

Neoclasicismo y revolución

Joan Campàs Montaner
Anna González Rueda

PID_00141159



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu



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

Índice

1. Patriotismo y virtud cívica en la Francia del Antiguo	
Régimen	5
1.1. Jacques-Louis David	6
1.1.1. Primeras obras. La Academia Francesa de Roma	6
1.1.2. Retorno a París	13
1.1.3. <i>El juramento de los Horacios</i> (1785)	17
1.2. Las mujeres artistas antes de la Revolución	28
1.2.1. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun	28
1.2.2. Adelaïde Labille-Guiard	30
1.3. Los hombres artistas antes de la Revolución	31
1.3.1. Jean-Germain Drouais	33
2. El estallido de la Revolución Francesa: la virtud revolucionaria	36
2.1. La agitación de <i>Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos...</i>	36
2.2. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson	39
2.3. <i>El juramento del Juego de Pelota</i>	43
3. La Convención jacobina y la muerte revolucionaria	47
4. La reacción thermidoriana: imágenes después del Terror	53
4.1. El nacimiento del artista empresario: <i>La intervención de las sabinas</i>	60
5. El Consulado: autoritarismo, subjetividad e irracionalismo ..	64
6. Primer Imperio Francés: la supeditación del arte al poder imperial	72
Bibliografía	79

1. Patriotismo y virtud cívica en la Francia del Antiguo Régimen



Antonio Canova: *Psique reanimada por el beso del amor*, 1793. Mármol. 1,55 m x 1,68 m x 1,01 m. Musée du Louvre, París.

En 1781 nadie en Francia sospechaba que la década acabaría con una revolución. Los artistas y el público se vieron obligados a interactuar con el nuevo contexto. Por una parte, el artista dejó de considerarse un sumiso servidor del Estado y de la Iglesia, que definía el éxito en términos de favor oficial, y dio paso a un nuevo modelo de artista (invariablemente asumido como figura masculina) que se vanagloriaba de su independencia de los dictados de los patrones reales y las posturas conformistas, dirigiendo su discurso al vasto auditorio que llenaba las exposiciones públicas (los Salones que cada dos años se celebraban en el viejo palacio del Louvre). Por otra, el público dejó de ser una multitud pasiva para convertirse en encarnación de la opinión pública activa, con un papel importante en la determinación del éxito de una pintura o escultura.

El carácter público del arte se convertía, así, en el eje central de la nueva etapa de producciones culturales.

Los debates filosóficos y políticos de los años sesenta y setenta del siglo XVIII habían separado la herencia de la Antigüedad clásica de su papel normal de proveer símbolos de autoridad y poder (Luis XIV había sido asimilado a Alejandro Magno y al dios Apolo; el clasicismo era un catálogo de pompa y magnificencia). Pero en los años previos a la Revolución, la cultura clásica hacía pensar en figuras como la del ciudadano-soldado tenaz o del filósofo estoico viviendo en voluntaria pobreza. Las palabras *patriotismo* y *virtud*, según Thomas Crow –a quien seguimos en todo este capítulo– resumían este cambio.

1.1. Jacques-Louis David

1.1.1. Primeras obras. La Academia Francesa de Roma

Esta creciente brecha entre la tradición clásica y las necesidades del orden vigente creó un nuevo espacio donde los pintores podían actuar y empezar a desvincularse de los apremios a los que habían sido sometidos.

El primer artista en reconocerlo y explotarlo fue **Jacques-Louis David** (1748-1825), quien también empezó su trabajo en la tradición barroca rococó. Cuando era joven fue recomendado por Fragonard para decorar la casa de Guimard, conocido bailarín. Sus tíos (él era huérfano) lo presentaron a Boucher, y no es de extrañar, pues, que David empezara con una antigüedad galante, como se manifiesta en *El combate de Marte y Minerva*, tema del gran premio de la Academia de 1771.



Jacques-Louis David: *El combate de Marte y Minerva*, 1771. Óleo sobre tela. 146 x 181 cm. Musée du Louvre, París.

El tema de esta obra, cuya fuente es la *Ilíada*, evoca la disputa de los dioses sobre el destino de Troya. Presentado al concurso de la Academia en 1771, sólo ganó el segundo premio. Nada en esta obra, que recuerda a Boucher, deja presagiar al David neoclásico. La figura de Marte está sacada posiblemente del *Juno y Eolo* de Gabriel-François Doyen, la de Minerva recuerda a las diosas similares de Carl van Loo, el guerrero de la derecha parece provenir de Fragonard, y la contrahecha anatomía de Venus, con sus pechos dirigidos al espectador, se inserta en la tradición de Natoire. Nos encontramos, pues, ante un cuadro realizado de fragmentos del pasado.

Recuperando estos modelos y citas, parece que David está aceptando acriticamente las fórmulas y los esquemas del pasado. Sencillamente, ¿continúa una tradición? Lo que nos sorprende de la carrera de David en los años de 1770 es la persistencia de su interés por el rococó en una época en la que las tendencias "progresistas" en la Academia se estaban desplazando hacia una nueva ortodoxia neopoussinista. Y el artista ascendente de la severidad no era David,

sino su subestimado rival Peyron. Quizá para entender mejor esta etapa de David, podemos recurrir a la competición entre David y Peyron con ocasión del Premio de Roma.

La muerte de Séneca que presenta David persiste en las resonancias del rococó y llena la tela de alusiones a Tiépolo y Fragonard; Peyron, en cambio, presenta unas figuras inmóviles y circunspectas; el uso de un plano de fondo indefinido y la tendencia a tratar la arquitectura como un telón de fondo ceden el paso a la integración sistemática de la figura con la arquitectura, en un espacio racionalizado por un plano de fondo explícito y coherente. Peyron recuperaba, así, a Poussin, el cual era presentado como salvador de la pintura francesa de los excesos del rococó. Fue, pues, la versión de *La muerte de Séneca* de Peyron y no la de David la que ganó el Premio de Roma.



Jacques-Louis David: *La muerte de Séneca*, 1773. Óleo sobre tela. 123 x 160 cm. Musée du Petit Palais, París.

También *Antíoco y Estratónice*, que ganó el Premio de Roma en 1774, nos remite a modelos del pasado. La pose de Antíoco, la posición de su cama, las coronas dentadas, la mano extendida del médico, el gesto de Estratónice, y la idea de un espacio que se extiende por detrás de las figuras de la derecha son detalles directamente importados de Pietro da Cortona. La sirvienta de la derecha tiene, sin embargo, otra procedencia: recuerda a las mujeres arrodilladas de *Las reinas de Persia a los pies de Alejandro* de Le Brun.



Pietro da Cortona: *Antíoco y Estratónice*. Palazzo Pitti, Florencia.



Charles Le Brun: *Las reinas de Persia a los pies de Alejandro*, hacia 1660. Óleo sobre tela. 298 x 453 cm. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.



Jacques-Louis David: *Antioch y Estratónica*, 1774. Óleo sobre tela. 120 x 155 cm. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.

Sin embargo, en relación con *La muerte de Séneca*, David ha eliminado la grandilocuencia, la apelación directa al espectador, y sustituye las ondulantes y barrocas poses por la elegancia y la rectitud del columnario. De acuerdo con el gusto oficial, recupera de Poussin y Peyron el escenario arquitectónico en el que destaca las columnas iluminadas, las cornisas vistas en silueta y las recesiones en altas arcadas; las superficies murales están dispuestas en paralelo con el plano del cuadro y se extienden en grandes masas rectilíneas. Pero hasta aquí las referencias a Poussin y Peyron. David, en la derecha del cuadro, inventa una arquitectura alternativa que se abre a espacios que precisamente no son paralelos al plano del cuadro ni muy coherentes con las masas arquitectónicas de la izquierda.

El rebajamiento del espacio bajo las arcadas a la derecha hace pensar en *La muerte de Germánico* de Poussin; pero si el espacio central se identifica con Poussin, el resto rompe con la escenografía poussinista. La bóveda distante, iluminada con luz blanquecina, sugiere una inmensidad de espacios desconocidos, lo que rompe con la perspectiva lineal, la iluminación dura y la tonalidad contrastada que definen el espacio central de Poussin. Enfrenta, pues, dos segmentos de la tradición: a Pietro da Cortona contra Poussin, lo que es italiano contra lo que es francés.



Nicolas Poussin: *La muerte de Germánico*, 1626. Óleo sobre tela. 148 x 198 cm. The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

Antíoco y Estratónice fue objeto de un gran elogio por parte de Winckelmann. El tema, extraído de Plutarco, explica que Antíoco, hijo de Seleuco, se enamora de su madrastra Estratónice y se está muriendo de una enfermedad que lo consume hasta que Erasístrato, su médico, descubre la causa del mal. El cuadro muestra cómo señala a Estratónice, mientras que Seleuco otorga a ésta a su hijo.

Estratónice recibe toda la luz del cuadro y mantiene una pose de "belleza serena y grandeza tranquila" de una antigüedad convencional. Pero lo que llama más la atención es la simultaneidad imposible entre lo que se representa, imposibilidad que supone la ruptura interna de la unidad de espacio y de la perspectiva monofocal de la tradición. David no se ocupa de Antíoco y Estratónice, sino de Erasístrato, designando a Estratónice como la causa de la enfermedad de Antíoco. Y ella ya está obedeciendo la orden de Seleuco, que acepta el diagnóstico. Tenemos, pues, tres escenas cronológicamente separadas, cosa que obliga a una lectura en zig zag de la composición. Primera: Erasístrato, sentado a la izquierda, detecta la causa de la languidez de Antíoco, echado con el torso desnudo y con la mirada llena de amor hacia Estratónice, y la señala. Segunda: Seleuco, en la sombra, lo acepta y da a Estratónice a su hijo. Tercera: la reina, a la derecha y a plena luz, con la mano en el corazón y los ojos bajados, obediente pero también emocionada, da su primer paso hacia la cama de Antíoco. De manera que vemos a Estratónice simultáneamente al inicio y al final de la acción. El tiempo queda comprimido. David ya no puede limitarse a la intemporalidad clásica del momento dramático que reinaba en tiempo de Rafael o de Poussin. David recoge en una sola composición todo un proceso porque el tema era el triunfo galante que exaltaba la sensibilidad de la época, con Estratónice que se dirige a los brazos de Antíoco. Ya no hay un único punto de vista sobre el espacio. La cámara –utilizando un símil cinematográfico– no se mueve, pero en el cuadro se juntan imágenes separadas por el desarrollo de toda la duración de la escena, y aquí es donde radica la red de tensiones del cuadro.

La luz pone en primer plano a la nueva pareja, saludada por la sirvienta al estilo de Poussin arrodillada a la derecha; contrastando con esta diagonal definida por la luz, la otra diagonal Erasítrato-Seleuco, en la penumbra, sirve para eliminar el último obstáculo. Para evaluar las tensiones de esta violencia interna, podemos comparar la obra de David con la del mismo título pintada por Ingres, que tienen en común el hecho de detenerse en el mismo momento en el que Erasítrato formula su diagnóstico al percibir la presencia de Estratónice de espaldas en la cama, pero Ingres restaura el orden clásico y la unidad de tiempo y de acción: los temas clásicos ya no se viven en el presente, como en el caso de David, sino contra el presente de la revolución industrial que los ahoga.



Jean-Auguste Ingres: *Antíoco y Estratónice*, 1840. Óleo sobre tela. 57 x 98 cm. Musée Condé, Chantilly.

En la narración de Antíoco y Estratónice, cada una de las figuras se define en términos de vista perturbada o desviada. Con palabras de Bryson, la mirada que Antíoco dirige a Estratónice, traspasada por un impulso erótico, es la de un protagonista que no puede mostrar ningún signo de la pasión que siente por la esposa de su padre. Para Antíoco, Estratónice únicamente puede existir como imagen, y la distancia que lo separa del objeto de su deseo es el propio intervalo óptico: el príncipe puede mirar a Estratónice pero sólo transgresoramente, dado que su mirada está sujeta, incluso cuando el rey no está presente, a la ley del padre. David llena el intervalo con la silueta del rey. La mirada del médico es de otro orden: si, para Antíoco, la visión y el cuerpo existen en oposición, si les ha separado la prohibición paterna, es el médico quien los une; no mirando a Antíoco, dado que la enfermedad de éste es invisible, sino cogiéndole el pulso y notando cómo se le acelera al acercarse Estratónice. La mano con la que el médico señala vuelve a reunir el cuerpo y el campo visual cuya disociación aflige a Antíoco. El brazo del médico, oscuro contra la pálida piel del príncipe, se erige en oposición a la prohibición real y paterna: mientras que el rey rompe el cuerpo y la visión y llena el espacio de la prohibición con su propia presencia en la penumbra, el brazo del médico vuelve a conectar el cuerpo con la visión, con una fuerza e impulso que desafía la interdicción y que promete curar la misteriosa debilidad de Antíoco. La sirvienta arrodillada es la confidente de Estratónice; su señora no puede moverse (aunque su mano derecha sobre el corazón sugiere lo que siente por Antíoco), no puede

responder a la mirada ilícita de Antíoco. Es la sirvienta quien se mueve cuando la señora está paralizada y transmite sorpresa e incluso placer allí donde su señora tiene que permanecer impasible.

Estratónice está definida desde el exterior como espectáculo; el decoro le impide responder a la mirada de Antíoco con la suya; la prohibición la mantiene en su lugar como imagen. La situación de Antíoco es justamente la inversa. El rey separa lo que es interior de aquello que es visible; retirado al espacio interior de su deseo, la prohibición le impide dejar que el deseo se convierta en espectáculo; es al médico a quien le toca unir el interior y el exterior, la visión y el cuerpo. Es un juego de miradas, cada una de las cuales se sostiene en las miradas de los otros, y es este sostenimiento lo que David está explorando.

Comparemos la obra de David con ésta que Ingres finalizó en 1840. A pesar de su aspecto monumental y grandioso, a duras penas mide medio metro de alto. Está pintada en un estilo declamatorio que remite al teatro. Efectivamente, el tema de la tela es el mismo de una ópera muy famosa en París durante el siglo XIX, que ya había sido tema pictórico de otros artistas, como la que acabamos de estudiar de David, el maestro de Ingres. La ópera recrea el ambiente de la Grecia clásica tan estimada por el neoclasicismo. Allí, la joven Estratónice ha sido casada con un anciano rey cuyo hijo, Antíoco, se enamora y seduce a su madrastra. Horrorizado por el pecado, Antíoco cae gravemente enfermo ante la desesperación de su padre y de Estratónice, que no se atreve a confesar.

La tela recoge el momento en el que Antíoco, enfermo en la cama, es incapaz de mirar a su madrastra. Estratónice también se aparta de él y se recoge en sí misma, con un aspecto inmóvil y blanco que le da la apariencia de una estatua. El padre de Antíoco, su esposo, ha seguido el gesto de horror de su hijo y mira a Estratónice, comprendiendo el motivo de la enfermedad de Antíoco. A pesar del dramatismo del que Ingres hace gala en la tela, muy del gusto del futuro romanticismo, la historia acaba bien: el anciano renuncia a Estratónice y la entrega a su hijo, mientras los envía a ambos al otro extremo de su reino, para que defiendan las fronteras.

Para seguir profundizando en la idea de cómo las figuras experimentan la visualidad dentro del cuadro, fijémonos en una obra poco conocida de David, *San Roque intercediendo por los apestados* (hay que subrayar la similitud entre el personaje del primer plano y algunas figuras del *Lazaretto de Jaffa* de Gros).



Jacques-Louis David: *San Roque intercediendo por los apesados*, 1780. Óleo sobre tela. 260 x 195 cm. Musée des Beaux-Arts, Marsella.

Ciertamente, la víctima de la peste de David se convertirá en una potente fuente para los románticos, pero sus precedentes se encuentran en *Aparición de la Virgen a Santiago* de Poussin.



Nicolas Poussin: *Aparición de la Virgen a Santiago*, hacia 1629-1630. 301 x 242 cm. Musée du Louvre, París.

La composición en diagonal descendente se repite casi exactamente; la Virgen señala hacia abajo desde la misma plataforma nubosa y elevada. Muchas son las "citas" pero también las desviaciones. En Poussin, nos encontramos con la imagen de una aparición que devuelve la mirada: la Virgen y el niño irrumpen en el mundo natural, donde ven y son vistos por todas las figuras del cuadro. Lo que es natural y sobrenatural se interpenetra armoniosamente mediante el

milagro de una Encarnación al mismo tiempo humana y divina. La premisa del cuadro de Poussin se basa en la capacidad que tiene la visión humana de abarcar y la representación de sostener los mundos reales y trascendentales.

Miremos, ahora, las premisas del san Roque de David. Al modificar las posiciones mutuas de la Virgen y el Niño, David encierra las figuras sobrenaturales una sobre la otra y las separa de su entorno; mediante la alteración de la escala mutua de las manos de la Virgen y las de san Roque, sitúa lo que es real y lo que es trascendental en espacios casi discontinuos; y al hacer que parezca como si la Virgen no viera a san Roque, crea dos esferas de visión privadas. La Virgen, que señala más oblicua que directamente al santo y únicamente mira al Hijo, se convierte en una intercesora distante que sólo puede existir en la conciencia devocional de su suplicante. Si eso es así, entonces la visión no abarca, como en Poussin, lo que es real y lo trascendental, sino que los separa.

