecisió, de catastròfiques conseqüències, sobre la ubicació del quadre en el Saló de 1819, fou una manifestació directa de la seva ambigua personalitat: li semblava que els organitzadors l'havien penjat en un punt massa baix de la paret, i va decidir penjar-lo més amunt. Però quan el va veure en aquella posició va reconèixer que havia comès un gran error. Ell sentia que la posició elevada era l'adequada per a una imponent composició històrica (sabem que el seu decòrum requeria una certa distància de l'espectador, de manera que el conjunt resultés llegible i la importància dels detalls convenientment reduïda). Els cossos del *Rai* estan pintats amb tota la imponent generalitat exigida per la tradició, però Géricault i els seus amics tenien raó en el fet que el quadre perdia força com més s'allunyava de l'espectador. Les decisions compositives estaven en funció de posar les figures en presència de l'espectador fins al punt de produir la il·lusió que els cossos desbordaven l'espai pictòric. Sense la presència immediata d'alguns detalls, el contacte amb el drama es perdia.

Un d'aquests detalls és la mà estesa del jove inconscient, a la part inferior esquerra. Com totes les figures del quadre, és d'una dimensió doble del natural; per molt que un s'apropi al quadre, això té l'efecte de fer-la semblar el doble de prop del que es podria esperar. La paradoxa del *Rai* és que les seves colossals dimensions, alhora creen i demanen una intimitat d'enfocament normalment reservada a la pintura de cavallet. La cadena de cossos barrejats, unides les races d'Europa i Àfrica, esdevé l'equivalent d'un únic cos en estat de transformació; la seva acceleració interna parteix del grup de figures moribundes a l'esquerra, puja en l'alerta revifada en el centre i culmina en l'extàtica vitalitat dels senyals frenètics que es fan en el pinacle del grup.

Quan el *Rai* es va donar a conèixer, l'escàndol ja havia tingut les seves conseqüències: el capità havia estat deposat i el governador i el ministre destituïts. Una nova llei va obrir les files militars als qui havien servit sota l'Imperi. Géricault va creure que aquest final seria recompensat amb la compra de la seva obra per part d'alguna institució. Però no va ser així; és cert que fou molt valorat i va rebre una medalla, però a França no hi havia destí privat possible per a una obra d'aquestes característiques, i la seva decepció va ser molt forta.

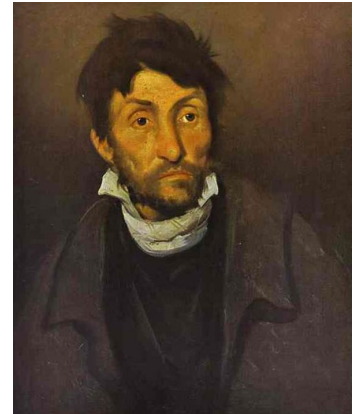
Una estada a Anglaterra, on el *Rai* va tenir gran èxit en una exposició de pagament, el dugué a realitzar notables experiments en el camp del dibuix i el gravat. En el nou camp de la litografia va produir, per a un mercat més ampli, estampes documentals de la vida corrent: treball, esports, discapacitats i alcoholisme, el pobre indigent... I en el camp de la pintura, va realitzar destacables exercicis de retratística: són els "retrats de bojós" que es van descobrir quasi mig segle després de la mort de l'artista, dels quals desconeixem la motivació i l'objectiu. HI ha dades que el propi Géricault es va sotmetre a tractament psiquiàtric per part de membres dels avançats cercles mèdics pioners en noves formes, més humanes, d'atenció. La psiquiatria francesa d'aquest període havia desenvolupat el modern enfocament terapèutic que defensava la continuïtat entre la malaltia mental i la vida normal. I els retrats de Géricault es caracteritzen per una objectivitat simpatètica, coherent amb aquesta nova actitud



Théodore Géricault: *Apiadeu-vos de les penes del pobre vell*, 1821. Litografia. 31,7 × 37,6 cm. Bibliothèque Nationale, París.

científica. Sembla que cadascun d'ell representa una malaltia psicològica concreta. Cada pacient és descrit segons les convencions retratístiques de l'època, particularment la senzilla dignitat en indumentària i tècnica que David havia desenvolupat en els seus retrats del període revolucionari. L'espectador troba en cada un d'ells una ocasió pel descobriment simultani d'una persona individual i dels incerts indicis d'un estat impersonal, objectiu; cada un incita a la reflexió sobre el grau en què el coneixement de l'altre sempre suposa la convergència inestable dels dos.

Els quadres obeeixen a una implicació latent en la construcció de l'heroisme en el *Rai*: el subjecte heroic no ha de ser necessàriament un actor efectiu en el món; l'heroisme pot molt bé manifestar-se en la resistència a forces que superen els individus aïllats i vulnerables.



Théodore Géricault: *Retrat d'un boig*, 1822-23. Oli sobre tela. 61,2 × 50,2 cm. Museu de Gant.

## 6. Revolucions burgeses i crisi del neoclassicisme

En el segon decenni del segle XIX, comença la **crisi del neoclassicisme**, art oficial de l'Imperi. Géricault se separa bruscament del classicisme de David. No és l'únic; també se n'allunya Ingres, encara que en direcció oposada. Ingres s'identifica amb Rafael o Poussin i camina per la via de l'idealisme clàssico-cristià oberta per Canova; Géricault s'identifica amb Miquel Àngel i Caravaggio, viu intensament la desesperada experiència de Goya, i obre audaçment la vena del realisme que, a través de Daumier i Courbet, arribarà, amb Manet, a les portes de l'impressionisme.

Els temes de Géricault són cavalls, corrent o en batalles, soldats i combats, màscares llunàtiques de bojós, caps de guillotinat. El motiu dominant de la seva poètica és l'energia, la força interior, la fúria que no es concreta en cap acció definitiva i històrica (recordem que en aquell mateix moment aquest motiu també domina la poètica de Balzac). Els seus motius col·laterals són la bogeria, com a darrera dispersió de l'energia més enllà de la raó, i la mort, com a brusca ruptura del corrent energètic. Aquests són els motius que de Géricault passen al més gran exponent del romanticisme pictòric, Delacroix.