El tema de la desconexión entre la visión interna y el mundo externo aparece también en el chico, cuya mirada sugiere alucinación o epilepsia, y que en cualquier caso está ciego en el mundo (es una visión que proviene de la *Transfiguración* de Rafael); la mujer a la cual se aferra siente un gran dolor y aflicción, que no parece ni siquiera notar. La innovación más osada se encuentra en la mirada del apestado inclinado hacia el espectador. Como Antíoco y Estratónice, la visualidad se divide en dos términos: algunas figuras – la Virgen y el Hijo– son pura imagen, espectáculo; otros, pura interioridad, alejamiento del mundo – el santo, el chico convulso, la mujer quejumbrosa–. En primer plano, en la figura yacente, el espectáculo (el cuerpo heroico y enfermizo) y la visión (su mirada retraída y perdida) están separados y llevados a extremos opuestos.



Rafael: *Transfiguración de Cristo*, 1519-1520. Detalle. Óleo sobre tela. Pinacoteca Vaticana, Roma.

Pero en los años 1770-1780, **David cambió gradualmente su estilo**. La crisis socio-política transformó el gusto de un amplio sector de la burguesía: el público requería ahora tendencias artísticas más radicales. Progresivamente fue acercándose hacia un naturalismo clasicista (mediante el estudio de los camafeos y la antigua escultura romana, la pintura de Carracci, Reni, Domenichino, el arte de Caravaggio...). David recibió, durante las estancias en Italia, todo el mundo griego puesto de moda por la arqueología y la historia del arte que acaba de publicar Winckelmann. De esta manera David creó el estilo de la burguesía francesa en vísperas de la Revolución; *El juramento de los Horacios* es el punto culminante de este desarrollo.

1.1.2. Retorno a París

En 1781, cuando David volvió de Roma, tenía 33 años; se había sometido a la prolongada formación exigida a todo aspirante (largas sesiones dedicadas a dibujar a partir de grabados, después moldes en yeso de esculturas antiguas y, finalmente, de modelos en vivo). Este plan de estudios situaba la herencia

del arte clásico por encima de la directa contemplación de la naturaleza viva. David recibió toda su educación formal como artista en la Real Academia de Pintura y Escultura, fundada bajo el reinado de Luis XIV con la finalidad de organizar y perpetuar una clara jerarquía de ambiciones y honores entre los artistas. Únicamente aquellos pintores capaces de producir complejas composiciones narrativas sobre temas clásicos (los denominados "cuadros de historia") podían aspirar a las máximas recompensas que el Estado podía ofrecer.

La culminación de una exitosa carrera era el Premio de Roma (David lo obtuvo a los 26 años y estuvo seis años en esta ciudad). Consistía en una beca para estudiar en la Academia Francesa de Roma durante tres o más años. David estaba preparado para ocupar un lugar entre los pintores de historia, con el objetivo primordial de ofrecer lealtad a las tradiciones de la Academia (el embellecimiento del aura de la monarquía).

Sin embargo, el primer cuadro que presentó en el Salón puso a prueba el potencial de la temática clásica tradicional para adaptarse a la nueva interpretación disidente del patriotismo.

Es una gran tela sobre el tema del ciego Belisario pidiendo limosna. Este personaje era el general romano a quien en buena medida el emperador Justiniano debió sus conquistas. Según la leyenda, Belisario fue víctima de las intrigas cortesananas. Creyéndolo falsamente culpable de traición, el emperador ordenó que le arrancaran los ojos y lo desposeyeran de sus bienes. En el cuadro de David, un viejo soldado que había servido al general lo reconoce; el cuadro amplifica la sorpresa del soldado mediante el contraste entre el magnífico arco triunfal, reminiscente de gloria y poder, y la decadencia extrema representada por el humilde gesto con el que el general acepta la caridad de una transeúnte.



Jacques-Louis David: *Belisario pidiendo limosna*, 1781. Óleo sobre tela. 287,3 x 312 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille¹.

⁽¹⁾El Louvre tiene una copia reducida realizada para el conde de Angiviller, Directeur de Bâtiments du Roi, que podéis encontrar en http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/20615_p0000803.001g.jpg.

En 1767, el escritor Jean-François Marmontel había publicado una novela en la que al general exiliado se le hace pronunciar extensos monólogos de denuncia de los males sociales que estaban erosionando la vitalidad del Estado francés: la intolerancia religiosa oficial, una nobleza parásita, la prevalencia del lujo sobre la virtud cívica y el dominio del favoritismo sobre el mérito. Finalmente, el juicio de su mensaje induce a los poderosos a buscar de nuevo su consejo: acompañado de su heredero Tiberio, el mismo Justiniano va en secreto a escuchar a su fiel general que ya no lo puede ver.

Esta optimista parábola del gobernante que recupera el juicio tenía su fundamento en la realidad política. La polémica novela de Marmontel había llamado la atención de ciertos funcionarios comprometidos en la creencia de que, con el fin de volver a asentar la monarquía francesa sobre una base social segura, era necesaria una reforma. Así, el personaje de Belisario proporcionó a David un medio de aportar su contribución en dos frentes de batalla al mismo tiempo:

- El de los patriotas disidentes desde fuera de las instituciones.
- El de los burócratas reformadores, aislados y a la defensiva dentro del gobierno.

David pone el acento en las emociones de piedad y remordimiento, en la miseria de su héroe y en el contraste de ésta con una anterior situación de exaltación que constituía una muda llamada a la recuperación de la perdida bienquerencia real: nada más incendiario.

En este cuadro se fusionan o se enfrentan dos tradiciones: la que proviene de Poussin y que tiene el visto bueno de la Academia, y el drama burgués de Greuze. La visión distante del templo, el obelisco, la colina y el cielo traduce paisajes de Poussin, como los que pintó relacionados con Focio, y la inscripción al lado de Belisario recuerda el equivalente a *Et in Arcadia ego*; pero la atmósfera de caridad salvífica proviene de Greuze y la figura del afligido donante que extiende las manos es esencialmente una transformación de la madre en el cuadro *El retorno del beodo*. Ahora bien, en la obra de David, la virtud privada (la caridad), la narración de lo que es interior está ubicada en un decorado público (la calzada, el arco, el templo, el obelisco), un marco arquitectónico estatal.

Belisario es un cruce de generaciones entre la pintura de historia y la pintura de género, entre el arte público y el privado, entre la historia clásica y el drama burgués: Belisario es, al mismo tiempo, el general que salvó al Estado y la persona privada arruinada; ante él el soldado reacciona en parte como ante un jefe, en parte como ante un proscrito sin espacio social: una dualidad que provoca su consternación; y la caridad de la mujer es mitad la del ciudadano



Nicolas Poussin: *Paisaje con las cenizas de Phocion recogidas por su viuda*, 1648. Oleo sobre tela. 116,5 x 178,5 cm. Merseyside County Art Galleries, Liverpool.



Jean-Baptiste Greuze: *La dama caritativa*, 1772-1775. Oleo sobre tela. 112 x 146 cm. Musée des Beaux Arts de Lyon.

que actúa con Belisario ejerciendo un papel social y en un espacio plenamente público, mitad la de la madre que ayuda al niño en su condición privada y maternal.

Los personajes de esta narración se definen por el modo como ambos ven y son vistos, y por una disociación entre estos dos aspectos de la visión que David empieza a sentir como el dolor de la visualidad humana.

Como comenta Bryson, en el caso de Belisario existe un equilibrio entre los mundos de su visión interna y su manifestación en los otros como imagen. En el caso de Belisario y el niño, un invisible estado interno de deseo y necesidad únicamente puede aliviarse mediante la transmisión al mundo de una cierta imagen que se integrará en la visión de los otros. Han de intentar vincular lo que es interno y no visto, con lo que es externo y visible, mediante la proyección de imágenes *lastimosas*. En el acto de pedir limosna los términos esenciales son lo que está escondido (el hambre) y lo que es teatral (la imagen del *pathos*); y en el acto de caridad, los términos esenciales son el malestar de la *ocultación* (del dinero, de la culpa, de la simpatía) y un acto conspicuo que alivia este malestar (el donativo). Aunque la necesidad sea real y no fingida, la necesidad ha de exagerarse, presentarse al mundo con una fuerza que lo haga actuar. El tema de la mendicidad se une aquí con el tema del arco triunfal: tanto el triunfo como la ruina son estados espectaculares.

Se pueden ver las diferencias y aportaciones del clasicismo de David, si comparamos su obra con la obra de Peyron sobre el mismo tema.



Jean François Pierre Peyron: *Belisario recibiendo hospitalidad de un campesino que había servido bajo sus órdenes*, 1779. Óleo sobre tela. 93 x 137 cm. Musée des Augustins, Toulouse.

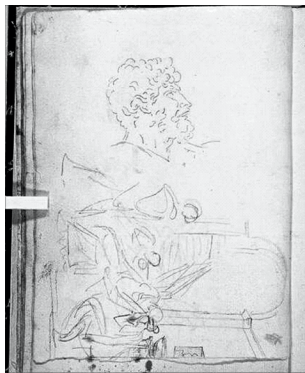
El éxito del Belisario demostró dos cosas:

- Que los Salones, de libre acceso para todo el mundo, podían poner en circulación pública imágenes de la virtud de los antiguos.
- Que se podía criticar el arte académico desde el arte académico: la reducción de una compleja historia en unas pocas figuras y gestos elocuentemente simples fue vista como una crítica a la profusión de figuras secundarias y ornamentos en el viejo arte académico, que parecía más preocu-

pado por la vanidad de la ostentación que por la comunicación de la verdad moral.

Para David tuvo el efecto de asegurarle el primero de una sucesión regular de encargos oficiales de cuadros narrativos a gran escala: como pintor de historia había triunfado. Este triunfo le aportó muchos estudiantes (en la Academia sólo se estudiaba dibujo) atraídos por su síntesis de atrevida alusión política e impecable dominio de la tradición clásica. En contraste con la jerarquía autoritaria observada por otros maestros, David propició una atmósfera mucho más abierta e igualitaria. El estudio de David no tardó en asumir funciones de la Academia. Cuando su mejor alumno, Jean-Germain Drouais (1763-1788) se presentó al Premio de Roma en 1784, maestro y discípulo trataron el veredicto como un resultado inevitable. Cuando, según lo previsto, el fallo favoreció a Drouais, se declararon efectivamente independientes del Estado, financiando el viaje con sus propios recursos. David acompañó a Drouais a Roma y se quedó allí un año. Durante esta estancia en Roma completó la obra que le aseguraría el dominio de la pintura francesa para el resto de su larga vida: *El juramento de los Horacios* (1785).

1.1.3. *El juramento de los Horacios* (1785)



Estudio para *El juramento de los Horacios*

Este dibujo es un estudio para *El juramento de los Horacios*, que debía asegurar el triunfo del neoclasicismo en el Salón de 1785. El dibujo se encuentra en la hoja 21 de un carné de estudios utilizado por David, en Roma, durante su segunda estancia italiana, en 1784. Había ido con el fin de preparar el cuadro de *El juramento de los Horacios*. Este pequeño carné de bolsillo de 83 hojas comprende estudios de personajes de lo natural, vistas urbanas, copias de piezas antiguas y estudios para los *Horacios*. Detalles precisos (espadas, piernas) son objeto de croquis. La hoja que presentamos aquí yuxtapone un estudio para la cabeza del viejo Horacio (recuperación de la que se encuentra en el folio 21) y una búsqueda de ubicación para las mujeres que lloran, a la derecha de la composición; la escala desaparecerá en la pintura.

El juramento de los Horacios está considerado como el **manifiesto del movimiento neoclásico**; de entrada, por su tema, que escenifica lo que se denomina en latín un *exemplum virtutis*, es decir, una ilustración del valor y de la virtud: los tres hijos Horacios juran a su padre combatir hasta la muerte contra sus rivales, los tres hijos Curiacios. La situación es igualmente muy dolorosa para la hermana de los Horacios, Camila, visible a la derecha, con el grupo de mujeres que lloran, que está prometida con uno de los Curiacios.

Antes de decidirse por el tema del juramento, David había pensado ilustrar otros episodios de la historia de los Horacios, sobre todo aquél, mucho más violento, donde uno de los tres Horacios, único superviviente del combate a muerte entre los seis hombres, vuelve a Roma y mata a su hermana, culpable en sus ojos de lamentarse de la muerte de su prometido.

Se conocen, fuera del carné del Louvre, numerosas investigaciones dibujadas sobre los temas de los Horacios. En los dibujos que representan el homicidio de Camila, anteriores a los que se refieren al juramento, la composición todavía es animada y barroca. Desde 1782, un dibujo del juramento, conservado en el museo de Bellas Artes de Lille, fija por contra una composición en friso, parecida a un bajorrelieve antiguo. La oposición entre la determinación viril de los tres hijos y la desolación de la madre, de la hermana y de la esposa de uno de los Horacios, ilustra perfectamente la tensión que recorre la composición.



Jacques-Louis David: *El juramento de los Horacios*, 1785. Óleo sobre tela. 330 x 424,8 cm. Musée du Louvre, París.

En el siglo VII a. C., para poner fin a una guerra sangrienta entre Roma y Alba, cada ciudad había designado a sus campeones: la primera eligió a los Horacios, la segunda, a los Curiacios. Ahora bien, las dos familias estaban unidas por varios matrimonios. Jacques-Louis David pinta a los Horacios antes del combate. A su padre le hacen el juramento de vencer o de morir por la patria, y reciben de él las armas del combate. En la parte derecha, las mujeres no sienten más que sus sentimientos de hermana, de esposa o de madre ante este duelo anunciado. Sabina, hermana de los Curiacios y esposa del mayor de los

Horacios, así como Camila, hermana de los Horacios y prometida de uno de los Curiaios, inclinan tristemente la cabeza. Detrás de ellas, la madre de los Horacios abraza a sus nietos. La arquitectura de la sala así como las actitudes de los guerreros son enmarcadas en una rigurosa geometría.

Sin embargo, lo que vemos ¿es lo que hay? Cabe tener presente que la explicación "natural" de la visión es una construcción cultural específicamente europea: no somos cámaras u ordenadores visuales (es fácil darse cuenta de ello cuando intentamos integrar en la visión occidental el arte del lejano Oriente). Como explica Norman Bryson, los seres humanos no registramos meramente la luz a la manera de células fotosensibles: nuestra conciencia presta atención no sólo a la figuración, sino a la socialidad de la visión; no sólo a las imágenes que recibimos del campo visual, sino a las imágenes mediante las cuales nos presentamos a nosotros mismos en este campo visual; a quien nos está observando, a la cantidad, la intensidad y la intención de su mirada; a las reglas que rigen la manipulación de las imágenes que proyectamos en el mundo. Por eso nunca podemos experimentar directamente el campo visual de otro ser humano: el único conocimiento de otro campo visual que somos capaces de adquirir es lo que nos llega por medio de la descripción. Esta descripción demuestra que otros también ven lo que nosotros vemos, pero la definición de lo que es visto se origina no en el campo visual, sino en el lenguaje: se origina fuera de la vista, en los *signos* de la descripción, en el lenguaje. De aquí la necesidad de saber *leer* las imágenes, interpretarlas: es la única manera de poder descodificar lo que el otro ha visto.

Ahora bien, el sistema patriarcal ha introducido una asimetría en la relación del sujeto con la mirada del otro, con la descripción social de la visión: la construcción de la visión social depende de los códigos de quien ostenta el poder, de manera que toda descripción lleva implícitos los códigos que conformarán la visualidad colectiva de la sociedad. Y quien tiene el poder para operar, construir y manipular los códigos de la visualidad, tiene el poder de ver; en cambio, quien no tiene este poder (las mujeres) se ve reducido a devenir imagen por esta visión.

El *Juramento* es una imagen exacta de la visualidad para el sujeto que vive bajo el patriarcado. Las mujeres, a quienes el mandato patriarcal niega la autoridad política, están condenadas al silencio, en lo que es interior, a la reproducción; simultáneamente los hombres, en cambio, se insertan en los registros igualmente destructivos del lenguaje y del poder que convergen en el juramento. El espacio visual de los hombres se llena con objetos atrapados en la transferencia del poder patriarcal. Se origina en un cuerpo que ya no puede soportar el peso del poder: ahora el patriarca es más débil que sus hijos y David enfatiza su debilidad mediante la inestabilidad de su pose, con los brazos y piernas dobladas mientras las piernas y brazos de los hijos están rectos, el pie izquierdo asentado de manera insegura mientras que los pies de los hijos forman ángulo recto con la base. La carga se desplaza a las espadas, después a los brazos tensos y extendidos, y así hasta investir a los cuerpos de los hijos de todos los

distintivos de la posesión viril, desde la lanza hasta el penacho firmemente erecto de sus cascos, las venas dilatadas de sus brazos, y llena de energía el juramento que pronuncian y se mueve en un circuito cerrado de sustitución donde los hijos, perdiendo su contorno individual, se funden entre ellos en el plano espacial cortado por la espada y la mano del padre.

La disputa entre Roma y Alba debe resolverse con una batalla entre estos tres guerreros, los Horacios, y su contrapartida equivalente en Alba, los tres Curiaios. Ambos equipos son sinécdoques de los padres y del Estado: la batalla que tendrá lugar será entre reflejos gemelos del patriarcado (y los patriarcas ganarán). Al final, cuando de estos tres que se funden en uno vuelva el único ganador, éste matará a su hermana, Camila, prometida a uno de los guerreros Curiaios y sinécdoque final o último eslabón en la cadena de sustituciones destructivas.

En este cuadro, pues, el patriarcado se describe, para el hombre, como una cadena de sustituciones que empieza con la transferencia de poder del padre a la espada y que no puede detenerse hasta la muerte de Camila. Los hombres no pueden parar el proceso de proyección heroica y sustitución destructiva: su furia es ciega y cuando el héroe mate a su hermana, se hará patente que el sistema de desplazamientos convierte a Camila –que no puede ser vista como un ser independiente– en un simple eslabón en esta cadena de sustituciones.

Las mujeres no apoyan este sistema ni participan directamente en él: son las víctimas, los objetos marginados del poder y la visión, el extremo de la cadena. En el *Horacio* de Pierre Corneille, Camila está totalmente insertada en el lenguaje y en los signos, y el gran parlamento en el que denuncia el culto romano del valor constituye un turbador clímax en el drama: los hombres pueden tener la espada, pero Camila tiene la palabra y la utiliza como un arma dirigida contra el Estado romano.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
 Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
 Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
 Rome enfin, que je hais parce qu'elle t'honore!...
 Puisse-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
 Voir ses maisons en cendre, et ses lauriers en poudre,
 Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
 Moi seule en être cause, et mourir de plaisir.

Horacio, Pierre Corneille (IV. v. 1301-1318).

En cambio, la Camila de David y las mujeres de su alrededor están situadas fuera del registro del habla, que pertenece exclusivamente a los hombres: agotadas, exhaustas, casi no pueden sostener el peso de sus propios cuerpos, las mujeres son incapaces de movilizar algún recurso del lenguaje o alguna imagen que pudiera desafiar a los hombres. Como la donante en el *Belisario*, las mujeres no pueden producir una imagen capaz de actuar dentro de la visión

masculina: todo lo que pueden hacer es convertirse en el lugar de una mirada masculina que aprehende lo que es femenino como pasivo ante la visión, el objeto de y para la mirada masculina.

Las mujeres del *Juramento* no hablan y casi no ven: sus ojos están prácticamente cerrados, son signos, unidades para intercambiar entre los hombres en sus alianzas intermasculinas. Su degradado estatuto, casi de mercancía dentro de un circuito de intercambio, se clarifica en la narración: para rebajar la tensión entre los dos partidos de Roma y de Alba, una hermana de los Curiacios ha sido cambiada por una hermana de los Horacios; a las mujeres se las mueve como fichas cuyo valor deriva de su relación con los hombres. A Camila se la mata porque primero se la margina como imagen y finalmente ni siquiera se la percibe como tal, sino simplemente como signo de Alba, el signo de un enemigo macho.

También el *Juramento* es una imagen sobre cómo nosotros somos imágenes y sobre la relación entre signo y vista. Para los hombres, los signos dominan y ciegan la visualidad: como signos de la fuerza y de la posesión viril, han de proyectarse hacia fuera, en constante tensión, hacia la mirada del adversario, la mirada de la alteridad; y hacia dentro, como una corrosión de la vida donde nada puede aparecer inocentemente, ya que todo se ha convertido en el signo de otro signo (la *différance*, la distinción de la visión). Para las mujeres, la visualidad consiste en ser el objeto cegado por la mirada de otro: lo que es observado por todos los observadores, las mujeres han de ser vistas, no ver.

David eligió este tema de la historia romana para su primer encargo real en 1784. Premio de Roma en 1776, aceptado y recibido en la Academia, quiere empezar su carrera pública con un golpe de efecto con un cuadro radicalmente nuevo. Abandona los temas galantes y mitológicos de su primer maestro, Boucher, para inspirarse en los historiadores romanos y en la pieza clásica de Corneille, *Horace* (1640). Con este tema, David quiere dar un ejemplo de patriotismo y de estoicismo. Es así cercano a los filósofos del siglo de las luces, como Diderot, que predicaba una pintura moral. David desea igualmente dar una forma nueva a su cuadro. Quiere acceder al gran estilo a la manera de los pintores franceses del siglo XVII, Poussin y Le Brun. Para realizar su cuadro inspirándose en el arte antiguo, vuelve a Roma. Cuando su tela está acabada, la presenta en su taller romano en 1785, después en el Salón, en París, el mismo año. En ambos casos fue un triunfo.

El juramento de los Horacios es la primera obra maestra de un estilo nuevo, en ruptura con el estilo rococó. La composición es simple. Sus personajes de tamaño natural son poco numerosos y dispuestos en friso en el primer plano, como en los sarcófagos de la Roma antigua o los jarrones griegos. Las figuras están igualmente aisladas por grandes vacíos en una escena frontal. David insiste en la geometría de la sala. El alumbrado vivo y oblicuo da relieve a las figuras. Los caracteres opuestos de los personajes son traducidos por formas diferentes. A los hombres David da cuerpos enérgicos contruidos con líneas

Lectura complementaria

Si queréis ampliar el concepto de *différance*, podéis leer la obra siguiente:

Jacques Derrida (1993). *La Vérité en peinture*. París: Flammarion.

rectas y un color brillante. A las mujeres, reserva las líneas sinuosas y los colores suaves. Este cuadro ha servido de modelo en toda Europa a una pintura de un estilo llamado más tarde *neoclásico*.

El tema proviene indirectamente de la tragedia *Horace* escrita en el siglo XVII por Pierre Corneille. El argumento de la obra lo protagonizan los tres campeones de la temprana Roma, requeridos a decidir la guerra con la vecina Alba mediante un combate con los campeones de esta ciudad, sus propios primos, los también tres Curiacios. En los complicados vínculos de parentesco de los que Corneille extrajo su material trágico, la esposa del más joven de los Horacios, el único combatiente de los seis que sobreviviría, era hermana de los Curiacios, mientras que su propia hermana, Camila, estaba prometida a una de sus víctimas. Y ella misma se convertiría en una más al encontrarla Horacio llorando la muerte de su querido, razón por la que la mata en el acto.

Se trata de un asunto dramático y moral: la virtud cívica y el heroísmo de los Horacios, que prestan juramento ante su padre de matar a los Curiacios con el fin de obtener así la supremacía romana sobre los albanos (T. Livio, libro I, cap. 26).

- ¿Qué significado tiene en aquel momento la aparición de una representación pictórica de la escena heroica relacionada con la tragedia de Corneille?
- ¿Cuál es el significado de un cuadro tan simple compacto en su composición, un cuadro en el que las figuras principales están ubicadas sobriamente a lado y lado, vestidas como antiguos romanos, un cuadro pintado con severa objetividad?
- ¿Cómo se explica el éxito entusiasta que tuvo en una época en la que Fragonard todavía estaba pintando sus suntuosos cuadros rococó, basados en la tradición de Rubens y Watteau?

Hagamos un breve resumen de la situación política e ideológica de la Francia pre-revolucionaria: la burguesía en ascenso proclamaba nuevos ideales políticos, democracia y patriotismo. Poseía un nuevo concepto de la moralidad: virtud cívica y heroísmo. El modelo de estos ideales elaborados por Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Diderot (1713-1784), Rousseau (1712-1778), fue proporcionado por la historia antigua. Este conjunto de ideales de la clase media nos permite comprender inmediatamente el cuadro de David.

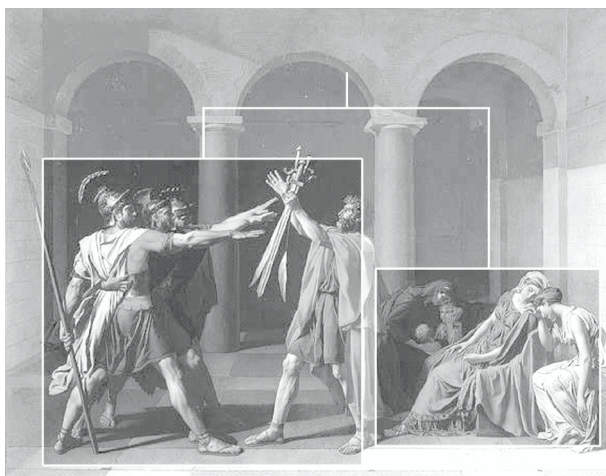
Sin embargo, el cuadro fue pintado para el Ministerio de Bellas Artes. La Corte de Luis XVI (1774-1792) hacía concesiones al nuevo espíritu de la burguesía y asumía el aspecto de un absolutismo ilustrado; por eso la Administración real encargaba trabajos –preferentemente con una tendencia moralizante y temas derivados de la historia antigua– por medio del Ministerio de Bellas Artes.

Pero, en este cuadro, la exaltación del patriotismo y de la virtud cívica en toda su austeridad, la economía puritana de su composición, iba radicalmente dirigida contra sus patrocinadores. El éxito desbordante estaba determinado por el fuerte sentimiento de oposición contra la desmoralizada Corte y su corrupto gobierno. La exaltación de la virtud cívica se lleva a cabo al destacar el grupo de mujeres de la derecha del cuadro, una de las cuales, la hermana de los tres Horacios, Camila, prometida de uno de los tres Curiacios, desconsolada, llora simultáneamente la pérdida de su enamorado y de sus hermanos que se marchan al combate.

Este cuadro es la expresión más característica y aguda de la visión de la burguesía en vísperas de la Revolución. Pertenece, pues, a la ideología en imágenes de la burguesía ascendente de finales del Antiguo Régimen. Composición racional (los protagonistas están concentrados en una línea única, rígida), anatomía meticulosamente estudiada, colores sobrios (renuncia a los efectos pictóricos: arte puramente lineal), exactitud de los detalles (precisión, limitación en lo que es más necesario), severa objetividad en la representación de esta escena que exalta el heroísmo romano. Todos estos elementos en su unidad son característicos de la ideología en imágenes de esta clase en este estadio de su desarrollo. El cuadro une grandeza y sencillez, dignidad y sobriedad; las virtudes cívicas republicanas están reflejadas en la claridad, la ausencia de concesiones y la agudeza de expresión; la rebelión contra la tiranía y el sacrificio personal son la moralidad subyacente. *El juramento de los Horacios* encarna la concepción de belleza y de virtud con la cual se identifica una clase social durante un cierto tiempo.

Es rígido, simple, sobrio, objetivo, en una palabra, puritanamente racional. Grupos simples y líneas rectas organizan toda la composición, haciéndola clara y vistosa. Éste es el **método de composición** conocido generalmente como **clasicista**. Al mismo tiempo, existe una gran dosis de naturalismo objetivo que determina su sobrio colorido, su exactitud de detalle, su presentación clara de objetos simples: el carácter escultural de las figuras era simplemente el resultado de los esmerados estudios del modelo, muy diferente de las figuras esquemáticas y vacías del rococó. Este naturalismo de David es tan característico del gusto de la burguesía en ascenso como su clasicismo; ambos son aspectos inseparables de su objetivo racionalismo. La combinación de estos dos factores fue la causa de su éxito (cabe recordar que el naturalismo debía asumir una forma clasicista en una composición histórica para poder ser aceptado por el público de la época).

En un dibujo preparatorio, el tema elegido por David era el padre del clan defendiendo con éxito a su hijo de este último crimen ante el pueblo de Roma. Se trataba de una libre adaptación de la escena final de Corneille, donde el viejo Horacio suplica para su hijo el perdón del rey de Roma. Pero la composición definitiva no representa el acontecimiento descrito en su encargo. La defensa del vencedor asesino se olvida; el nuevo tema es la promesa por parte de los tres hijos de triunfar o morir por el honor de Roma, un acontecimiento que el artista se imaginó que tenía lugar antes del fatídico combate (este juramento no aparece en ningún sitio, ni en la obra teatral ni en ninguna de las fuentes antiguas de Corneille). Con el fin de igualar el impacto visual de cualquier otro cuadro expuesto en el Salón, aumentó sin permiso las dimensiones previamente pactadas de la tela en un 50%.



Jacques-Louis David: *El juramento de los Horacios*, 1785. Detalles de la composición.

El malestar de David ante la unidad de tiempo y de acción aumentará en *El juramento de los Horacios*, donde la condensación de los diferentes momentos del drama es tan clara que provoca que Werner Hoffmann hable de:

«un tríptico encubierto en el que el panel central representa al padre, el de la izquierda a los hermanos que prestan juramento, y el de la derecha, como un eco, a las hermanas cuyo luto hace presagiar los acontecimientos posteriores y el final trágico del combate [...] Cuando sus contemporáneos le reprocharon haber despreciado "la unidad de acción", el pintor respondió que hacía la diferencia entre ésta y la "unidad de composición" y que la acción del cuadro no consistía en un acontecimiento único, sino en diferentes que formaban la "contextura" de la tragedia».

Werner Hoffmann (1995). *Une époque en rupture, 1750-1830* (pág. 9). París: Gallimard.

David también asumía, pues, la responsabilidad de establecer la escala y los temas de sus cuadros, a pesar de ser pagado por el Estado. Este hecho lo hemos de ver en paralelo con un desafío en el terreno estilístico. Su invención de la toma de juramento le permitió destilar la complejidad de la historia en una sorprendente unidad, una configuración de los cuerpos elemental hasta casi lo que es primitivo. Demostraría cuánta fuerza podría extraer la pintura de historia de una austeridad de medios que parecía inseparable del estoicismo de estos primeros romanos. Al mismo tiempo, David aprovechó el problema

inherente con el que se enfrentaban los pintores de historia para comunicarse con el público del Salón desde la parte alta de la sala (todas las telas de gran formato se colgaban cerca del techo).

Observamos en los *Horacios* la desintegración de la "ilusión del espacio continuo". David, como franco masón, rechaza la idea de que se puede considerar la sociedad desde un único punto de vista en el que las partes convergen en un mismo fin. La historia es percibida como destructora de todas las jerarquías y de las situaciones más afirmadas, y piensa que se puede expresar el desarrollo histórico en una sola obra. La intensidad de *El juramento de los Horacios* radica, precisamente, en esta concentración de la tragedia, captada desde su punto de partida hasta su culminación. Esta concentración de la acción es indispensable para la exaltación del deber cívico y para su transferencia desde la referencia romana al presente. Su neoclasicismo no es retorno al pasado, sino a la inversa, una proyección del pasado sobre el presente, revalorizando un contenido de emancipación de la burguesía, de su afirmación social y de su patriotismo. Y, aunque es un cuadro para el rey, adopta la dimensión de un manifiesto de civismo, es decir, de antiabsolutismo.

Las abruptas transiciones y la agudeza dialéctica del nuevo cuadro, su voz austera y declamatoria, contrastaron con la retórica pictórica afectadamente embellecida de sus colegas académicos. Un ejemplo de esto será *La muerte de Alceste*, presentada en el mismo Salón por su principal rival, Pierre Peyron (1744-1814) (que ganó el Premio de Roma en 1773, derrotando a David, que también era candidato al Premio), cuyo tema, extraído del drama de Eurípides, es la autoinmolación de una esposa con el fin de salvar la vida de su marido. Las innovaciones de David provocaron que el grupo de figuras de Peyron, compactamente interconectadas y emergentes de una atmósfera oscura y suave, parecieran una cosa del pasado, demasiado sutil y cerrado en sí mismo como para producir un impacto en la conciencia cívica. El hecho de que David conservara de manera similar un grupo cerrado de figuras femeninas reforzó el contraste.



Pierre Peyron: *La muerte de Alceste*, 1785. Óleo sobre tela. 327 x 325 cm. Musée du Louvre, París.

Si la tragedia de Corneille (1606-1684) es su fuente literaria, la obra de Poussin (1594-1665) es la formal. David está, pues, vinculado con el arte del período de Richelieu (1585-1642) y del joven Luis XIV (1638-1715), período en el que la monarquía tenía el apoyo de la nueva clase media en sus esfuerzos por alcanzar un programa de centralización, en contra de los intereses de la aristocracia, dado que la burguesía necesitaba de la monarquía en la consolidación del mercantilismo; y este período de ascenso de la burguesía produjo necesariamente un arte clasicista, es decir, un arte que surgía de la concepción racionalista de la vida, peculiar de la burguesía. Era el arte más progresista posible en la Francia de aquella época.

Ciertamente, el clasicismo de Poussin y el de David no son exactamente iguales, no pueden serlo. La atmósfera de la Corte, la concepción de la vida de la alta clase media (los compradores de Poussin eran altos funcionarios, banqueros, comerciantes y no aristócratas), no podían, a pesar de su racionalismo, ser tan avanzadas a mediados de siglo XVII, como la de la clase media en vísperas de la Revolución. La composición clasicista de Poussin difiere mucho de la de David en el grado de naturalismo, mucho mayor en la obra de David.

Así, podemos trazar la línea de recurrencia en etapas anteriores: podemos retroceder al clasicismo de Rafael, el inspirador de Poussin o al de Masaccio, maestro de Rafael. Todos estos estilos son clasicistas, esto es, racionalistas y altamente naturalistas, y surgieron en momentos social y políticamente progresivos del desarrollo histórico de la burguesía.

Tenemos, pues, que a partir de la Edad Media, en todos los períodos en los que una concepción avanzada surgió de mejores condiciones económicas, sociales y políticas de la clase media, un arte clasicista expresó el racionalismo de esta clase. Sin embargo, dado el diferente grado de desarrollo de la burguesía en diferentes países, los distintos estilos clasicistas reflejan estas fases diferentes. Pero este clasicismo basado en el naturalismo como estilo de la alta burguesía

sólo es real en una primera fase; cuando esta clase fue más poderosa después de la Revolución Francesa, el factor naturalista llegó a suprimir y finalmente a destruir el esquema clasicista de composición.

Sin embargo, la pintura de David no surge repentinamente; durante la segunda mitad del siglo XVIII, paralelamente a la divulgación de las ideas enciclopedistas, los artistas se encaminaban al clasicismo y al naturalismo. Recordemos, por ejemplo, a Greuze; sus cuadros, al ilustrar temas morales y sentimentales de la vida burguesa, serían importantes antecedentes del trabajo de David. El sentimentalismo era una virtud de la clase media. Pero el heroísmo y el naturalismo mucho más pronunciados de David sólo eran posibles en el momento en el que la Revolución era inminente. Greuze es típico por la transición de la abierta moralidad del rococó a la radical y severa moralidad del clasicismo revolucionario burgués.