Mentalment i físicament malalt, amb una gravetat incrementada per les ferides produïdes per un accident d'equitació, Géricault va morir prematurament, als trenta-tres anys.

### 6.1. Ingres i *L'apoteosi d'Homer*

Aquesta obra, una composició amb nombrosos personatges, va ser encarregada a Ingres per a decorar un sostre del museu Carles X en el Louvre (actuals sales egípcies) i hi va ser dipositada el 1855. Fortament inspirada en el *Parnàs* de Rafael, aquesta pintura, que no és gens "pintura de sostre", representa Homer divinitzat rebent l'homenatge dels grans homes de l'antiguitat i dels artistes dels temps moderns. Als seus peus, dues al·legories representen la *Ilíada* i l'*Odissea*.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *L'apoteosi d'Homer*, 1827. Oli sobre tela. 386 × 515,6 cm. Musée du Louvre, París.

Davant d'un temple al frontó del qual hi ha inscrit el seu nom, el poeta Homer, assegut, és presentat com un déu. És coronat de llores per una Victòria. Als seus peus, dues dones assegudes personifiquen les epopeies que ha compost. La que porta una espasa simbolitza la *Ilíada*. La figura amb un rem representa l'*Odissea*. El poeta divinitzat rep l'homenatge dels grans homes de l'antiguitat i dels artistes dels temps moderns, en nombre de quaranta-sis. Entre les figures de l'antiguitat, les que estan pintades dretes, que són les més properes a Homer, s'hi reconeix, a l'esquerra, el poeta tràgic Èsquil, amb un rotlle de pergamí, el pintor Apel·les, amb els seus pinzells i la seva paleta, i a la dreta el poeta Píndar, amb una lira, així com l'escultor Fídies, amb una maça. Només dos artistes moderns, Dant i Rafael, pertanyen a aquest grup. Els altres moderns són col·locats més avall i són pintats de mig cos. Són sobretot artistes clàssics del segle de Lluís XIV, com els escriptors Racine, Boileau, Molière, Corneille, La Fontaine, o el pintor Nicolas Poussin.

Ingres va executar aquesta pintura de grans dimensions en un any i la va presentar al Saló de 1827. Volia fer-ne un manifest del classicisme. Des de la seva tornada a París, el 1824, l'ancià revolucionari de l'art, tan criticat en la seva joventut, feia de successor de David, defensant la tradició clàssica enfront de Delacroix. Però el seu *Homer* deïficat va ser poc apreciat. La seva gran obra següent, *El martiri de sant Simforià* (catedral d'Autun), va ser encara més criticada, sobretot pels partidaris del classicisme, durant el Saló de 1834. El 1835, Ingres, contrariat, se'n va anar de nou a Roma.

De conformitat amb el tema que exaltava els creadors clàssics, la composició del seu *Homer* és en gran part clàssica. Ingres no ha donat una perspectiva vertical, tan volguda pels pintors barrocs, a la seva tela, que de fet estava destinada a un sostre. La composició és frontal, i les figures estan disposades de manera simètrica a una banda i l'altra d'Homer, situat al cim d'una piràmide.



Ingres s'ha inspirat en el fresc de Rafael a la cambra de la Signatura al Vaticà, *El Parnàs*. A la tela d'Ingres, tanmateix, hi falta fluïdesa, comparada a les obres del seu model. Ingres sembla haver juxtaposat retrats cèlebres dels grans homes, per exemple l'*Autoretrat* de Poussin. Els ha copiat amb una exactitud fotogràfica. Al mateix temps, la perspectiva del conjunt és negada, com en les seves obres anteriors més audaces (*La gran odalisca*). Aquí hi ha potser una voluntat d'adaptar-se a la funció decorativa d'aquesta tela, de no donar massa la impressió de perforar el mur. L'atenuació dels relleus i dels tons també hi contribueix.

## 6.2. Delacroix i els seus contemporanis

Géricault i Delacroix mantingueren entre ells una tensa combinació de filiació i rivalitat similar a la que s'havia donat en el cercle de David. Delacroix havia perdut el seu pare en la infantesa i la seva mare en l'adolescència. Compartia amb Géricault antecedents de l'alta burgesia (el seu pare legal havia estat un important diplomàtic) i també va rebre la seva primera formació a l'estudi de Guérin. Allí es van conèixer tots dos el 1817, i Delacroix va posar per una de les figures del *Rai*. Delacroix volia completar un quadre important per al Saló de 1822 en lloc de competir per l'Premi de Roma. El resultat fou un exercici de sorprenent originalitat sobre un tema literari, *La barca de Dante i Virgili*, que representa el pas dels dos poetes pels pantans que envolten el cinquè cercle de l'infern.



Eugène Delacroix: *Dant i Virgili als inferns*, dit també *La barca de Dant*, 1822. Oli sobre tela. 188 × 241 cm. Musée du Louvre, París.

La seva primera aparició al Saló va deixar clar que no absorbiria la seva cultura italiana pels conductes institucionals normals. Si Géricault havia posposat la seva peregrinació a Itàlia, Delacroix hi renunciaria (en canvi, viatjaria al

nord d'Àfrica, seguint l'expansió colonial francesa). Sense la formació tradicional, com enfrontar-se a les exigències intel·lectuals i tècniques de la pintura d'història? En aquest quadre apunta una solució: el conreu del gust literari més avançat, que en aquest període estava elevant certes tradicions poètiques alternatives per damunt del llegat del classicisme francès: Dant, Shakespeare, Goethe i Byron per damunt de Racine i Voltaire. Durant els anys vint del segle XIX, Delacroix il·lustraria l'obra de tots aquests escriptors estrangers.

Però en la seva recerca de mitjans per a fer un quadre de fonts literàries, va retornar al *Rai* de Géricault, que segons ell, concentrava i filtrava tota la tradició precedent de la pintura d'història. Tot i que Dant descriu el pas per un fangar tranquil i amb boira, Delacroix va preferir mostrar la barca amenaçada per un mar turbulent. El que fa és aprofitar l'infern per a recordar la previsible equació del sofriment i els pecats dels supervivents del *Rai* amb els càstigs de l'infern. Les ànimes condemnades que s'agafen a la barca recorden immediatament els cossos del rai. Sobre aquesta plataforma de cossos, Delacroix ha construït una piràmide compositiva coronada pel gest del poeta, que assenyala un horitzó llunyà.