Los nombres de David, Greuze, Fragonard nos ofrecen impresiones concretas de una serie de estilos diferentes existentes antes del estallido revolucionario, estilos que reflejan las concepciones de clases diferentes o de fases diferentes en el desarrollo de una clase. Son una indicación de la compleja estructura de la sociedad de aquellos años, es decir, de aquel público para quien se exhibían anualmente cuadros históricos en el Salón. Para un esbozo más complejo de la situación histórica y artística de la época se podrían citar otros cuadros históricos encargados por el gobierno, cuyo estilo tiene un gran interés dado que son básicamente barrocos –estilo usual de las aristocracias cortesanas de los siglos XVII y XVIII–, pero se acercan, sin embargo, a los principios severos de la composición clásica. Sería el caso de Vincent (*El día de las barricadas*, 1779) o el de Ménageot (*Muerte de Leonardo da Vinci*, 1781).

El hecho de dejar París y reunir fuerzas independientes en su estudio contribuyó a reforzar la decisión de David de subvertir las convenciones aceptadas de la narración pictórica. El impacto del cuadro no se puede separar de las transgresiones de las expectativas habituales del público sobre cómo debería organizarse una escena de esta clase. Implícitamente rechazaba las destrezas composicionales desarrolladas por generaciones y generaciones de pintores académicos:

- Comprimir todas las figuras en el mismo primer término.
- Juntar los grupos masculino y femenino sin transiciones de mediación ni reconocimiento mutuo entre ellos.
- No ofrecer ningún escape más allá de la rígida simetría de la columnata.

Todas estas simplificaciones se veían como atrevidas y disonantes. Y mediante estos **cambios de estilo**, mediante esta **nueva manera de narrar los hechos**, el cuadro de David apeló con fuerza a los sentimientos de descontento patriótico con el orden cultural establecido.

1.2. Las mujeres artistas antes de la Revolución

Las iniciativas de David y de su grupo dependían en gran medida de la subvención estatal a la pintura de historia. Hasta hacía poco, el patrocinio oficial del género supremo había sido más un tema de palabras que de fondos reales; los artistas confiaban en obtener recompensas por encargos privados de retratos y obras decorativas. A partir de 1775, los artistas masculinos fueron atraídos hacia la producción de nobles (y a menudo mediocres) cuadros públicos, lo que provocó un vacío en los otros géneros artísticos, que fue aprovechado por un grupo de mujeres artistas con talento.

En el año 1783 se produjo la admisión de dos mujeres en la Academia (sólo había cuatro plazas reservadas): **Adelaïde Labille-Guiard** (1749-1803) y **Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun** (1755-1842) dominarían la retratística de la última década del Antiguo Régimen, incluidos retratos de la familia real, que eran prácticamente equivalentes a los cuadros de historia clásicos.

1.2.1. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun tenía 28 años cuando ingresó en la Academia. Su padre había sido retratista y profesor de la Academia de San Lluç. Desde los 15 años ya atraía a clientes nobles y ricos, y en 1779 inició una continua relación con la joven reina María Antonieta. Se casó con un próspero marchante, J. B. P. Lebrun, y en sociedad daba sus propias veladas y captaba clientes de la esfera más elevada de la cultura parisina y de la Administración del Estado. Con David mantuvo una cauta relación social (el compromiso patriótico de David lo hacía retraerse ante la confianza de la casa real hacia Vigée-Lebrun).

Los retratos de Vigée-Lebrun sirvieron como medio para la incorporación de ciertas actitudes de la Ilustración en el estilo y la imagen que de ella misma daba la elite gobernante (un culto menosprecio por la afectación y un correspondiente subrayado del sentimiento individual).

El *Autorretrato con su hija* se convirtió en una especie de modelo en esta búsqueda del inocente candor. Las ropas son sencillas y nada pretenciosas; no pertenecen a ninguna posición social en concreto, sino que sugieren una imaginativa combinación de gracia y sentimiento; la natural frescura de la piel se aúna con la natural espontaneidad del abrazo. La compresión y la interrelación de ambas figuras en un óvalo compacto representa al mismo tiempo la

supervivencia de uno de los recursos favoritos de los artistas decorativos rococó en las primeras décadas del siglo: a una conocida forma antigua se le hace cumplir una nueva función. Y la versión de lo natural que da Vigée-Lebrun se caracteriza por una tranquilizadora coherencia y la falta de lo inesperado.



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun:
Autorretrato con su hija, 1789. Óleo sobre tela. 130 x 94 cm. Musée du Louvre, París.



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun:
Autorretrato con su hija, 1786. Óleo sobre tela. 105 x 84 cm. Musée du Louvre, París.

Recibió uno de los más importantes y delicados encargos públicos de aquella década de los ochenta: un **retrato oficial de María Antonieta con sus hijos**. La reina se había convertido en centro del resentimiento popular contra las políticas estatales y la inacabable crisis de endeudamiento del gobierno. Una marea de disidencia política expresada mediante la prensa aprovechó con ensañamiento su reputación de extravagancia sin principios y conducta pública escandalosa, particularmente en compañía de su disoluto y reaccionario cuñado, el conde de Artois. El retrato de Vigée-Lebrun muestra la tradicional pompa de la retratística real, aportada por el magnífico Salón de los Espejos del palacio de Versalles visible a la izquierda. La pose de la reina es apropiadamente tensa y la artista ha dispuesto el grupo en la sólida pirámide prescrita por el más santificado magisterio académico. Esta seriedad en el porte y en la presentación de sí misma era crucial para el deseado efecto del cuadro, ya que eran muchos los que veían a la esposa extranjera del rey como la causa de que el amable y sencillo monarca se hubiera distraído de su paternal devoción hacia la nación.



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: *María Antonieta con sus hijos*, 1787. Óleo sobre tela. 275 x 215 cm. Versalles.

El acento que el retrato pone en su papel como madre tenía por objeto contestar a las acusaciones complementarias de que había faltado a sus deberes conyugales. La estudiada precariedad de la posición del niño sobre su regazo, flanqueado por los gestos de amorosa emoción de los hijos mayores, mostraría no sólo que la reina había mejorado en su papel de madre de los reales herederos, sino que era una buena madre en el sentido natural y nutricional tan celebrado por el culto del siglo XVIII a la sensibilidad. El Estado, sin embargo, no cedió el retrato para la apertura oficial del Salón de 1787, por miedo a una respuesta negativa del público (que se produjo porque se comparó el espacio vacío de la pared con el preocupante déficit fiscal). Vigée-Lebrun abandonó Francia tras el estallido de la Revolución y encontró mucha clientela en las cortes principescas de toda Europa.

1.2.2. Adelaïde Labille-Guiard

Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803) muestra la pluralidad de opciones que (de mala gana y brevemente) se abrieron a las artistas durante esta década. Se formó con el pintor de historia F. A. Vincent y en 1785 se convirtió en retratista de señoras, las tías solteras del rey, pero su sentido de la vocación desvelaba una superior gravedad intelectual y profesional.

Confianza y convicción es lo que nos muestra en el *Autorretrato* que envió al Salón de 1785. Con una altura de más de 180 cm, la tela la presenta a una escala regia. En lugar de instalarse en un cómodo ambiente doméstico, se anuncia ya como toda una maestra en el género: dos atentas alumnas permanecen tras su silla. El escenario es, sin que haya ninguna intención de esconderlo, un puesto de trabajo, según manifiestan los bastidores y la tela claveteada. El vestido y el sombrero, quizá incongruentes a los ojos modernos, eran vistos como un correcto signo externo de rango y éxito, y refuerzan la honesta sencillez del vestido de las alumnas. Un busto de su padre esculpido a la severa manera romana (obra real de Pajou) contempla la escena, pero ninguna persona viva de sexo masculino está presente. Ello era importante, ya que tanto

ella como Vigée-Lebrun fueron víctimas de la calumnia –manifestación de la cultura sexista– de que sus cuadros eran en realidad obra de hombres. En 1790 se casó con Vincent, lo que la hacía todavía más vulnerable a esta sospecha.

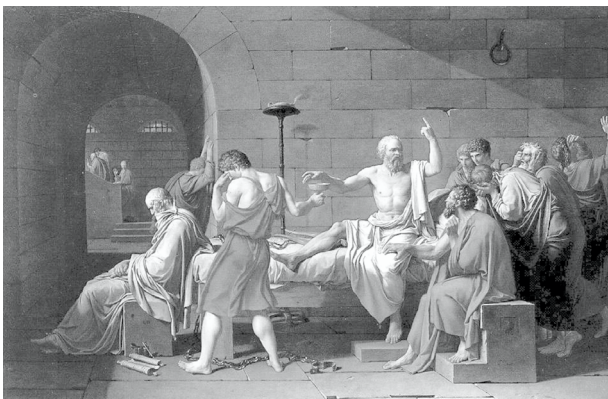


Adelaïde Labille-Guiard: *Autorretrato con dos alumnas*, 1785. Óleo sobre tela. 210,8 x 151,1 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Este autorretrato recuerda que la pedagogía ilustrada como rasgo de la nueva independencia intelectual del artista no necesariamente se limitaba a los intereses eruditos de los clasicistas masculinos. La misma Labille-Guiard participó con gusto en la inminente Revolución y pintó uno de los pocos retratos que se conocen de Robespierre.

1.3. Los hombres artistas antes de la Revolución

Al volver de Roma, David se dedicó a reorganizar el trabajo colectivo en su estudio y a hacer nuevas amistades. Una lesión y una enfermedad provocaron que no iniciara un sucesor de los *Horacios*, a pesar de haber recibido un encargo. A principios de 1786, el rico jurista Trudaine de la Sablière le encarga *La muerte de Sócrates*, pagándole 7.000 libras por adelantado, que al final fueron 10.000 porque quedó muy contento (el Estado estaba pagando 6.000 libras por telas de historia de gran formato como los *Horacios*).



Jacques-Louis David, *La muerte de Sócrates*, 1787. Óleo sobre tela. 129,5 x 196,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

El tema proviene de los escritos de Platón y de una nueva versión del suicidio debida a Diderot. A pesar del severo escenario de la prisión y el tema de la autoinmolación, el Sócrates cuestiona la tendencia a clasificar todos los cuadros de historia de David en los años ochenta del siglo XVIII bajo la denominación de virtud austera y militante.

Más complejo que el de los Horacios, en términos filosóficos, el tema daba lugar a sutiles cuestiones constitucionales y morales en lugar de la leyenda nacionalista tratada por Corneille. El suicidio de Sócrates es el resultado de una previa y más fundamental renuncia a la acción política bajo condiciones de soberanía democrática: desde el momento de su procesamiento acepta sin resistencia el juicio de la asamblea democrática como la mejor manera de rechazar la legitimidad de la autoridad que lo apoya. ¿Qué comprador más indicado que el hombre que debía traducir al francés los Papeles federalistas americanos, incluidos las enmiendas de James Madison a las facciones incontroladas y a la potencial "tiranía de las mayorías" en las legislaciones democráticas?

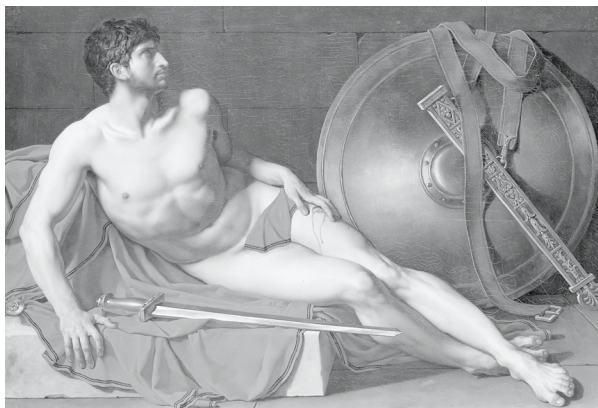
En el tratamiento del cuerpo masculino, la tensa austeridad de los Horacios también ha cambiado de una manera correspondiente a las obligaciones masculinas en la sociedad griega y en el pensamiento de Platón. Por su escala, ubicación, color y atractivo físico, la figura del anónimo copero funciona dentro de la composición como un elemento de equilibrio igual en peso a la figura de Sócrates, un Ganímedes que colabora con el tráfico a la inmortalidad. En el relato del suicidio por Platón, el carcelero que lleva el veneno sólo tiene una presencia menor y anónima, pero esta prominencia dada a lo que es físico evoca otra faceta de Platón, aquélla por la que la contemplación del bello cuerpo masculino se encuentra entre los propósitos de la Ilustración. Los parlamentos de los participantes en el *Banquete* de Platón describen la contemplación del bello adolescente masculino por el ciudadano maduro como un medio potencial de elevar la mente del ámbito de lo que es sensible a la comprensión del bien universal. Aunque a Sócrates se le permite rechazar "filosóficamente" la capacidad de seducción de Alcibíades, hay mucho de gresca humorística y deliciosa reminiscencia del sentimiento erótico por parte de los adinerados atenienses presentes. Y, en último término, la abstinencia sexual de Sócrates sólo tiene sentido por el palpable deseo que estimula la proximidad del hermoso y adorado joven. En el cuadro de David, Sócrates toma la copa y al chico en el mismo gesto. El cuadro es al mismo tiempo un tributo y un documento de un ideal de compañerismo masculino acomodado y desinteresado que tiene mucho en común con el de Platón.

Anne-Louis Girodet (1767-1824) pintó una buena cantidad de las figuras del fondo del Sócrates y otros discípulos trabajaron en los laterales.

1.3.1. Jean-Germain Drouais

Jean-Germain Drouais, alumno de David, estaba empeñado en su propia lucha para afirmar su independencia frente a las restricciones impuestas por las autoridades francesas en Roma. En la práctica, sin embargo, un estudiante solo y aislado en un entorno extranjero dependía de la Academia, y su primer cuadro romano se ajustó a la primera de las exigencias de esta institución: un estudio pintado del desnudo masculino que, de vuelta París, había de someterse al juicio de los académicos veteranos.

El atleta agonizante transformó en un tenso drama interno la equilibrada pose de estudio en la que se basa. Tal como aparece, el herido es cualquier cosa menos invisible, pero todo el cuerpo está organizado a fin de que se manifieste el espasmo de dolor que activa la figura. Aunque en conjunto el cuerpo parece extendido a lo largo de su continuo contorno inferior, en el centro se dobla con una transición abruptamente trazada. Su lánguido estiramiento se ve truncado en el centro del torso por una contracción que se interpreta como involuntaria y producida por el dolor. La luz rasante, además, deja esta parte a la penumbra, de manera que el cuerpo queda dividido en zonas de luz y oscuridad, así como por su disposición en el espacio. La luz es la zona de control; a pesar del violento dolor, la reacción del guerrero se limita a la zona oscura; tan bien resiste y la contiene, que la serenidad general de su figura no se ve alterada. El esfuerzo que le cuesta al guerrero queda registrado en el contraste entre la mano derecha, en la que se apoya, y la izquierda. Lo que no había sido más que el esfuerzo del fatigado modelo por mantener la pose se convierte en la determinación interna de mantener derecho el cuerpo hasta el final, de no hundirse en la inconsciencia.



Jean-Germain Drouais, *El atleta agonizante*, 1785. Óleo sobre tela. 125 x 182 cm. Musée du Louvre, París.

Después de Drouais, los artistas jóvenes tomaron como modelo el uso de la figura masculina singular como centro primario de sus primeras ambiciones y su autodefinición como artista.

Estimulado por David, Drouais trabajó en secreto en un proyecto sobre un momento de la vida de Cayo Mario (*Mario prisionero en Minturnes*), un general y cónsul de la República Romana tardía. El episodio proviene de la degeneración

de la carrera de Mario en la corrupción y la tiranía. Condenado a muerte por el senado romano, se enfrenta a su ejecutor con la mera fuerza de su presencia; en el momento posterior, el soldado deja caer la espada y huye. El "héroe" se parece al severo pero benevolente patriarca de los Horacios. El minimalista emparejamiento de dos personajes militares llevó la estética corneillana de David –la agudeza dialéctica, las transiciones abruptas, el porte imponente y el inequívoco acento sobre el orgullo y la inflexibilidad entre las costumbres de la Roma antigua– a un extremo donde no caben ni las mínimas concesiones de David al gusto dominante.



Jean-Germain Drouais: *Mario prisionero en Minturnes*, 1786. Óleo sobre tela. 274,3 x 370,8 cm. Musée du Louvre, París.

Este cuadro es la obra más lograda de Drouais, el alumno más dotado de David, Premio de Roma a los veinte años. Lo pintó en Roma, dos años después de *El juramento de los Horacios* de su maestro David, al que a menudo se le compara. Escenifica la valentía ejemplar del general romano Mario, quien, apresado, desarma con su autoridad al soldado enviado para matarlo. La composición es de un neoclasicismo todavía más severo y riguroso que el de David.

Sentado, el general romano Mario, reconocido por su casco puesto sobre la mesa, ha sido vencido por su rival Sulla. La escena se desarrolla en el 89 a. C., en Minturnes, en la Campania, donde ha sido apresado, juzgado y condenado a muerte. Hacia el soldado que ha venido a ejecutarlo, dirige con energía su brazo desnudo diciéndole: "¿Osas matar a Mario?". El joven soldado ha retrocedido y se cubre la cara con su manto. No osa aguantar la mirada punzante del general. El biógrafo griego Plutarco lo explica en las *Vidas paralelas* o *Vidas de los hombres ilustres*. Plutarco añade que el soldado huye gritando: "Nunca podría matar a Mario". El pintor Drouais ha pintado un asunto dramático y una figura ejemplar de valor y fuerza moral, como su maestro David lo había hecho en *El juramento de los Horacios*.