La manca d'un domini segur del dibuix es compensa posant l'accent en la textura i multiplicant els incidents i els efectes en la superfície. Delacroix no deixarà aquest estadi i, a partir d'aquí, forjarà un idioma pictòric coherent i capaç d'organitzar les més complexes estructures narratives.

Per tal d'arribar a entendre aquest art, que és considerat com l'essència del romanticisme, és important veure la manera com la pràctica de Delacroix representa la conseqüència lògica d'un desenvolupament l'origen del qual es remunta a la darrera dècada del segle XVIII. Gérard i Guérin van establir el model de l'èxit precoç al Saló quan l'Acadèmia de Roma es va tancar per la guerra i les exposicions revolucionàries van abolir les antigues restriccions en l'admissió d'obres. La seva capacitat per a aprofitar aquesta oportunitat, dignificada per la noció davidiana de l'artista com a exemple autocreat de virtut, van ajudar a separar la carrera artística de les antigues associacions artesanals. I això va fer que la pintura semblés una aventura atractiva i factible per a un aficionat quasi aristocràtic com el jove Géricault. I un cop limitat a la seva mínima expressió el paper exercit en el seu desenvolupament per les rutines normals de formació i socialització, el següent pas era moure's permanentment fora de l'opressiva disciplina encarnada pels procediments del Premi de Roma, amb el seu control de les etapes de progrés, la humiliant submissió a múltiples judicis i els anys de conformitat servil.

Géricault no va trigar a reconèixer que el preu que calia pagar per aquesta abstinència era considerable, però Delacroix estava disposat a assumir-lo. L'artista tenia poques rutines apreses en les quals confiar, i el fons de coneixements secrets, en altre temps tan pacientment absorbit durant anys d'exercitació artística entre els monuments d'Itàlia, també s'havia reduït. Fins llavors, cap pintor amb ambicions no podia passar per alt les tradicionals exigències de gran

erudició i elevació de pensament, però ara aquestes qualitats depenien dels recursos intel·lectuals, inevitablement limitats, dels qual cada individu pogués disposar. I l'enorme pressió per a obtenir resultats immediats redundava en la necessitat de rapidesa i economia en l'execució. Les credencials d'aquest nou model d'artista no les garantia cap institució: havia de provar-se i demostrar-se en cada exposició al públic. Cada quadre amb aspiracions més gran era un exercici especulatiu en què s'imposava captar l'atenció del públic mitjançant una eficaça combinació del que és familiar i el que és sorprenentment nou.

*La barca de Dant* reunia tots aquests requisits en una tela de dimensions relativament modestes. Per al Saló de 1824, va intentar treure partit a aquest èxit públic amb un quadre a escala monumental. *Les matances de Quios*. El tema prové dels recents esdeveniments en la guerra grega de la independència dels turcs otomans, que havia començat el 1821 i duraria més d'una dècada. Es tractava de la famosa batalla en la qual va participar el poeta anglès Byron, que moriria a Missolonghi aquest mateix any. La causa grega va constituir també un punt de reunió per als liberals desafectes a França, irritats amb el règim repressiu de Carles X. Obligat el govern a secundar la política de la Santa Aliança a favor dels turcs, els liberals aprofitaren pera presentar-se com a defensors dels valors essencials d'occident enfront del brutal despotisme oriental.



Eugène Delacroix: *Les matances de Quios*, 1824. Oli sobre tela. 417,2 × 354 cm. Musée du Louvre, París.

Uns dos anys abans, la població de l'illa de Quios (llegendari lloc del naixement d'Homer i un centre d'estudis hel·lènics) havia estat sotmesa a una brutal campanya de terror, els seus pobles foren destruïts i els seus habitants assassinats o convertits en esclaus.

*Les matances de Quios*, tanmateix, va deixar clares les dificultats que implicava intentar construir alguna cosa sobre la base d'*El rai de la Medusa* sense enfrontar-se a la tasca d'un llarg procés d'immersió en el tema i d'assaig i error per tal de trobar la composició definitiva. El grup principal es troba barroerament

disposat en el format vertical (més de tres metres d'altura) perquè Delacroix només fou capaç de trobar una manera de tractar l'enorme zona superior, omplint sumàriament l'espai. El quadre no té un focus d'acció efectiva, amb la qual cosa reparteix l'atenció entre diversos fragments, els quals no són gaire evocadors dels excessos concrets dels turcs. Un guerrer a cavall s'enduu captiva una dona nua i es disposa a matar l'home que mira de defensar-la, però el seu gest altiu, el seu esplèndid vestit i la facilitat amb la qual domina el fogós cavall fascinen més que repel·leixen.

Les confusions del quadre són les mateixes confusions del sentiment filohel·lènic a la França de l'època. Les estereotipades imatges de les quals Delacroix es va servir sovintejaven en les reaccions periodístiques i literàries a les massacres. La polèmica a favor dels grecs, juntament amb la moda inspirada per les indumentàries típiques de la Mediterrània oriental, sovint derivava en tributs d'admiració a la bellesa dels cossos i vestits turcs. Delacroix no en sabia prou, de les persones i la causa que estaven celebrant. Com tants liberals frustrats, la batalla que no eren capaços de donar en el seu país la van substituir per la identificació imaginària amb una remota resistència colonial. Per tant, el quadre no podia aportar la coherència de la que estava mancada la seva incerta motivació política.

L'any del revés públic de Delacroix amb *Les matances de Quíos* fou també d'èxit en el Saló per a Ingres, en el seu retorn de la llarga temporada que va passar a Itàlia com a expatriat. Durant els quatre anys anteriors havia treballat en un gran quadre encarregat per a la catedral de la seva ciutat natal de Montauban. El tema combinava un motiu devocional normal, la marededéu i el nen, amb un fragment de l'historicisme ultrareialista, el vot de Lluís XIII (que dóna al quadre el seu títol).