Drouais, que era el alumno preferido de David, había pintado este cuadro en Roma durante su estancia de pensionado después de su éxito en el gran premio de pintura en 1783. Empezó su cuadro desde su llegada a Roma en 1784 pero no lo acabó hasta 1786. Drouais había ayudado antes a su maestro a pintar *El juramento de los Horacios*. David, de vuelta en París, le continuó prodigando

consejos para la realización de su cuadro. Expuesto en la Academia de Francia en Roma, éste recibió una lluvia de alabanzas. El joven pintor, tan dotado que habría podido ser rival de David, murió en Roma dos años más tarde, en 1788, a la edad de veinticinco años.

Como su tema, los aspectos formales del cuadro lo acercan a *El juramento de los Horacios* de David y lo convierten en una obra típica del neoclasicismo. Drouais ha seguido el modelo de claridad de su maestro con personajes de dimensión natural dispuestos en el mismo plano en un espacio cúbico. Ha retomado igualmente la construcción de los cuerpos siguiendo líneas rectas, oblicuas la mayoría. El brazo tenso de Mario, lleno de significación, destaca en la horizontal. Las formas son paralelas al plano del cuadro; la palma de la mano de Mario lo es también, de manera un poco forzada. Drouais ha ido todavía más lejos que David en la severidad y rigor. Los contrastes de luz son violentos. Los colores tienen un efecto metálico.

Este Mario revela algo del tenso intercambio emocional y psicológico entre los dos artistas. Donde más claramente se percibe es en el manto tras el cual el joven soldado esconde su rostro, que Drouais utiliza como recurso para oponer diametralmente su cuadro a su modelo de los Horacios. El tema de este cuadro era la solidaridad entre las generaciones, la transmisión de la autoridad, al lado de las espadas, del padre a sus hijos: los héroes de David querían dirigir la atención hacia el tenso punto de contacto entre ellos, y la visión del espectador resultaba indirectamente afectada con la misma intensidad. Pero cuando este mismo espectador se pone en el lugar de uno y otro de los protagonistas de *Mario*, los efectos son la ceguera y el aislamiento.

Afirmación y negación, visión y ceguera simultáneas, dejan irresuelto el centro del cuadro. A pesar de sus ambigüedades morales, la impresión que transmite podría entenderse fácilmente como signo de la virtud condenada a una lucha perpetua en una sociedad injusta. Cuando el *Mario* fue expuesto en casa de la familia Drouais a principios de la primavera de 1787, la respuesta del público fue entusiasta. Llegó a crear la emoción de un triunfo en el Salón sin necesidad de estar expuesto.

Murió de viruela en Roma en 1788; las circunstancias de su muerte (atribuida por muchos al exceso de trabajo en busca de la virtud artística ideal) se convirtieron en una leyenda romántica de gran efecto sobre varias generaciones de artistas jóvenes que aspiraban al éxito temprano y garantizado, no por la formación y la experiencia, sino por especiales cualidades interiores que apartaban al artista de la existencia rutinaria y la desafilada percepción de los otros. En el futuro, el artista moderno habría de cargar con la obligación de demostrar este estado de exaltación.

2. El estallido de la Revolución Francesa: la virtud revolucionaria

2.1. La agitación de *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos*

Entre la pena de David por la pérdida de su discípulo y el tema del cuadro que estaba preparando para el Salón de 1789 se produjo una no buscada coincidencia.

Esta obra tuvo una gran repercusión en la época. Antes de la apertura del Salón, había estallado la Revolución Francesa, la Asamblea Nacional se había constituido y la Bastilla había caído. La corte real no quería ningún tipo de propaganda que pudiera agitar a las masas, así que se estableció una estricta censura de las obras de arte antes de estar expuestas. Algunos retratos de gente importante fueron apartados. Cuando los periódicos anunciaron que la exhibición de *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* había sido prohibida, el pueblo se sintió ultrajado y finalmente la presión hizo ceder a los realistas.

El cuadro fue expuesto en el Salón, protegido por estudiantes de arte. La obra representa a Lucio Junio Bruto, cónsul romano, lamentándose por la muerte de sus hijos. Éstos se habían levantado contra la República con el objetivo de restaurar la monarquía y su padre ordenó su muerte. Así, Bruto fue un heroico defensor de la República y hubo de pagarlo con la vida de sus hijos. A la derecha, la madre sostiene a las dos hijas y la abuela mira a lo lejos, hacia la derecha, con angustia. Bruto se encuentra sentado a la izquierda, solo, afligido, pero pensando que ha hecho lo mejor para su país. El conjunto era un símbolo republicano y obviamente con un gran significado en aquellos turbulentos años en Francia.

Lectura complementaria

Podéis encontrar más información sobre el significado del cuadro en:

Denise Amy Baxter (2006). "Two Brutuses: Violence, Virtue, and Politics in the Visual Culture of the French Revolution". *Eighteenth-Century Life* (vol. 3, núm. 30, pág. 51-77). University of North Texas.



Jacques-Louis David: *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos*, 1789. Óleo sobre tela. 322,9 x 422 cm. Musée du Louvre, París.

En *Los lictores*, el héroe es el fundador de la República Romana, Lucio Junio Bruto, en el momento de recibir los cadáveres decapitados de sus dos herederos varones, ejecutados por su propia orden bajo la acusación de traición contra el nuevo orden político. Los vínculos de sangre de su madre, emparentada con el rey destronado, habían impulsado a los dos hijos a sumarse a la conspiración para restaurar la monarquía. La ley promulgada por el mismo Junio Bruto hacía perentoria una sentencia de muerte y lo obligaba a hacerla cumplir y a presenciar la ejecución.

Como los *Horacios*, el cuadro trata del rigor de un padre que debe asistir al sacrificio de su descendencia masculina por el bien del país. Pero si allí su final era heroico, aquí es ignominioso. Y David explota una sintaxis todavía más concisa de disociaciones para cuestionar las categorías del heroísmo masculino. El inmóvil protagonista deja vacío el centro de la composición y permanece sentado en un oscuro rincón. Elemento importante es la afligida nodriza del extremo derecho. Un gran vacío ocupa el centro. La desmembración formal de la composición y de la superficie se convierte no sólo en medio, sino en metáfora, dado que la desmembración de los hijos de Bruto es el acontecimiento no visto que define a todas las figuras vivas, y la desmembración de la unidad familiar –encubierta en los *Horacios*– su consecuencia.

La primera impresión ante *Los lictores* es que estamos en un escenario de teatro. La separación entre el mundo de los hombres y el de las mujeres está subrayado por una columna y una poltrona vacía de líneas muy elegantes que mira hacia las mujeres.

La luz arbitraria, que deja a la sombra a Bruto², ilumina las piernas de uno de los hijos muertos y, parcialmente, a un lictor, pero da de pleno en la madre y las hermanas, y en un cesto de coser, naturaleza muerta en tonos grises, puesto sobre una mesa cubierta con una tela de un rojo vivo (que remite al rojo de las sandalias del joven muerto), que marca el paso a la esfera de lo que es privado.

⁽²⁾Subrayamos que este Bruto no es el asesino de César, sino el fundador mítico de la República de Roma, que hizo ejecutar a sus hijos que conspiraban para restablecer la monarquía.

Tres espacios, el espacio en movimiento de los ejecutados, el espacio inmóvil de quien ha dado la orden, el espacio agitado de dolor de las mujeres, o incluso cuatro, dado que el cesto tiene su propio espacio que remite a la paz de antes de la conspiración y que volverá una vez cumplida la represión. El título del cuadro dice que su protagonista es Bruto, pero observando la composición vemos que el grupo de mujeres ocupa dos tercios y el otro tercio corresponde a los lictores y a Bruto. Los contemporáneos sólo vieron el tema del rigorismo republicano en vísperas de la toma de la Bastilla (el cuadro presentado con retraso en el Salón no se exhibió hasta septiembre de 1789 y se volverá a exponer en el Salón de 1791). Con el tiempo, también se verá el terrorismo republicano.

Por sus rupturas con el orden normativo con respecto a técnica y composición, el cuadro puede ser ambivalente en relación con los costes de la resolución política del héroe. Las mujeres afligidas que forman grupo (las únicas que reciben luz), la protesta no escuchada de la mujer de Bruto (cuyo brazo extendido equilibra la composición) son tratadas con tanta o más simpatía. En el cuadro caben las dos mitades del famoso juicio del historiador griego Plutarco sobre la acción de Bruto: que "no puede ser ni suficientemente condenado ni suficientemente elogiado", que su carácter era al mismo tiempo "el de un dios y el de una bestia salvaje", lo que equivale a situarlo simultáneamente por encima y por debajo de la comunidad humana. Incluye el reconocimiento trágico de que el cuerpo social sólo puede nacer de una transgresión temporal de la condición humana.



Jacques-Louis David: *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos*. Detalle.

Este cuadro, sin embargo, cuestiona uno de los supuestos fundamentales del drama trágico que se remonta a Aristóteles: que las grandes pasiones son patrimonio de los nobles. La nodriza, aislada en uno de los extremos de la composición en su propio mundo de aflicción, es el principal contrapeso formal y temático del mismo Bruto. La tensión visible en su mandíbula, en su cuello y su hombro, la delgadez y austera grandeza de la que se encuentra investido

su cuerpo, se oponen a la rígida y estirada representación de la mujer de Bruto y provocan que la respuesta de la noble matrona parezca en cierta manera histriónica e inadecuada por comparación.

La fuerza de esta figura se convierte en más llamativa sabiendo que no fue pintada por David, sino por el reciente llegado a su estudio **François Gérard** (1770-1837) y quizá la cabeza de Bruto pudo estar pintada por Girodet. El estudio de David se había convertido en un lugar para el aprendizaje y la experimentación colectivas dentro de la tradición clásica, pero con la presión y el riesgo añadidos que supone un proyecto que debe recibir la aceptación del público.

2.2. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson

La exposición de 1789 había recuperado (temporalmente, por supuesto) la pintura religiosa a gran escala. Veintiún cuadros, más de la mitad de los incluidos en la categoría "histórica", habían sido encargados por el Estado o por distintas instituciones eclesiásticas sobre temas cristianos. El *Lamento sobre Cristo muerto* (*Descenso de la cruz*) de **Jean-Baptiste Regnault**, encargo estatal destinado al altar principal de la capilla de Fontainebleau, fue muy admirado hasta la llegada del *Bruto*. Se elogió mucho el contraste entre el fondo en penumbra, con su misterio cargado de sugerencias, y la viveza del grupo de figuras en primer plano, con sus llamativas yuxtaposiciones cromáticas y el pavoroso naturalismo con el que se trataba el cuerpo de Cristo.



Jean-Baptiste Regnault: *Descenso de la cruz*, 1789. Óleo sobre tela. 425 x 233 cm. Musée du Louvre, París.

El cuadro de **Girodet**, *Pietà*, encargo que recibió por mediación de su aristocrática familia, rinde homenaje a Regnault, rival de su maestro, y presenta una austera grandeza retórica. Se produce un cambio: se pasa de la escena pública del descenso y la lamentación al terreno privado de la Virgen, lo que le permite reducir los elementos de la historia al mínimo. Como el *Mario* de Drouais, pone a sus dos bien iluminadas figuras, remarcadas con tonos saturados, sobre

un fondo de densa oscuridad penetrada por un rayo de luz. Ello le permite evitar las complicaciones derivadas de un amplio complemento de figuras y al mismo tiempo conseguir una sensación instantánea de gravedad y profundidad transmitida por la oscuridad y el aislamiento.



Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson:
Piedad, 1789. Óleo sobre tela. 335 x
235 cm. Montesquieu-Volvestre, église
Saint-Victor, Haute-Garonne.

Girodet abjura, más aún que Regnault, de los símbolos cristianos obvios: en el cuadro no hay prácticamente ninguno. Los accesorios son clásicos o naturales: el sudario, el sarcófago, la caverna, el crepúsculo. Girodet ha fundido los cuerpos de la Virgen y Cristo en un perfil continuo, una unión de la vida y la muerte expresada en términos corporales básicos. Y la abierta expresión de pena de la Virgen de Regnault se transforma en una velada inclinación de la cabeza, con los ojos en la sombra y el cuello extendido en una opresiva línea horizontal, resonancia directa de la velada forma de la afligida criada de Bruto.

Sin embargo, a pesar de los préstamos del *Bruto*, la melancólica oscuridad y calma de la *Pietà* de Girodet representaban una acusada desviación de lo que se podría esperar del grupo de davidianos. Fue un cuadro arriesgado, particularmente por su eficaz manipulación de una amplia zona de superficie pintada sin que prácticamente sobresaliera ningún elemento. A la manera clásica, Girodet consigna con osadía su firma en una inscripción ficticia al pie del sarcófago, a la cual añade su edad: veintidós años.

Las restricciones impuestas en la pintura religiosa no serían sino un efecto, entre otros, de los cambios en el mundo del arte francés iniciados con la toma de la Bastilla en 1789. David y los pintores de su círculo se comprometieron con la Revolución, pero los cambios decisivos en su arte tardaron en llegar. Los artistas reformistas de París emplearon sus energías en impulsar una reorganización igualitaria de la Academia que incluyera el acceso libre a los Salones. La primera innovación artística de importancia tendría lugar en Italia antes que en Francia, a partir del impulso dado por David en 1789.

Girodet, ganador del Premio de Roma, dejó París en 1790 dispuesto a ampliar la identidad independiente que había apuntado en la *Pietà*. Para vivir según el ideal del genio precoz, hubo de luchar no sólo contra la poderosa influencia

de David sobre él, sino también contra el ejemplo de Drouais. La actitud intransigente que mostró en Roma, sus manifestaciones de descontento con la Academia y sus enseñanzas seguían el sendero trazado por su difunto colega. Y, como Drouais, expresaría esta resistencia cuando se le exigió que pintara un desnudo masculino. ¿Cómo imitar el ejemplo de independencia dado por Drouais y su transformación del desnudo académico en un emblema de esta independencia, sin incurrir en una imitación dependiente de su predecesor?

Encontró el tema en un ámbito de la mitología muy alejado de los héroes romanos de David y Drouais. Su cuadro, acabado en 1791, representa a Endimión, al bello chico del que la diosa de la luna, Selene, se enamoró desesperadamente. Según algunos relatos, lo sumió en un sueño perpetuo con el fin de encontrarlo siempre asequible en sus visitas nocturnas. Girodet lo ha representado como un claro de luna inmaterial, cuyo paso a través de las ramas es facilitado por una risueña figura que tiene los rasgos combinados de Eros y Céfito.

En cartas que escribió durante y después de su trabajo en este cuadro repitió que sería una obra que no debería nada al ejemplo de David y que no ahorraría ningún esfuerzo por alcanzar esta independencia (una típica muestra de la rebeldía juvenil). Y revocó sistemáticamente casi todos los rasgos distintivos del prototipo de Drouais en *El atleta agonizante*. El atleta estaba tenso, en máxima alerta, desfigurado y sufriendo, pero presto a empuñar sus armas. Endimión, por contra, está exento de tensión, inconsciente, físicamente impecable y en estado de encantamiento perpetuo, con las armas depuestas en primer plano. La intensa luz diurna delineaba el cuerpo del atleta con una claridad antinatural; el suave claro de luna envuelve el cuerpo de Endimión en una oscuridad difusa, pero natural.



Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson: *Endimión. Efecto de la luna*, también llamado, *El sueño de Endimión*, 1791. Óleo sobre tela. 49 x 62 cm. Musée du Louvre, París.

El cuadro de Girodet volvía al mundo filosófico del *Sócrates* de David. Su aparente androginia es, más exactamente, la reducción de un ideal total de belleza humana a un ámbito exclusivamente masculino, una maniobra que rinde homenaje no sólo al sesgo homoerótico de la antigua cultura griega, sino

también a los vínculos de compañerismo exclusivamente masculino dentro del mismo estudio. Entre los dos polos de grandeza y belleza que definían la complejidad interna del potencial del héroe, Girodet cree que puede centrarse en la belleza. El resultado es un cuerpo al que se le toma la vida, pero nunca se pudre; que es sometido a perpetuas repeticiones del placer sensual que, sin embargo, nunca lo agotan; que como atleta de la Antigüedad está entrenado para la guerra, pero nunca le afecta la violencia; que conoce la muerte sólo en medio de la animación estática de los nervios, los músculos, la sangre y la piel.

Mientras acababa el *Endimión*, Girodet estaba también convirtiéndose en un participante activo en el proceso revolucionario. Llegó a liderar a los artistas republicanos en ciertos conflictos violentos con el Vaticano. Se hace, pues, difícil trazar conexiones obvias entre los compromisos políticos y estéticos.

El pastor Endimión, el más bello de los mortales según la mitología, está dormido desnudo bajo un platanero. Juno, a quien había ofendido, lo había sumergido en un sueño profundo de treinta años, en cuyo transcurso conservó, sin embargo, su juventud. Diana, la diosa casta que rehúsa el amor, sucumbió al atractivo de su belleza ideal y fue a encontrarlo cada noche. La diosa que se identifica con la Luna se manifiesta aquí bajo la forma de un rayo luminoso, que acaricia la cara y el torso de Endimión. Su paso a través del follaje de un árbol es facilitado por Céfiro, que aparta las ramas de un laurel. El joven Girodet, discípulo de David, que pinta esta tela en Roma en 1791, se aleja deliberadamente de David y anuncia el romanticismo. El desnudo ideal es de inspiración antigua, pero el alumbrado lunar, el efecto misterioso e irreal, pertenecen a una sensibilidad nueva.