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *El vot de Lluís XIII*, 1824. Oli sobre tela. 421 x 264,5 cm. Catedral de Montauban.

El monarca del segle XVII es mostra en la posició normalment ocupada per un sant adorant. El vot en qüestió va consistir en la consagració del regne a la marededéu en demanda d'auxili diví per tal de derrotar les forces dels protestants francesos.

Per als seus primers espectadors fou un quadre bàsicament conservador, baluard de la resistència contra l'ascens del romanticisme, una celebració de totes les ortodòxies: la monarquia, el catolicisme, la família, la nació, i tot organitzat seguint el mestratge de Rafael: la idea d'una escena dual, amb el món natural a baix i la revelació divina a dalt, és la de la transfiguració; la marededéu és una creació bessona de la madonna sixtina; els *putti* provenen de la madonna di Foligno i de la marededéu del Baldaquí, de la qual Ingres treu també els seus àngels. No hi ha quasi cap detall en el quadre d'Ingres que no evoqui

el seu gran precursor. Com s'esdevé amb l'odalisca, Ingres irrealitza la marededéu mitjançant l'abstracció. La configuració elegida de les celles, el nas i la boca és molt precària; el més lleuger desplaçament en qualsevol dels elements necessitaria ajustaments i compensacions. La marededéu del vot està pintada com si Ingres estigués seguint el mandat de Leonardo: "sel pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generarle" (si el pintor desitja veure belleses que l'enamorin, ell és amo de generar-les).

Tot el quadre porta fins a l'extrem l'enfocament historicista d'Ingres, executat amb la precisió típica de la seva professionalitat. Des del 1820 havia passat la major part del temps a Florència, i el motiu religiós central és una indissimulada barreja de diverses versions d'aquest tema fetes per Rafael. Com a resultat, el quadre és una inestable concatenació de parts i graus de ficció. La marededéu i el nen són aparentment o una visió o una presència divina no vista, però l'efecte és el de l'adoració d'una coneguda obra d'art. Les cortines entreobertes signifiquen un desvetllament terrenal o els límits d'un escenari teatral. Invertint l'antiga relació entre el mecenes real i l'artista, el dret diví es mostra cercant la seva confirmació en la benedicció del geni d'un artista.

El quadre va rebre una molt bona acollida oficial. Hi ha un quadre de François-Joseph Heim en el qual apareix Carles X repartint els premis al Saló de 1824: el vot d'Ingres es troba ubicat directament damunt de la figura del rei. Com Gérard ja havia entès amb la seva *Entrada d'Enric IV*, les formes externes de la dinastia borbònica restaurada amb el suport de les potències estrangeres no podien ser altres que l'exhibició teatral de passats moments de glòria. Els artistes que amb més entusiasme van mirar de respondre a les necessitats del règim acabaren produint el més pregon desemmascarament del seu caràcter superficial i artificial. L'instint d'Ingres havia fallat amb Napoleó, que creia haver creat una nova síntesi de les formes antigues i modernes de poder estatal, però va encertar de ple amb la Restauració. El seu següent pas fou una monumental al·legoria per al nou museu reial, l'*Apoteosi d'Homer*, famós per la fossilització que s'hi produeix d'una rígida genealogia cultural que, passant pel classicisme francès dels temps de Lluís XIV, l'alt Renaixement i l'Atenes de Pèricles, remunta els seus orígens a la mateixa cultura grega arcaica.



François-Joseph Heim: *Sa Majestat Carles X distribueix els premis als artistes, a la fi del Saló de 1824*, 1825-27. Oli sobre tela. 256 × 173 cm.

Els comentaristes de l'època, seguint un costum de l'estètica revolucionària, intentaren inserir les eleccions estilístiques dels artistes en un marc de significació moral i política. Aquesta construcció ha persistit fins als nostres dies com a oposició entre el conservadorisme regressiu de la manera d'Ingres i el caràcter alliberador del colorisme gestual de Delacroix. Però no era tan fàcil convertir-lo en partidari de l'ordre social vigent. Un dels grans èxits oficials del Saló de 1827 fou el *Naixement d'Enric IV* d'Eugène Devéria (1805-1865), en què la pompa reial és representada amb pinzellades manifestament obertes, colors de gamma alta i profusa invenció en els detalls. Aquesta obra va insistir en la infantilització del poder reial, que Ingres ja havia iniciat el 1817 amb *Enric IV jugant amb els seus fills*, un petit quadre de gabinet executat a la delicada manera d'una miniatura flamenca.

L'èxit de Devéria, que li va reportar una pluja de premis i encàrrecs, va fer-ne, durant un temps, el líder indiscutible de l'escola "romàntica". Això va confirmar molts republicans en la seva opinió que la tècnica ràpida i gestual, i l'accent en el color més que en la línia, representaven una acceptació covarda i antipatriòtica dels estils anglesos, en concret el de Thomas Lawrence (1769-1830). El romanticisme per a ells era l'estil distintiu de l'odiada Santa Aliança i una traïció als assoliments dels pintors francesos durant la República i l'Imperi, que havien emulat les conquestes dels exèrcits francesos i provocat la imitació admirativa dels artistes de tota Europa. A aquesta posició mancava, però, una personalitat artística que hi donés forma. Ingres era una viva refutació de la necessària connexió entre republicanisme i classicisme. Fins i tot el mateix David, exiliat a Brussel·les des del 1815, es va dedicar a retrats i exercicis esotèrics sobre la mitologia grega. Gran part de la frustració d'aquesta facció va aflorar en les reaccions emocionals a la mort de Girodet, el 1824. Pel funeral es va formar una gran processó, i Gros va improvisar, vora la tomba, una disculpa per haver abandonat el veritable camí de la correcció en el dibuix a favor de les superficials gratificacions que reportava el color i l'execució imprecisa.

En la darrera fase de la Restauració, l'art es trobava en un punt mort, i aquesta situació va ser codificada d'una manera imaginativa en el gran quadre sobre el tema del suïcidi amb el qual Delacroix va desafiar Ingres i Devéria, el 1827: *la Mort de Sardanàpal*.

Per les reaccions oficials i dels crítics, el repte fou un fracàs. Pel que fa a la capacitat de l'artista per a convertir una escena de mort i destrucció plena de figures en una declaració coherent, va representar, tanmateix, un gran avenç respecte de *Les matances de Quios*. La història del darrer rei assiri que decideix suïcidar-se abans que rendir-se als seus conqueridors, fou el tema d'un poema de Byron, el 1821, que no trigà a traduir-se i representar-se. Delacroix va augmentar les dificultats del tema amb una extraordinària magnificació de les implicacions nihilistes de la història. A l'heroi de Byron només l'acompanya una concubina favorita, que voluntàriament accepta el seu destí, però el pintor, que recupera les antigues llegendes que el representaven com un monstre



Eugène Devéria: *El naixement d'Enric IV*, 1827. Oli sobre tela. 484 x 392 cm. Musée du Louvre, París.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Enric IV rebent l'ambaixador d'Espanya*, 1817. Oli sobre tela. 99,1 x 125 cm. Musée du Petit Palais, París.



A l'esquerra, Thomas Lawrence: *Margaret, Comtessa de Blessington*, 1822. Oli sobre tela. 91 x 67 cm. Wallace Collection, Londres. A la dreta, Thomas Lawrence: *Sarah Barrett Moulton: Pinkie*, 1794. Oli sobre tela. 148 x 102 cm. The Huntington Library, San Mateo, Califòrnia.

llicencios, mostra Sardanàpal observant indolentment l'execució de les seves ordres, que la destrucció de les seves possessions i de les dones del seu harem tingui lloc davant dels seus ulls quan cremi la gran pira.

Inverteix el significat del model de Géricault. Al cim de la piràmide, el lloc de l'humil mariner negre fent senyals cap enfora, l'ocupa un monarca absolut que mira cap a l'interior per tal de presenciar la mort de tots els que l'envolten. Les ambigüitats espacials del quadre, reflex extern de la pertorbació i el desordre mental de l'arquitecte de l'escena, són fruit d'aquest fort disseny subjacent: si tapem l'única cantonada visible del llit, la composició s'enfonsa fins a esdevenir l'indisciplinat desori que els seus detractors consideraven que era. El mateix es podria dir de la dispersió dels incidents que atreuen la mirada per tota la superfície, i de la tonalitat cromàtica constant, que de manera molt artificial confon la sang amb el foc i reforça una aclaparadora sensació d'amenaça claustrofòbica. El quadre resulta convincent pel seu abandonament de tot compromís amb els valors públics del passat davidà o del present monàrquic: el pacte social no hi és i Delacroix esdevé, a la seva manera, pintor d'història.

La seva extravagant projecció de la futilitat en el *Sardanàpal* fou duta a l'extrem d'una manera molt explícita mitjançant la imaginària violència exercida contra unes dones concebudes com a objectes de possessió eròtica. El lamentable automatisme sexista de l'època, que feia acceptables aquestes desbaratades fantasies, no pot passar-se per alt.



Eugène Delacroix: *La mort de Sardanàpal*, 1827. Oli sobre tela. 395 x 495 cm. Musée du Louvre, París.

La recerca de la forma sumptuosa, del nu opulent (Delacroix mai no va sortir dels pressupòsits masclistes, que mai no hauria qüestionat) i les matèries nobles, porta Delacroix a desenvolupar temes de la història antiga, adobant-los



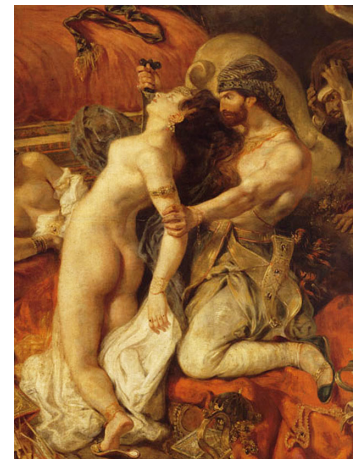
amb un luxe de detalls que demostrin imaginació il·limitada. A aquest gènere correspon *La mort de Sardanàpal*, que descriu un episodi de la història assíria -el suïcidi del darrer dels seus reis, Assurbanipal- segons la faula grega.

Situa l'escena en un inconcret interior palatí en el qual l'acumulació d'objectes i personatges amaga pràcticament l'arquitectura. El monarca assisteix des del seu llit a la matança de les seves dones pels membres de la seva guàrdia, a l'espera de suïcidar-se abans que l'enemic, que assetja la ciutat, pugui entrar-hi. D'acord amb les seves ordres, el palau ha estat incendiat, i ja s'aprecia la proximitat del foc en la densa fumarada del costat dret. L'orgia compositiva permet al pintor d'assajar els més agosarats escorços -per exemple, el nu femení d'esquena i de perfil, a la dreta- i recrear-se en la plasmació d'un amuntegament d'objectes sumptuaris, sens dubte teatral. Delacroix ha sotmès l'aparent desordre a una norma de composició tradicional, la d'acumular les formes en el triangle tancat per una diagonal del quadre; el procediment prové de la pintura veneciana.

Pel que fa a la tècnica pictòrica, aporta una execució de més gran llibertat, en la qual l'economia d'esforç assoleix un grau molt notable. Les formes estan composades per àmplies taques de color, tot just concretades per traços lineals; fins i tot els trets del rostre han estat sumàriament esbossats per tocs que, de lluny, produiran el volgut efecte de realitat. Aquest procediment interessaria després els impressionistes.

El 1827 Delacroix va tornar al tema de la lluita dels grecs, però aquest cop condensant la seva renovada expressió de solidaritat en una sola figura monumental: una personificació al·legòrica de Grècia, dreta durant el setge de Missolonghi (on Byron havia mort), clamant en silenci per l'ajut d'occident. El 1826, havia estat de nou objecte d'un assalt turc, tan intens que els seus defensors, més que rendir-se, rebentaren els murs i van destruir la ciutat. Això va provocar a occident una nova onada d'agitació a favor de la causa grega.