El joven Girodet pintó esta tela en Roma en 1791, cuando era pensionado en la Academia de Francia. El reglamento exigía que los pensionados enviaran cada año una figura de estudio (una "academia") a los miembros de la Academia Real de Pintura en París para mostrar sus progresos. Endimión es una academia que Girodet utilizó para realizar el personaje de una pintura de historia. Lo expuso en el Salón de 1793, donde la crítica fue moderada. Sin embargo, la obra ha tenido el raro privilegio de ser apreciada por los mayores escritores románticos, Chateaubriand, Balzac y Baudelaire, seducidos por su poesía.

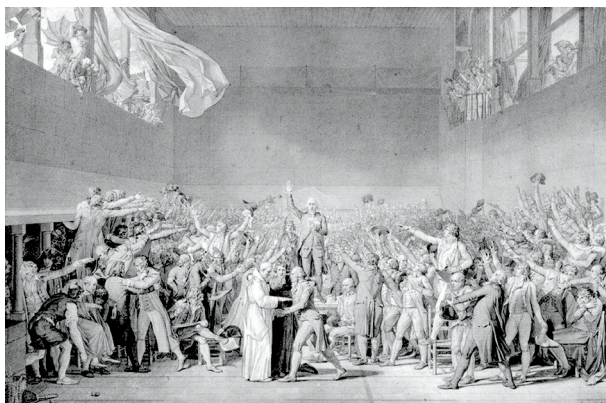
Girodet tenía "el deseo de hacer algo nuevo" en esta obra, como lo había escrito él mismo. Este alumno de David se había interesado en una escena de los amores de los dioses que habría podido seducir, no a su maestro, sino a un artista barroco o rococó. Esta escena no tenía nada heroico ni moral. Endimión es un personaje de la mitología griega, extraído de una fábula latina, contada por Luciano en el *Diálogo de los dioses*. Girodet no se ha inspirado en la primera, donde el pastor es amado por Selene, sino en la segunda. En el cuadro, la figura de Endimión sorprende por su cuerpo de canon alargado,

casi manierista. Su pose recuerda a la de las figuras mitológicas del Correggio o de algún mártir pintado en la época barroca. Una mezcla de sensualidad y de frialdad se desprende de ella.

Por su iluminación, la tela es igualmente muy diferente a los cuadros de David y de su escuela. La oscuridad profunda que baña una gran parte de la escena es atravesada por una luz azulada. El contorno de luz sobre el cuerpo del Amor ilustra la búsqueda de lo insólito y extraordinario que interesaba a Girodet. El busto de Endimión iluminado tiene un efecto vaporoso que evoca a Da Vinci o el Correggio, artistas poco apreciados en aquel tiempo. Por su rareza, este cuadro **anuncia el arte romántico**.

2.3. *El juramento del Juego de Pelota*

La preocupación de Girodet por la mitología ideal contrasta fuertemente con la simultánea inmersión del arte de David en el flujo de la historia del París revolucionario. En 1791, en el primer Salón de la Revolución, David presentó un dibujo, en muy avanzado estado de elaboración, que predecía una nueva clase de pintura de historia. Se trataba de *El juramento del Juego de Pelota* (1791), que celebraba aquel momento durante los Estados Generales de 1789, cuando los delegados del tercer estado se comprometieron a constituirse en asamblea permanente hasta que no se redactara una Constitución. Para captar el momento, David concibió un juramento de los Horacios sobradamente multiplicado. Clasicismo y naturalismo eran inseparables en esta etapa de desarrollo: mientras el clasicismo permaneciera en contacto con la realidad durante la burguesa Revolución Francesa, necesariamente conduciría a un naturalismo más y más consistente. Esta conclusión se basa no sólo en *El juramento del Juego de Pelota*, o en *La muerte de Marat* (1793), sino también se confirma en los retratos de David, como el de *Barere* o el de *Lepelletier de St. Fargeau*.



Jacques-Louis David: *El juramento del Juego de Pelota*, 20 junio 1789 (esquisse), 1791. Pluma y tinta. 66 x 101 cm. Musée national du Château de Versailles.

El encargo no provenía del Estado, sino de una institución política, pero no oficial, autodenominada la "Sociedad de Amigos de la Constitución", más conocida, por el convento donde hacía sus reuniones, como los jacobinos. El encargo al artista se organizó como expresión de la voluntad nacional: el gigan-

tesco cuadro resultante, con sus figuras en primer plano de dimensión natural, lo debían pagar tres mil suscriptores que, a cambio, recibirían un grabado de la imagen. La tela estaba destinada a ser colgada en la misma Asamblea Nacional.

Pero este vínculo entre arte y vida pública revolucionaria demostró no ser tanto un paso adelante como un callejón sin salida para la pintura de historia. La lección de la experiencia de David es la de que cuando un artista renuncia a la distancia de la metáfora, la esfera del público real escapará siempre a la representación. Éste fue el destino del proyecto de *El juramento del Juego de Pelota*. Para llevarlo a cabo se habría requerido un imposible consenso político estable. Después de que el rey intentara huir de Francia para reunirse con los enemigos externos de la Revolución, los Jacobinos se dividieron en facciones antagonistas de monárquicos y republicanos (el nombre lo conservó el grupo más radical); el sueño de un acuerdo emblematizado por *El juramento del Juego de Pelota* se había disipado. En medio de las luchas entre facciones, la crisis económica y el pánico de los ataques militares extranjeros, el héroe de hoy probablemente sería el traidor de mañana. La pintura no podía fijar el cambio histórico: el proceso de cambio histórico no se pararía para acomodarse al medio atemporal y consumidor de tiempo de la pintura.

Lectura complementaria

Para ampliar la información sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en torno al acto representado en *El juramento del Juego de Pelota* podéis consultar:

Philippe Bordes (agosto, 1980). "David and Norblin, 'The Oath of the Tennis Court' and Two Problems of Attribution". *The Burlington Magazine* (vol. 122, núm. 929, pág. 569-573).

Y también la siguiente dirección: <http://www.jstor.org/stable/880004?seq=1>.

Este acontecimiento fundador de la Revolución Francesa constituye una etapa simbólica en la destrucción del absolutismo. La apertura de los Estados Generales había suscitado un enfrentamiento por la cuestión de la votación: el tercer estado quería la reunión de los tres órdenes, así como el voto por cabeza y no el voto por orden, ya que así siempre obtenía la mayoría el clero y la nobleza (siempre quedaban 2 a 1). Ante el rechazo del rey, el tercer estado se proclamó Asamblea Nacional e invitó a los dos otros órdenes a unirse. Luis XVI hizo cerrar la sala de reunión de los diputados. Éstos se reunieron entonces en la sala del Juego de Pelota (*Jeu de Paume*). El 20 de junio de 1789 prestaron juramento de no separarse nunca hasta haber redactado una Constitución.

La escena tiene lugar en la sala del *Juego de Pelota*, de la que David dibujó la arquitectura *in situ*. En la composición de conjunto conocida por el gran y magnífico dibujo de Versalles expuesto en el Salón de 1791, los diputados son reagrupados más allá de una línea ficticia como sobre la escena de un teatro, dejando así al público la ilusión de pertenecer a la otra mitad (invisible) de los espectadores de la escena. Esta teatralidad todavía es subrayada por la gestualidad de los diputados que prestan juramento.

El juramento del Juego de Pelota es la reconstrucción esmeradamente concebida de lo que implica este juramento. Nos hace entrar directamente en la sala donde fue pronunciado. Primero concibió figuras desnudas, como reminiscencias de actitudes antiguas, pero los participantes que acabó están vestidos con ropa moderna. La historia está en presente, pero este presente en París cambia con demasiada rapidez, de manera que David nunca llegará a ejecutar el cuadro, dado que muchos de sus protagonistas pronto quedaron marginados o guillotinado. Arriba, a la derecha, una ventana con un hombre con dos niños, que asisten al espectáculo, reproduce, abajo, la escena verídica en la que Martin de Auch se niega a prestar juramento; tras él, un colega aparta con la mano al diputado que quiere obligarlo.

Todas las miradas convergen hacia Bailly, alcalde de París, esbozado en la tela con lápiz blanco, como el conjunto de las figuras todavía desnudas. Es Bailly, decano del tercer estado, quien responde al marqués de Dreux-Brézé, emisario del rey: "Creo que la nación reunida no puede recibir órdenes". Sobre estos dibujos de anatomía perfecta, heroica, es esbozada la ropa en pintura gris, después los cuerpos son, siempre desnudos, remodelados de nuevo en pintura gris ennegrecida. El gran fragmento de la tela inacabada de David presenta cuatro retratos casi acabados: Barnave, Michel Gérard, Dubois-Crancé y Mirabeau. Entre los personajes esbozados se distingue a Robespierre, Dom Gerle, el abad Grégoire, Rabaud-Saint-Etienne, el doctor Guillotin y Treilhard. Con respecto al gran dibujo de conjunto, varios personajes, entre ellos Bailly, se reconocen; el libreto del Salón de 1791 precisaba curiosamente que "el Autor no ha tenido la intención de dar la semblanza a los miembros de la Asamblea". David, sin embargo, había empezado a pintar algunas cabezas.

David quiere aquí fundar una nueva pintura como imagen de la nueva Francia revolucionaria: tela símbolo, *El juramento del Juego de Pelota* habría debido rivalizar con *La Escuela de Atenas* de Rafael tanto por la amplitud de la composición, como por el espíritu que la anima, por su teatral desnudez, su pureza inspirada en la Antigüedad, por el orden y la claridad que presiden la distribución de los personajes, así como por el rigor de la acción.

La noción misma de juramento, símbolo del compromiso de la nación en su unidad indestructible, estará en el corazón de todos los grandes compromisos de la Revolución. Es la idea de la fiesta unificadora (como la de la Federación) que preside pues la ejecución de esta obra maestra cuyo destino, querido por la Constituyente, era la sala de las sesiones de la Asamblea. El destino de *El juramento del Juego de Pelota* está en manos del movimiento revolucionario: la suscripción lanzada por los Jacobinos para financiar su realización no tuvo éxito. La Constituyente decidió financiar la obra de David con fondo del "tesoro público", pero el compromiso progresivo del artista con la Revolución y la ruptura que se produjo entre los moderados y los extremistas convirtieron en caduca esta divinización de la unidad nacional, y la tela nunca fue acaba-

da. Incluso recibió, según el testimonio de Vivant Denon, numerosos golpes de bayoneta durante la insurrección del 10 de agosto de 1792, mientras era almacenada en la Gran Galería del Louvre.

3. La Convención jacobina y la muerte revolucionaria

Durante generaciones, pintores y escultores se habían formado sus ambiciones dentro de instituciones de gobierno estables que asumían la responsabilidad de la preparación, el progreso, el alojamiento y –para los artistas más favorecidos– una pensión vitalicia. Esta tradición y estas instituciones se vieron subvertidas y en 1792 un nuevo gobierno republicano estaba instruyendo a los artistas jóvenes en el menosprecio por todo lo que el antiguo orden había apoyado. La Iglesia, una antigua fuente de mecenazgo, fue cuestionada. Como virtud cívica, se estimuló una vida privada de puritana austeridad y varios regímenes revolucionarios pidieron a los artistas que inventaran formas adecuadas a mensajes filosóficos e ideológicos totalmente nuevos para el arte público, pero no lo podían financiar y los artistas hubieron de recurrir a sus propios recursos en medio de una economía en quiebra.

Algunos artistas y artesanos encontraron trabajo en la gran empresa de **inventar símbolos**: la creación de las grandes fiestas revolucionarias (desfiles, ceremonias políticas, arquitecturas efímeras, pedestales escultóricos). David fue el supervisor de esto, pero acabó por volver a la pintura.

A principios de 1793, después de la ejecución del rey, un soldado monárquico había asesinado a un diputado, Lepeletier de Saint-Fargeau, que había votado la condena a muerte. Para pintar una conmemoración del mártir político se hizo un encargo a David, quien produjo una imagen bastante convencional del héroe clásico en el lecho de muerte que recordaba a su *Héctor caído* de 1783 (y delegó la mayor parte del trabajo en Gérard).



Izquierda: La muerte de Michele Le Peletier, 1793. Grabado de Pierre-Alexandre Tardieu (1756-1844) siguiendo el dibujo de Anatole Devosge (1770-1850) del cuadro perdido de Jacques-Louis David (1748-1825). Derecha, Anatole Devosge según Jacques-Louis David: *La muerte de Lepeletier de Saint-Fargeau*, 1793. Lápiz sobre papel. 46,7 x 40 cm. Musée de Beaux-Arts, Dijon.

En el verano de 1793 tuvo lugar otro asesinato más incendiario. El escritor y diputado extremadamente populista Jean-Paul Marat fue atacado en su baño por una fanática contrarrevolucionaria llamada Charlotte Corday. Marat era el héroe de los *sans-culottes* organizados, el movimiento de artesanos y obreros.

Era necesario un gran tributo simbólico y nuevamente se pidió el encargo a David. Era un momento delicado: el terror estaba a punto de empezar y se radicalizaban las demandas del movimiento popular.

David reflejó esta situación en su pintura. En *La muerte de Marat*, el mártir es el santo "Amigo del Pueblo". Los papeles en el vértice de su vasto escritorio muestran que había estado ocupado en ordenar la entrega de cierta cantidad de dinero a la viuda de un soldado cuando lo sorprendió la asesina (cuya falsa carta solicitando audiencia él todavía tiene en la mano). Su desnudez podría interpretarse como un indicio al mismo tiempo metafórico y real de estatura heroica, dado que cumplía con sus deberes a pesar de los dolores causados por una horrible enfermedad de la piel que sólo podía aliviar sumergiéndose en baños medicinales. Mientras que la pasión del sujeto por la igualdad y la fraternidad es evidente, él está más allá de toda acción y la imagen pretende consolar a su espectador mucho más que incitarlo a la cólera vengativa.



Jacques-Louis David: *La muerte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela. 160,7 x 124,8. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.

La pose de Marat, los instrumentos de la violencia, las inscripciones, la lisa madera de la caja puesta en vertical, el orden compositivo insistentemente perpendicular, todo hace pensar en el sacrificio de Cristo sin dejar el ámbito objetivo de la historia secular. Encontramos algunos préstamos de la obra *Pietà* de Girodet, como el vestigio del contorno de la cabeza y los hombros de la Virgen hasta unirse con la línea del sarcófago; en una sorprendente transposición, eso se ha convertido casi exactamente en la línea de la cabeza y el cuerpo de Marat, tal como emerge por encima de la bañera: la división clave en la composición, entre una zona inferior llena de incidentes y una zona superior de calma sombría y meditativa.

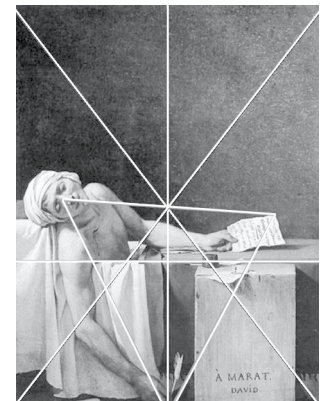
Nos encontramos ante un "retrato histórico" que pertenece a la ideología en imágenes de la burguesía francesa revolucionaria: Jean Paul Marat muerto en la bañera después de haber recibido la puñalada de Charlotte Corday. David se propone como un deber la lúcida, despiadada fidelidad a los hechos. Presenta a Marat muerto. No comenta, presenta el hecho, aduce al testimonio mudo e inamovible de las cosas. La tina donde estaba sumergido para suavizar el dolor y en la que redactaba sus mensajes al pueblo habla de la virtud del tribuno que domina el sufrimiento en cumplimiento del deber. Una caja de madera mal

barnizada, que hace de mesa, habla de la pobreza, de la integridad del político. Encima de la caja, una especie de cheque que, aunque es pobre, envía a una mujer que tiene al marido en la guerra y no tiene pan para sus hijos, habla de la generosidad del hombre. En primer término, el cuchillo y la pluma, el arma de la asesina y el arma del tribuno. Para la comparación dispone, arriba, las dos páginas escritas, la orden de dar el cheque a la ciudadana necesitada (la bondad de la víctima) y la falsa súplica del emisario de la reacción (la traición de la bondad).

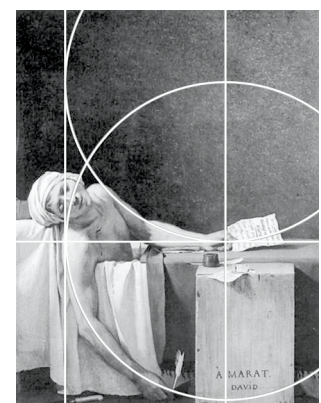
No hay ninguna idealización formal: el lado de la caja-mesa, que fija el plano límite del cuadro, es un eje sobre el que se ven los nervios de la madera, los nudos, los agujeros de los clavos; en las hojas se leen las palabras escritas, la fecha. La definición del lugar, tan detallista en el primer plano, desaparece en la parte más alta: más de la mitad del cuadro está vacía, es un fondo abstracto, sin ningún signo de vida. De la presencia tangible de las cosas se pasa a la desolada ausencia, de la realidad a la nada. El canto de la tina, cubierto a medias por una tela verde y por una sábana blanca, es la línea que separa ambas regiones, la de las cosas y la de la nada. El espacio está definido por la sobria y casi esquemática contraposición de horizontales y verticales. En esta exigua zona intermedia muere Marat, David no describe la violencia del asesinato, ni el sufrimiento, ni la comezón de la muerte, sino el paso del ser a la nada.