El terrible suïcidi col·lectiu amb el qual va acabar el setge de Missolonghi va fer que les esgarrifoses fantasies sobre els antics dèspotes quedessin curtes, per comparació. *Grècia* suposava la confessió que un carnatge total com aquell en el món real superava la seva capacitat tant de comprensió com artística, així que Delacroix va cercar una altra solució entre els recursos oblidats de la tradició occidental. L'al·legoria explícita li va permetre reintegrar el cos de la dona oriental com a emblema heroic. Com a *La revolta d'El Caire* de Girodet, una adscripció anecdòtica de la nuesa a una víctima exòtica -encara que conservi un potencial atractiu eròtic per a alguns espectadors- no pot evitar transmetre les connotacions de superioritat moral indefectiblement lligades al nu ideal. Els vestits desordenats, signe convencional d'aflicció, descobreixen el pit d'una deessa inviolable; la víctima masculina, al contrari, apareix només com una taca de sang i un membre mutilat.



Eugène Delacroix: *La mort de Sardanàpal*.  
Detall.



Eugène Delacroix: *Grècia expirant entre les ruïnes de Missolonghi*, 1827. Oli sobre tela. 213 x 142 cm. Musée de Beaux-Arts, Burdeos.

El 28 de juliol de 1830, el descontentament amb el regnat de Carles X va produir una violenta insurrecció als carrers de París. Aquest moment de revolta, que tan vívidament recordava els grans "dies" de la Revolució de 1789, fou ràpidament superat quan Lluís Felip, cosí del deposat rei, fou instal·lat al capdavant del que es va anomenar *Monarquia de Juliol*.

La reaccionària política del rei Carles X va dur a l'esclat de la revolució de juliol de 1830, en què, després de quatre dies de disturbis, el 2 d'agost de 1830, Carles X abdicà, amb la qual cosa, en principi, la corona passava al seu fill, el duc d'Angulema, el qual, així, havia d'esdevenir Lluís XIX de França; ara bé, com que els revolucionaris no estaven pas disposats a acceptar-lo, va haver d'abdicar, ell també, aquell mateix dia, i llavors, el nou rei havia de ser el seu nebot -i nét de Carles X- Enric, comte de Chambord, el qual arribà a ser proclamat rei

de França "Enric V"; ara bé, com que Enric només tenia deu anys, s'anomenà regent Lluís Felip d'Orleans. Al final, però, el 9 d'agost, l'Assemblea va decidir no reconèixer Enric V i oferir la corona a Lluís Felip.

Un cop a tron, Lluís Felip va titular-se rei dels francesos i no pas rei de França, instaurant així la idea de la monarquia popular en què el títol del rei es vincula a un poble i no pas a un estat. Per altra banda, Lluís Felip va rebutjar la idea del dret diví dels reis. A més, per l'ordenança del 13 d'agost de 1830, el rei va decidir que el seu primogènit duria el títol de duc d'Orleans -i no pas el de Delfí- i que la germana i els fills del rei serien prínceps d'Orleans i no pas de França. El 1832, la seva filla, la princesa Lluïsa d'Orleans, es casà amb Leopold I, rei dels belgues.

El juliol de 1835, Lluís Felip va sobreviure a un intent d'assassinat dut a terme per Giuseppe Mario Fieschi, al boulevard du Temple de París. En el seu govern, Lluís Felip va evitar la pompa i el luxe de Carles X i els seus predecessors; per això, se'l va conèixer com el "rei ciutadà" o el "monarca burgès"; ara bé, aviat les seves polítiques es van percebre com a autoritàries i conservadores; a més, durant el seu regnat, van empitjorar les condicions de vida de la classe obrera; la caiguda del seu règim va ser precipitada per la crisi econòmica de 1847.

Delacroix no va acabar el seu quadre commemorant la revolta fins el 1831. No era cap radical, i personalment no tenia res en contra d'una monarquia constitucional moderada. Però les exigències de les seves lleialtats i habilitats artístiques li van fer pintar *La Llibertat guiant el poble*.



Eugène Delacroix: *La Llibertat guiant el poble*, 1831. Oli sobre tela. 260 × 325,1 cm. Musée du Louvre, París.



Eugène Delacroix: *La Llibertat guiant el poble*.  
Detalls.

Carles X, i el seu impopular ministre, el príncep de Polignac, qüestionen els guanyos de la Revolució. L'oposició liberal, a través del diari *El Nacional*, prepara la seva substitució pel duc Louis-Philippe d'Orléans. A la sessió de la Cambra del 2 de març de 1830, Carles X amenaça de castigar-los sense consideració. Els diputats es neguen a col·laborar. El rei signa i publica a *Le Moniteur* quatre disposicions que suprimeixen la llibertat de premsa i que modifiquen la llei electoral. És una violació de la Constitució. I és la revolució a París. En tres dies anomenats *Trois Glorieuses* -els 27, 28 i 29 juliol-, els Borbons són destituïts.

Acabat el desembre, el quadre és exposat al Saló de maig de 1831. Sembla nascut d'un sol cop, però es deriva dels estudis fets per a les obres filohel·lenistes i d'una recerca nova de detalls i d'actituds.

És l'assalt final. La multitud convergeix cap a l'espectador, en un núvol de pols, brandant les armes. Salta les barricades i esclata en el camp advers. Al seu cap, quatre personatges dempeus, en el centre una dona. Deessa mítica, els porta a la Llibertat. Als seus peus, soldats jacents.

L'acció s'eleva en piràmide, segons dos plans: figures horitzontals a la base, i verticals, a primer pla, que formen com un relleu sobre el fons borrós. La imatge es transforma en monument. La pinzellada i el ritme impetuós són continguts, equilibrats. Delacroix reuneix accessoris i símbols, història i ficció, realitat i al·legoria.

1) **La llibertat.** Observant l'obra d'Emile Vernet: *La batalla del pont d'Arcole*, 1826, és fàcil d'adonar-se que aquí es dona una visió nova de l'al·legoria de la Llibertat, és una noia del poble, viva i fogosa, que encarna la revolta i la victòria. Coberta amb el barret frigi, els flocs que floten sobre el clatell, evoca la Revolució de 1789, els sans-culottes i la sobirania del poble. La bandera, símbol de lluita, que forma una unitat amb el seu braç dret, es desplega ondulant cap al darrere, blau, blanc, vermell. De la foscor al lluminós, com una flama.



Emile Vernet: *La batalla del pont d'Arcole*, 1826.

La pilositat de la seva aixella ha estat jutjada vulgar, ja que la pell havia de ser llisa, als ulls dels retòrics de la pintura. A alguns dels contemporanis, la Llibertat els va semblar només una robusta plebea -bronzejada, amb els peus descalços i mancada de tota modèstia- que amb absoluta naturalitat s'havia llençat a la lluita. De fet, en bona mesura és aquest caràcter el que la insereix en l'enumeració sociològica de tipus masculins lliurats al combat que l'envolten, on entre vius i morts es troben representades totes les edats i classes. Ella recorda certes coloristes descripcions contemporànies de treballadores que s'unien als seus compatriotes a les barricades. Si fos una mica més idealitzada, més evidentment part de l'ordre simbòlic, el quadre resultaria una curiosa juxtaposició de reportatge i acompanyament al·legòric arbitrari.

El seu vestit groc, el doble cinturó del qual flota en el vent, cau per sota dels pits i recorda els drapats antics. La nuesa realça el realisme eròtic i l'associa a les victòries alades. El perfil és grec, el nas dret, la boca generosa, el mentó delicat,

la mirada ardent. Dona excepcional entre els homes, determinada i noble, gira el cap, en direcció a ells, els porta cap a la victòria final. El cos perfilat és il·luminat des de la dreta. El seu flanc dret fosc destaca sobre el fons fumejant. Recolzada sobre el seu peu esquerre nu, que sobresurt del seu vestit, el foc de l'acció la transfigura. L'al·legoria és la vertadera protagonista del combat. El fusell que manté a la mà esquerra la converteix en real, actual i moderna.

2) **Els nens de París.** S'han enrolat espontàniament en el combat. L'un d'ells, a l'esquerra, agafat a les llambordes, els ulls dilatats, porta la gorra de policia dels tiradors de la guàrdia. A la dreta, davant la Llibertat, trobem un noi. Símbol de la joventut revoltada per la injustícia, i del sacrifici per a les nobles causes, evoca, amb la seva boina de vellut negre d'estudiant, el personatge de Gavroche que trobarem en *Els Miserables* trenta anys més tard. La cartutxera, massa gran, en bandolera, les pistoles de cavalleria a les mans, avança de cara, el peu dret endavant, el braç aixecat, un crit de guerra a la boca. Exhorta els insurgents al combat.

3) **L'home de la boina.** Porta l'escarapel·la blanca dels monàrquics i el nus de cinta vermella dels liberals. És un obrer amb una banderola porta-sabre i un sabre de les companyies d'elit d'infanteria, model 1816, o espasa curta. El vestit - davantal i pantalons llargs- és el d'un manufacturer.

4) **L'home amb barret de copa, de genolls.** És un burgès o un ciutadà a la moda? Els pantalons amples i la cintura de franel·la vermella són els d'un artesà. L'arma, trabuc de dos canons paral·lels, és una arma de caça. Té la cara de Delacroix o d'un dels seus amics?

5) **L'home del mocador lligat sobre el cap.** Amb la seva brusa blava i la seva cintura de franel·la vermella de pagès, treballa com a temporer a París. Sagna sobre la llamborda. Es redreça a la vista de la Llibertat. L'armilla blava, el xal vermell i la seva camisa responen als colors de la bandera.

6) **Els soldats.** A primer pla, a l'esquerra, el cadàver d'un home despullat dels seus pantalons, els braços estesos i la túnica arremangada. És, amb la Llibertat, la segona figura mítica tret d'una acadèmia de taller. A la dreta, d'esquena, el cadàver d'un suís, en roba de campanya: capota gris-blava, decoració vermella al coll, polaines blanques, sabates baixes, xacó al terra. L'altre, la cara contra terra, té la xarretera blanca d'un cuirasser. En el fons, els estudiants i un destacament de granaders en roba de campanya i capota grisa.

7) **El paisatge.** Les torres de Notre-Dame, símbol de la llibertat i del romanticisme com en Victor Hugo, situen l'acció a París. La seva orientació sobre la riba esquerra del Sena és inexacta. Les cases entre la catedral i el Sena són imaginàries. Les barricades, símbols del combat, diferencien els nivells del primer pla a la dreta. La catedral sembla lluny i petita, respecte a les figures. La llum

del sol ponent es barregen amb el fum dels canons. Revelant el moviment barroc dels cossos, esclata en el fons a la dreta i serveix d'aura a la Llibertat, al nen i a la bandera.

El color unifica el quadre. Els blaus, blancs i vermells tenen contrapunts. Les bandoleres paral·leles del corretjam blanc responen al blanc de les polaines i de la camisa del cadàver de l'esquerra. La tonalitat grisa exalta el vermell de l'estendard.

El quadre glorifica el poble ciutadà "noble, bell i gran". Històric i polític, testimonia l'últim sobresalt de l'Antic Règim i simbolitza la Llibertat i la revolució pictòrica. Realista i innovador, el quadre va ser rebutjat per la crítica, acostumada a veure celebrar la realitat per conceptes. El règim de Lluís Felip, l'adveniment del qual saludava, el va amagar al públic.

És una de les poques obres en què Delacroix abandona els temes literaris i recorre a l'esdeveniment contemporani. L'any 1830, la Revolució de Juliol posà fi al govern dels Borbons a França i va obrir pas a una monarquia constitucional sota Lluís Felip d'Orleans.

En unes línies adreçades al seu germà, el mes d'octubre d'aquell mateix any, Delacroix escrivia:

"He començat un tema modern, una barricada [...] i si no he lluitat per la pàtria si més no pintaré per a ella [...]."

Tot i que la frase deixa entreveure certa justificació davant la seva passivitat envers els esdeveniments polítics del seu país, amb *La Llibertat guiant el poble* donarà testimoniatge, però, de la seva adhesió als ideals de llibertat i justícia d'aquells anys.

Tot i haver estat adquirida per l'Estat, la composició fou considerada per aquest mateix Estat "pamfletària", i durant anys únicament fou exposada esporàdicament, i només a partir del 1861 pogué contemplar-se regularment.