En el cuadro hay una decidida contraposición de sombra y luz, pero no aparece la fuente luminosa que lo justifique como natural. Hay luz en lugar de vida y sombra en lugar de muerte. La firmeza y la frialdad de la contraposición luz-sombra da al cuadro una entonación uniforme, lívida y apagada, cuyos extremos son la sábana blanca y la tela oscura. En esta entonación baja, destacan fríamente las pocas manchas de sangre, que señalan la culminación de esta tragedia sin voces y sin gestos. La filosofía de David es la moral del revolucionario, de quien, sabiéndose ya condenado, cree poder condenar sin infringir la ley moral.

En el cuadro de Marat condensa la experiencia y la moral de la época en la que vive. Marat es también un "ajusticiado", y la injusticia de la que es víctima borra las condenas que había pronunciado, lo absuelve de toda sospecha de injusticia. ¿Cómo expresa David esta lógica férrea hasta el absurdo? En el espacio del cuadro, mediante horizontales y verticales, plano frontal (la caja) y profundidad ilimitada, en perpendicular. En la figura, cabe notar la relación entre la nariz, que sigue la horizontal del canto de la bañera, y las cejas, que siguen las verticales de la caja y el brazo, y también la caída de la cabeza sobre el brazo. Y justamente en el punto de convergencia de este lúcido esquema compositivo, la boca de Marat, en la que la última contracción agónica se entumece y configura la enigmática sonrisa del filósofo que ve realizarse lo que sabía que era su propio destino.



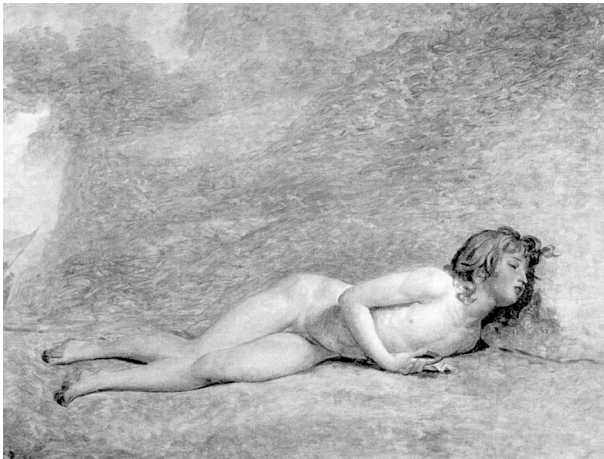
Jacques-Louis David: *La muerte de Marat*, 1793.



Jacques-Louis David: *La muerte de Marat*, 1793.

En 1795 se devolvió el cuadro al artista. Después, tapado de pintura para esconderlo en casa de Gros durante el exilio de David, fue comprado por 4.500 francos en 1835 por la baronesa Meunier, y reapareció en 1846 en una exposición. El nieto del pintor lo legó al Museo de Bruselas en 1893, dado que los museos franceses, aunque se había vuelto a la República, no se interesaron por él. Fue en la Exposición Universal de 1900 donde lo descubrió Picasso.

Por el tercero de sus retratos de mártires revolucionarios, la *Muerte de Bara* (1793), David volvió al canon clásico para imaginar una víctima infantil de la Contrarrevolución como un efebo inmaculado, de una belleza fantástica, sufriendo pero sin heridas visibles, soñando más que muriendo, cercano, pero no inmerso en el fragor del combate. La mirada de la artista, con la que se nos invita a identificarnos, parece tener escandalosamente poco que ver con la virtud cívica o el heroísmo guerrero. La sensualidad del cuerpo parece ir más allá de la juvenil belleza apropiada a su edad e inocencia, y los comentaristas han coincidido en remarcar que entre las preocupaciones públicas y las privadas, el cuadro peca de un desequilibrio favorable a las segundas.



Jacques-Louis David: *Muerte de Bara*, 1793. Óleo sobre tela. 118 x 155 cm. Musée Alvet, Aviñón.

Pero su respuesta debe entenderse en el contexto en el que se produjo el encargo de 1793. El joven Joseph Bara, en realidad muerto en ambiguas circunstancias, fue un mártir inventado. ¿Cómo iba David a pasar de la celebración de víctimas adultas – Lepeletier y Marat– , importantes figuras históricas personalmente conocidas por el artista, a la representación de un chico desconocido? ¿Cómo iba a ennoblecer lo que en el mejor de los casos no había sido más que un acto de fanfarronería trivialmente desgraciado? ¿Cómo iba a encontrar una nueva forma para los abstractos estereotipos de la inocencia ultrajada y el sacrificio de la juventud con los cuales se vio obligado a trabajar, según el delirante dictamen de Robespierre de que "sólo los franceses tienen héroes de trece años"?

Una vez más, ante un encargo exigente y anticonvencional, se fijó en la obra de sus alumnos, sobre todo en los estudios académicos del desnudo tal como lo habían transformado Drouais y Girodet. Y en verano de 1793 pudo contemplar el *Endimión* de Girodet en el Salón de París.

Ciertos aspectos del cuadro tienen una fuerza innegable: el nervioso difuminado, simultáneamente aplicado al cuerpo y a su entorno, continuaba la búsqueda de David sobre la máxima libertad gestual en los retratos de *madame Chalgrin* y *madame Pastoret* durante el período revolucionario. Aquí le permitió, mediante una técnica porosa, apropiarse de la unidad atmosférica entre figura y fondo de Girodet. Pero cuando llegó a la supresión de los genitales –imperativa según el encargo de representar la inocencia ultrajada–, el resultado fue menos feliz. La iluminación general y la luz amarillenta privaron a David del recurso de Girodet a la sombra velada; su solución consistió en tomar el cuerpo del chico y doblarlo en dos, con el fin de, simultáneamente, representar su sufrimiento y esconder su sexo. El cuerpo se retuerce antinaturalmente por la mitad, sometido a una violenta discontinuidad que señala la violación del cuerpo, la herida de bayoneta que lo mató. Este recurso, unido al abdomen en sombra, recuerda la abrupta dislocación interna en el *Atleta* de Drouais, que David sobrepuso a la imaginaria integridad del *Endimión*. La imagen resulta tan extraña debido en buena medida a la fusión de estos dos cuerpos en uno.

Es posible que David haya compartido, por la cabeza baja inconscientemente, la fascinación homosexual de Winckelmann por el cuerpo masculino desnudo. Siguiendo el comentario de Alex Potts, *Bara* era, como el efebo de Winckelmann, un héroe desprovisto de las particularidades e imperfecciones del hombre adulto. Este vacío, o esta "inocencia", lo convierten en el vector perfecto de un ideal absoluto. La imagen de un chico joven es mucho más eficaz para eludir las preguntas sobre su identidad social que la de un hombre viril. Podemos definirlo como desprovisto de historia, directamente nacido del seno de la naturaleza. Sin embargo, la idealidad del *Bara* de David es ideológicamente muy particular. Es el *Bara* forjado por la imaginación radical de la clase media enfrentada contra las presiones populistas y revisionistas. Es también el *Bara* virtuoso de Robespierre que muere gritando: "¡Viva la República!".

Ante este adolescente tan prepúber que resulta ambiguo, que no tiene en absoluto aspecto de morir, ni siquiera de sufrir, se puede observar cómo algunos elementos dejan suponer que el héroe está viviendo una experiencia erótica que produce un tropo bastante poco viril del deseo. El transporte emocional de este cuerpo de chico lo acerca, de hecho, casi como su resonancia masculina, al *Éxtasis de santa Teresa* de Bernini. Al querer moderar una imagen del héroe masculino lo más conmovedora posible, el pintor no sólo feminiza (en parte) el cuerpo, sino también su carga emocional. Esta imagen de lo que es

indeterminado, con respecto al sexo y a la muerte, se inserta en un trozo de espacio que ni la bandera de la izquierda ni la nota que lleva Bara en la mano consiguen historizar.

Esta pintura nos puede transportar a un tiempo en el que la Revolución era joven, indeterminada, objeto del deseo, y no este caos de tensiones y de muertes que tanto Bara como David vivían a finales de 1793 y principios de 1794.

4. La reacción thermidoriana: imágenes después del Terror

El gobierno de Robespierre fue derrocado en el verano de 1794, un día antes de la prevista fiesta en honor al niño mártir, Bara. La reacción de Thermidor acabó con el período de cambios radicales y la Francia republicana entró en una fase de indecisa gobernación que duró cinco años. La reacción thermidoriana y el Directorio, reprimiendo a los sectores populares, impondrán el dominio del estrato más adinerado de la burguesía. La nueva fracción dominante –que pronto abrirá las puertas a antiguos monárquicos– volverá la espalda a su ideal republicano con su moral puritana. Este cambio politicosocial ejerció una intensa influencia en el arte de David, quien, como íntimo colaborador del líder jacobino caído, eludió por poco la pena de muerte y fue encarcelado durante más de un año. A finales de 1795 recuperó la libertad, su posición y su estudio, pero su círculo ya no volvería a ser el que era antes de Thermidor.

Sin David como centro, los distintos componentes que habían participado en el trabajo colectivo del antiguo estudio se disgregaron y empezaron a expresar intereses más conservadores. En el Salón de 1795, el primero bajo el nuevo orden, el triunfo se lo llevó por unanimidad un nuevo *Belisario*, obra de Gérard. Este cuadro (perdido en la actualidad) recordaba las cualidades patéticas de la versión de David en 1781, pero exageraba este *pathos* imaginando que el joven guía del ciego proscrito había muerto por una serpiente; el desamparado Belisario atraviesa un lugar desierto y hostil con el cadáver del chico en brazos.



Según François Gérard: *Belisario*, 1795.
Grabado. 46,5 x 34,5 cm. Bibliothèque
Nationale, París.

Gérard estaba pintando para el Salón porque él y toda su generación de jóvenes artistas habían visto truncada su carrera por la guerra en Europa. La Academia Francesa de Roma permanecía cerrada desde que, a principios de 1793, devotos romanos lo habían saqueado. Como consecuencia de las reformas revolucionarias del sistema de exposición, los pintores que normalmente habrían continuado sus estudios en Italia quedaron en libertad para desarrollar carre-

ras precoces en París. Los ineficaces esfuerzos del gobierno por mantener un programa de encargos públicos supusieron que la supervivencia profesional del artista dependiera del previo reconocimiento público.

Este estado de cosas estimuló un enfoque especulativo de la temática y el estilo. El éxito del *Belisario* de Gérard animó a un buen número de jóvenes artistas a producir sus propias víctimas ancianas. Dado que este éxito se vio como un asunto de efecto emocional más que de reflexión sobre la historia y la virtud, la identidad del proscrito se pudo alterar a voluntad. **Fulchran-Jean Harriet** dio al tema un baño de sublimidad cuando en 1796 presentó un *Edipo en Colono* donde el guía muerto de Belisario es sustituido por una inconsciente Antígona. A pesar de partir de la tragedia de Sófocles, la aspereza del entorno barrido por el viento no es mitigado por la presencia de Teseo (el héroe de la polis ateniense) ni por cualquier otro indicio de la reconciliación final del exiliado ciego con la cultura cívica.



Fulchran-Jean Harriet: *Edipo en Colono*, 1798. Óleo sobre tela. 156 x 133 cm. The Cleveland Museum of Art.

En el *Bruto* de David la aflicción de cualquiera de los personajes individuales no es más que un elemento en un más amplio complejo de causas y efectos dirigido a la comprensión activa del espectador; las respuestas emocionales se obtienen mediante la aprehensión cognitiva de la inevitabilidad de este sufrimiento. En estos cuadros de los años de 1790, por el contrario, el dolor y la pérdida individuales se muestran aislados y sin más propósito que la mera intensidad del efecto. Este culto a la emoción por la emoción reveló su incompatibilidad con la política de la reacción en el cuadro acogido con más entusiasmo en el Salón de 1799. **Pierre-Narcisse Guérin** (1774-1833), siete años más joven que Girodet, fue el primer artista de este período en alcanzar la prominencia sin haber estudiado con David. Su preparación la había recibido en el estudio de Regnault y en 1797 había ganado el Premio de Roma. Ante la imposibilidad de viajar a Italia, se puso a trabajar en un *Retorno de Belisario con su familia* para el Salón. El tema se corresponde exactamente con un pasaje de la novela ilustrada de Marmontel, el mismo texto en el que David se había basado para su primera presentación ante el público en 1871. Pero Guérin fue más allá de Gérard en la supresión de las implicaciones de compromiso político hasta el punto de eliminar la identidad del propio Belisario. Después de haber acabado el cuadro, alteró la identidad de su héroe con la sencilla medida de devolverle la vista e inventarle un nuevo nombre y una historia personal

fabulosa. Ahora el personaje era un tal Marco Sexto, proscrito por el dictador Sulla durante la guerra civil de la República Romana tardía. Cuando, después de la caída de su perseguidor, vuelve a casa, encuentra a su mujer muerta y a su familia destruida.



Pierre-Narcise Guérin: *El retorno de Marco Sexto*, 1799. Óleo sobre tela. 217 x 243 cm. Musée du Louvre, París.

La respuesta del público de 1799 a esta fábula fue abrumadora: la multitud se congregaba, los visitantes colgaban poemas de su bastidor, los estudiantes de arte lo decoraron con guirnaldas de laurel. La alegoría era evidente para todo el mundo: en lugar de Sulla, léase Robespierre; en lugar de Marco Sexto, los emigrados moderados que habían huido de la Revolución, pero empezaban a volver bajo el régimen más indulgente y conciliador. A fin de que ninguna duda entenebreciera esta interpretación, el artista evitó elegir a un héroe cuyos complejos, carácter y destino fueran bien conocidos por la literatura y los precedentes artísticos. Aquí no hay ambigüedades perturbadoras: el concepto era simple y de efecto predecible. Con respecto al estilo, reciclaba recursos típicos de David en la década anterior, con un poco de nocturnidad, a la manera de Girodet, añadiendo un efecto de melancolía. Pero con respecto al aspecto moral e intelectual constituía una violación de lo que habían sido las creencias más arraigadas en el círculo de David sobre la responsabilidad de la pintura de historia.

Pero, a pesar del triunfo de Guérin, sería erróneo considerar el período del Directorio como el de una simple victoria de la reacción. Incluso en este Salón, el jurado concedió la primera medalla a **Philippe-Auguste Hennequin** (1762-1833), un jacobino irredento, por su gran *Alegoría del 10 de agosto*. Este cuadro (ahora mutilado) conmemoraba la insurrección que llevó al definitivo derribo de la monarquía como "El triunfo del pueblo francés" y transfería el lenguaje simbólico de las fiestas revolucionarias a la pintura. Este artista volvió a obtener un éxito similar en 1800 con sus *Remordimientos de Orestes*, una narración mitológica igualmente transparente como alegoría de cuya persecución eran objeto los que aún eran leales a la causa patriótica.



Philippe-Auguste Hennequin: *La Filosofía descartando las imágenes que esconden a la Verdad*, 1799. Óleo sobre tela. 224 x 175 cm. Fragmento. Musée des Beaux Arts, Rouen.

Hennequin, que pertenecía a la generación de Drouais, había sido un marginado a lo largo de toda su carrera. Después de un breve y penoso período en el estudio de David, se había ido por su cuenta a Roma; la Revolución lo pilló en Lyon y en 1795 fue encarcelado por su participación en la "Conspiración de los iguales", liderada por Gracchus Babeuf. Su carrera como artista expuesto en el Salón de París empezó después de su liberación en 1797. Sus dos telas galardonadas demostraban que su lealtad a un clasicismo erudito con respecto a la expresión natural de la democracia popular era tan tenaz como su jacobinismo. Al mismo tiempo, la irregularidad de su formación se manifiesta en una cierta ingenuidad y torpeza en el dibujo y en la tendencia al tratamiento rígido y a una indisciplinada acumulación de figuras e incidentes. En la densa y agitada composición del *Orestes*, las deficiencias técnicas le vinieron bien para transmitir la terrible situación en la que se encuentra su héroe. Orestes sufre los tormentos de las Furias por haber cumplido con la obligación divina de vengar el asesinato de su padre; pero, dado que la asesina era su madre, ha cometido un crimen horroroso para la comunidad humana. Como alegoría de la persecución a la que estuvieron sometidos los seguidores de Babeuf (y los demócratas de izquierdas en general), el modo como se sirve de la complejidad de su fuente trágica contrasta con aquélla con la que Guérin evitaba cualquier referente conocido que pudiera complicar su mensaje. Hennequin se queja, sin duda, pero comparte con el espectador el reconocimiento de que la necesidad nunca borra el estigma moral del asesinato.



Philippe-Auguste Hennequin: *Los remordimientos de Orestes*, 1800. Óleo sobre tela. 39 x 56,5. Musée du Louvre, París.

Que Hennequin pudiera triunfar con este desafío a la ortodoxia política es indicio de la confusión y la fragmentación que caracterizaron este período. Ningún honor previamente recibido por un artista podía garantizar la continuidad en el reconocimiento y el apoyo. La intensa competencia produjo rupturas de amistades íntimas como la de Girodet y Gérard. El retorno de Italia de Girodet fue penoso – retrasos, malaria, peligrosos enemigos de Francia– y largo – más de dos años–. Cuando llegó a París en 1795 no pudo rentabilizar la reputación que había conseguido con el *Endimión*. Especuladores y contratistas del ejército eran ahora los que podían ordenar y dirigir el trabajo de unos artistas que tenían muy poco apoyo público. El clasicismo de los vestidos y los peinados era ahora explotado por su elegante sencillez y halagador erotismo, no por su asociación con la virtud cívica.