Per a Delacroix, mestre de l'"escola romàntica", la història no és exemple ni guia dels actes humans; és un drama que va començar amb la humanitat i perdura en el present. La història contemporània és lluita política per la llibertat. *La Llibertat guiant el poble* és el primer quadre polític de la història de la pintura moderna: exalça la insurrecció que, al juliol de 1830, posà fi al terror blanc de la restaurada monarquia borbònica.

La política de Delacroix i, en general, dels romàntics, no és clara; lluita contra l'intent de restablir els privilegis feudals com si la Revolució no s'hagués esdevingut, però comprèn que noves formes revolucionàries estan madurant a la societat. Revolucionari el 1830, Delacroix esdevé contrarevolucionari el 1848, quan la classe obrera s'aixeca contra la burgesia capitalista que l'explota. Com tots els romàntics, es declara antiburgès; de fet, arremet contra la petita burge-

sia només per la seva poca ambició, la seva mediocre cultura, el seu mal gust, i el seu amor per la vida reposada; mentrestant, sovinteja els salons i frueix dels favors de les altes finances burgeses.

En el quadre que exalça aquells dies de juliol hi ha un entusiasme sincer i un significat polític ambigu. Per a Delacroix i, en general, per a tots els romàntics, la llibertat és la independència nacional (així ho demostra en altres obres, com ara *La matança de Quios* (1824) i *Grècia sobre les runes de Missolonghi* (1827)). En aquest quadre del 1830, la dona que fa onejar la bandera tricolor sobre les barricades és, alhora, la llibertat i França. I qui lluita per la llibertat? Gent del poble i intel·lectuals burgesos; en nom de la llibertat i de la pàtria se segella la *union sacrée* dels descamisats del poble amb els senyors del barret de copa.

No és un quadre històric, no representa un fet ni una situació. No és un quadre al·legòric; d'al·legòric, només en té la figura de la Llibertat-Pàtria. És un quadre realista que culmina amb un colofó retòric (com s'esdevé molt sovint en la prosa de Víctor Hugo). Fins i tot la figura al·legòrica és una barreja de realisme i retòrica, una figura "ideal" que, per a aquesta ocasió, s'ha vestit amb els parracs de la gent del poble i que, en lloc de l'espasa simbòlica, empenya un fusell reglamentari.

Pel que fa a la composició, és fàcil de remuntar-se a la font: *El rai de la Medusa* de Géricault. Igual que en el *Rai*, el pla de la base és inestable, fet de bigues separades (la barricada); d'aquesta inestabilitat neix i es desenvolupa *in crescendo* el moviment de la composició. Igual que en el *Rai*, les figures formen una massa que puja, que culmina en una figura que agita alguna cosa, en Géricault un drap, aquí una bandera. Igual que en el *Rai*, en primer pla hi ha els morts caiguts cap enrere, semblants fins en les seves postures. Coincideixen, fins i tot, alguns detalls atroçment realistes: el pubis al descobert d'un cadàver, la mitja caiguda sobre el peu d'un altre, la macabra i emotiva crida de les polaines blanques als peus del soldat mort. És també idèntica la forma de sostenir i subratllar el gest culminant acompanyant-lo, a dreta i a esquerra, amb el braç aixecat d'altres dues figures.

Vistes les analogies, passem a las diferències. Delacroix inverteix l'esquema compositiu del *Rai*. Inverteix la posició dels dos morts del primer pla i també la direcció del moviment de les masses, que en el *Rai* va de davant cap enrere, i en *La Llibertat* ve cap endavant. Per què aquest canvi en la direcció del moviment? El moviment del darrere cap endavant respon, en primer lloc, a una necessitat retòrica: la llibertat es llança envers l'espectador, l'agafa cara a cara i li adreça un discurs excitat. Però també té una altra funció: si al quadre de Géricault el moviment de les masses cap a l'horitzó obrava una mena de catarsi, i si a partir de la violència realista s'assolien accents de grandesa clàssica (per exemple, el vell i el cadàver del seu fill), en el quadre de Delacroix desapareix tot el que era profundament clàssic. Ja no existeix el luminisme caravaggià sobre els cossos fortament modelats, quasi com si fossin de bronze, sinó un perfilament de les figures a contrallum sobre un fons encès i fumejant; ja no trobem la unió

d'aquells cossos entrelaçats, sinó un aïllament de les figures principals entre la confusa formació de les altres. I de la duresa ofensiva de les notes realistes no s'ascendeix a una solemnitat clàssica, sinó que es baixa a la caracterització social de les figures per demostrar que nois, joves, adults, obrers, camperols, intel·lectuals, soldats legitimistes i rebels són parts del poble, i que la bandera tricolor els agermana tots.

Durant el primer quart del segle XIX, la crisi en el classicisme era també evident en altres cultures nacionals. A Espanya i a Anglaterra (estats en els quals l'atracció per l'antiguitat mai no havia estat tan potent com a França), Francisco de Goya i William Blake, entre d'altres, van oposar diferents mites unificadors a l'herència de Grècia i Roma. En el cas de Goya, la retòrica més utilitzada fou el *majismo*, un estil i una tradició subculturals pròpies del poble espanyol; en el cas de Blake, fou el mil·lenarisme de les sectes radicals angleses. Les contribucions d'aquests dos artistes al que sembla haver estat un ampli moviment occidental d'inconformisme i d'insurgència política - el romanticisme - han d'estudiar-se monogràficament.



## Bibliografia

- 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* (4a. 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 ("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 editorial ("Alianza Forma", 93).
- Collectif** (1992). *La peinture au Louvre, 100 chefs-d'œuvre*. París: RMN-Hazan.
- Collectif** (1996). *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*. París: Grand-Palais.
- Crow, Thomas E.** (2001). "El clasicismo en crisis: De Gros a Delacroix". A: Stephen F. Eisenman. *Historia crítica del arte del siglo XIX* (pàg. 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 ("Pluriel").
- Gras Balaguer, Menene** (1983). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos Editor ("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, 2n. 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 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.
- Vaughan, William** (1995). *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ed. Destino.
- Vigier, Philippe** (2000, octubre). "Paris Barricades (1830-1968)". *Les Collections de L'Histoire* (núm. 9).