La vida pública estaba marcada por un voluntario olvido de los rigores y las austeridades de la República de la Virtud de Robespierre. Girodet vio cómo la superficial apariencia de su *Endimión* instauraba una moda en la pintura de historia. Su rival Gérard llevó al límite del erotismo preciosista el tratamiento de la carne del *Endimión*. Su *Eros y Psiqué* fue el centro de atención en el Salón de 1798. Su entorno paisajista está fuera del tiempo; los cuerpos exhiben la inmunidad a la corrupción temporal propia de los seres míticos. La inocente Psiqué está a punto de sentir el primer beso de un invisible Eros y se supone que el espectador erudito obtendrá placer de esta presunción metafísica, mientras que la congelada calma y toda la suspensión al borde del contacto físico y de la provocación del deseo carnal sustituyen la elevación de la tensión sexual inherente al tema.



François Gérard: *Eros y Psiqué*. 1798.
Óleo sobre tela. 186 x 132 cm. Musée du Louvre. París.

En el que quizá sea el último de los grandes retratos revolucionarios, absolutamente comparable al *Marat* de David, Girodet pintó a **Jean-Baptiste Belley**, representante de la colonia de Santo Domingo (hoy Haití) en la Asamblea Nacional Francesa. Mejor sería decir que éste es un doble retrato que contrasta lo que está vivo y lo que está muerto, a los africanos y a los europeos, la fuerza de la acción y la fuerza de las ideas. Belley se apoya en un busto conmemorativo del abad Raynal, el gran abogado ilustrado de la reforma política. Las ideas

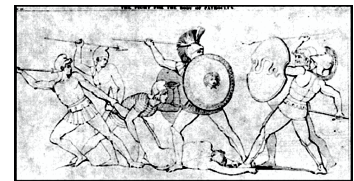
abolicionistas de Raynal y sus argumentos contra la explotación colonial habían preparado el terreno para la decisiva intervención de Belley en la Asamblea de 1794, en la que consiguió que se aprobara la abolición de la esclavitud en las colonias y la plena ciudadanía para los negros.



Anne-Louis Girodet: *Jean-Baptiste Belley*, 1797. Óleo sobre tela. 160 x 114,3 cm. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

El cuadro de Belley celebra un triunfo heroico de las ideas de la Ilustración y el principio de igualdad. Pero a diferencia del *Marat*, la obra de Girodet fue un ejercicio de voluntad individual y aislado. No encontró resonancia ni siquiera en el reconstituido estudio de David. Allí el alejamiento de la historia contemporánea se había incluso potenciado con el giro hacia una arcaizante cultura clásica y las simplificadas convenciones gráficas de la pintura cerámica griega, los frescos de Pompeya y el arte del primer Renacimiento.

Las innovaciones gráficas del escultor y dibujante inglés **John Flaxman** (1755-1826) fueron un instrumento decisivo en la separación de la tradición clásica de la reflexión política y moral sobre el presente. Las ilustraciones de la *Ilíada* y la *Odisea* hechas por este artista, encargadas por patrones romanos durante los años noventa del siglo XVIII, se distinguieron por una austera reducción de la descripción pictórica en el trazado de los contornos y el patrón bidimensional. Ni él ni sus mecenas veían el vínculo entre el clasicismo y la recuperación de las libertades republicanas en el presente.



John Flaxman: "La lucha por el cuerpo de Patroclo". Ilustración de la *Ilíada*, 1793. 16,8 x 33,6 cm. En: Sarah Symmons (sep., 1973). "French Copies after Flaxman's Outlines". *The Burlington Magazine* (vol. 115, núm. 846, pág. 594).

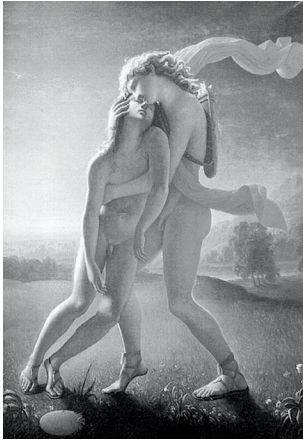
Gérard demostró ser un observador muy atento de esta corriente estética en su *Eros y Psiqué*. **Constance Charpentier** (1767-1849) era un artista emergente que podía llevar este potencial más lejos. Ella, y también otras mujeres, habían aprovechado una relajación revolucionaria de las normas que regían la instrucción artística para desarrollar sus habilidades en el campo alegórico de la pintura de historia. Hasta hace poco se le habría impedido el estudio del modelo y también se la habría excluido de la formación académica. Charpentier había conseguido estudiar con David y Gérard y establecerse como expositora habitual en el Salón.

En la obra *Melancolía*, que el público recibió con entusiasmo en 1801, encontró una manera sorprendente de traducir en la pintura el linealismo gráfico de Flaxman. Lo consiguió construyendo la obra a partir de dos convenciones opuestas de la ilusión y mediante una manifiesta incoherencia de la iluminación. Sobre la figura femenina sola y abatida, ataviada con un sencillo vestido griego, cae una luz tan saturada que se suprimen los detalles internos. El pavoroso e irreal contraste con la oscura atmósfera del entorno boscoso concentra todo el acento pictórico en los contornos de la figura. Esta frontera entre la luz y la oscuridad es el tráfico que efectúa una ingeniosa reconciliación entre una poética subjetiva de la ambigüedad y el control del racionalismo clásico (y que ponía al día la ecuación ilustrada entre la naturaleza y las formas del arte antiguo).



Constance Charpentier: *Melancolía*, 1801. Óleo sobre tela. 132 x 167,6 cm. Colección privada.

El mismo año apareció un cuadro de uno de los nuevos davidianos, *La muerte de Jacinto en brazos de Apolo*, que manipulaba la luz de una manera parecida para quitar plasticidad a la ilusión pictórica. Su fuente mítica, sobre todo conocida por el poeta latino Ovidio, narra los celos del viento Céfito: lleno de una pasión no correspondida por el amante adolescente de Apolo, provoca que el disco del dios se desvíe y mate al bello Jacinto. La concentración de **Jean Broc** en la desnudez adolescente ideal continuaba lo que había iniciado Gérard en el *Cupido y Céfito*, y adopta el mismo punto de vista bajo que reduce el fondo a simples zonas de prado y cielo en una tierra de nunca jamás. Pero la luz de detrás tiene el efecto de reducir más todavía el peso y la textura superficial de la carne: los bordes de los cuerpos están trazados con la luz más que con los tonos oscuros que normalmente indican la desaparición de la forma tridimensional. Broc buscaba que la pintura al óleo se acercara a la simplicidad elemental de la decoración en la cerámica griega. La ondulante secuencia de los dedos de la mano derecha de Apolo, y los rostros de los amantes en doble perfil, es una transición de notable virtuosismo.



Jean Broc: *La muerte de Jacinto en brazos de Apolo*, 1801. Óleo sobre tela. 177,8 x 125,7 cm. Musée des Beaux-Arts, Poitiers.

Con respecto al tema, la inversión de un procedimiento formal subrayó la franqueza al celebrar la inversión de la heterosexualidad normativa. Transforma el platonismo del *Sócrates* de David – que el deseo homosexual entre hombres es un camino a la concentración mental y el conocimiento de la verdad abstracta– en su propio antinaturalista modismo plástico.

Los partidarios de estas ideas formaron una especie de secta cerrada dentro del estudio (llamados de diferentes maneras: los primitivos, los meditativos o los barbudos) y que no compartían el clima de colaboración y confianza que disfrutó la primera generación de alumnos.

4.1. El nacimiento del artista empresario: *La intervención de las sabinas*

David siempre mostró su compromiso con el arte público y con la función pública del artista; incluso cuando estuvo en la prisión, estuvo preparando bocetos para su siguiente gran cuadro de historia. El resultado fue *La intervención de las sabinas*. David tenía mucho interés en el hecho de que se distinguiera de los más conocidos raptos de las sabinas de Poussin y Rubens, entre otros.

Los primitivos romanos, un rudo grupo de sólo hombres, necesitaban mujeres para perpetuar su comunidad; con esta finalidad, tejieron una estratagema para robar las viudas a sus vecinos. Pasaron tres años antes de que los sabinos consiguieran montar un contraataque logrado y durante este tiempo se habían establecido matrimonios entre los romanos y sus cautivas y había nacido una nueva generación. Cuando los dos ejércitos se encuentran y sus respectivos campeones –Rómulo para los romanos y Tacio para los sabinos– se preparan para un singular combate, las mujeres se presentan en medio de la batalla suplicando la reconciliación entre los dos estados. La figura central es Hersilia, esposa del propio Rómulo.



Nicolas Poussin: *El rapto de las sabinas*, 1637-1638. Óleo sobre tela. 159 x 206 cm. Musée du Louvre, París.



Lacques-Louis David: *La intervención de las sabinas*, 1799. Óleo sobre tela. 385 x 522 cm. Musée du Louvre, París.

Después del secuestro de las sabinas por sus vecinos romanos, los sabinos han intentado recuperarlas: es este episodio el que David ha elegido representar. Las sabinas se interponen entre los combatientes. En el centro, Hersilia interrumpe el combate entre su marido, el rey de Roma, y su padre, el rey de los sabinos. Tratando este tema, David quería predicar la reconciliación de los franceses después de la Revolución. Su estilo, cada vez más simple y puro, está inspirado en la Antigüedad griega.

David ha pintado un episodio legendario de los inicios de Roma en el siglo VIII a. C. Después del secuestro de sus hijas por sus vecinos romanos, de cuya escena Poussin había hecho una obra, los sabinos han intentado recuperarlas. David ha representado a las sabinas que se interponen para parar el combate que había empezado bajo las murallas del Capitolio en Roma. El pintor ofrece un resumen chocante del acontecimiento. Hersilia se interpone entre su padre Tacio, el rey sabino, a la izquierda, y su marido Rómulo, el rey de Roma, a la derecha. Entre las otras mujeres, una muestra sus niños, el otro se lanza a los pies de un combatiente. El cuadro evoca las consecuencias felices de esta acción. Un caballero a la derecha pone su sable en la funda. Más lejos, unas manos se levantan y algunos cascos son flameados en señal de paz. Contrariamente a los cuadros precedentes de David (*El juramento de los Horacios*, *Bruto*), las mujeres ocupan aquí un papel esencial.

Diputado en la Convención, David había sido uno de los fieles partidarios de Robespierre. En 1794, después de la caída de éste, fue encarcelado. Es en la prisión cuando empezó a pensar sobre las sabinas. Eligiendo este tema, esperaba a partir de ahora mostrarse como hombre de paz y estar así en relación con aquel momento. Acabó esta tela, muy esperada por el medio artístico parisino, cinco años más tarde, en 1799. Muy orgulloso de este cuadro, que consideraba como su obra maestra, no lo presentó en el Salón, sino en una exposición independiente y de pago en su taller del Louvre. Este tipo de manifestación tendría un gran futuro. En esta ocasión, escribió un texto justificando esta manera de exposición y la desnudez de los guerreros que suscitaba el debate.

Preparando esta tela de tema sin embargo romano, David había afirmado: "Quiero hacer griego puro". Quería renovarse abandonando el estilo romano y severo de *El juramento de los Horacios* y *La intervención de las sabinas* fue pues para él un nuevo manifiesto. Deseoso de confrontarse a los grandes artistas de la Antigüedad griega, se adhería igualmente a las teorías del alemán Winckelmann sobre la belleza ideal. En su cuadro, David elige pues representar los guerreros desnudos, como los representaba la escultura griega. Plásticamente, toma el partido de una composición en friso, sin efecto de profundidad. Esta impresión es reforzada por el dibujo que predomina, una luz igual y un color simplificado. La nueva orientación del arte de David era una respuesta a algunos de sus alumnos, los "primitivos". Éstos, entre los que figuraba Ingres, criticaban la inspiración romana del maestro y predicaban un estilo arcaico.

Las sabinas se concibieron en la hora más desesperada de David como prueba de rehabilitación y pensando en atraer la mayor cantidad de público posible. Llenó la escena de llantos, gritos y confusión hasta la saturación, con lo que acercaba la experiencia del espectador al del espectacular melodrama. En lugar de la parsimonia trágica del incidente, la composición presenta profusión de detalles y atrae la atención hacia el entorno paisajístico. David no intentaba la claridad y concentración; ahora mostraba una superpoblada compilación de actitudes en bellas poses. El clasicismo ha retrocedido de la posición de avanzado y progresivo naturalismo que había alcanzado en sus cuadros anteriores y de la revolución. Ahora es casi escultural. No ha desaparecido su antiguo naturalismo, pero ahora se limita a los detalles; hay una tendencia hacia la artificialidad y la elegancia del trazo. Los desnudos y semidesnudos, prohibidos durante la decorosa revolución, ahora desempeñan un papel importante. Los niños deliberadamente situados en un lugar de máximo peligro, el elemento más conmovedor de la historia, miran directamente al espectador.

Todo está en consonancia con el premeditado mensaje del cuadro y su concepción esencialmente estratégica: ninguno de los abundantes incidentes y detalles sirve para alterar la conclusión de que uno mismo debe extraer de la petición que hace Hersilia de paz entre Rómulo y Tacio. El mensaje de armonía se da de antemano; todo el resto en la composición está como ilustración de su necesidad. Este cuadro ya no contiene aquella revolucionaria tendencia política tan notable en *El juramento de los Horacios* o en el *Bruto*. Si existe alguna intención en *La intervención de las sabinas*, se orienta hacia la conciliación de diferentes sectores, reflejando la política conservadora del Directorio. El cambio estilístico coincide con esta visión diferente. En su fase más radical, la nueva República Francesa había llegado a personificarse como una mujer; Hersilia es esta personificación, madre ideal curadora y nutricia, vestida de blanco.

Se ha destacado a menudo el aspecto de friso de la imagen final. De hecho, el tiempo ha quedado suspendido antes de la intervención de Hersilia, que parece frenar con la mano a Tacio, el sabino, cuya espada no amenaza a nadie, abriendo la otra mano hacia Rómulo, que sujeta su lanza sin lanzarla. Sólo la referencia antigua nos indica que Hersilia interrumpe una masacre, no el

cuadro, que se encuentra congelado en ritmos que nadie viene a turbar. Para el espectador que no conoce las referencias romanas, la fascinación proviene de esta inmovilización del tiempo. La presencia que David quiere comunicar ya no es la de Dios o del espectáculo del mundo, sino la de la historia sin precedentes de la participación de los ciudadanos libres e iguales (lo que ignoraba la Antigüedad) en su destino. Cuando pinta a las *Sabinas* sabe que la suerte ya ha sido echada. De aquí esta congelación del tiempo.

El conflicto suspendido parece más como una suspensión de la misma historia en virtud de la sorprendente decisión de David de representar a sus guerreros desnudos. Mientras se creía que eso se ajustaba a una práctica de los antiguos griegos en relación con un tema romano, carecía de toda pertenencia. Pero dio el paso, bastante tardío en el desarrollo compositivo del cuadro, para apropiarse del idealizante helenismo promovido por sus discípulos. El dibujo de la elección principal de figuras podría ser una ilustración de Flaxman. Su paradójica delicadeza y su equilibrio formal tienen como efecto trasladar el recuerdo del conflicto y la violencia reales al ámbito más seguro del mito.

La manera que tuvo David de exponer el cuadro le reportó un suplemento de poder. Su respuesta a la falta de fondos públicos para apoyar el arte consistió en ignorar el Salón de 1799 y montar una exposición independiente de la obra en su propio espacio, cobrando la entrada a los visitantes. Debido a este aislamiento y al control personal que ejerció sobre la muestra, por primera vez pudo David presentar uno de sus cuadros a gran escala a la altura de los ojos y no colgado en la parte alta de un Salón abarrotado de público. Y aprovechó estas nuevas circunstancias para poner un espejo ante el cuadro. Se invitaba a los espectadores a servirse del reflejo para conseguir una visión distanciada y totalizadora de la narración; al mismo tiempo, se veían ellos mismos como partícipes en la acción. El cuadro permaneció expuesto durante cinco años y financió la compra de una casa de campo y tierras. El artista empresario del siglo XIX había nacido.

5. El Consulado: autoritarismo, subjetividad e irracionalismo

Un mes antes de la apertura de la exposición de las *Sabinas* de David, en diciembre de 1799, el gobierno constitucional había caído en el golpe de Estado del 18 Brumario. Como líder del nuevo régimen emergió el joven y carismático general **Napoleón Bonaparte**. Con el fin de conservar las formas republicanas, su facción propuso el título de Primer Cónsul; evocaba el principal lugar ejecutivo de la República Romana, que Bruto había sido el primero en ocupar. Napoleón no era un desconocido para David: en 1797 había visitado el estudio del artista y le había producido una poderosa impresión como ejemplo de virtud marcial. Al asumir el poder, **vinculó a David con el nuevo gobierno como pintor oficial**.

El primer fruto de esta alianza fue el retrato (1800) del general sobre un caballo encabritado atravesando los Alpes por el paso de San Bernardo. La auténtica travesía fue más prosaica, en lomos de un asno, pero evidentemente las exigencias retóricas del liderazgo debían prevalecer sobre la exactitud: inscritos en la piedra están los nombres de Aníbal y Carlomagno, que habían seguido la misma ruta en sus conquistas italianas.



Jacques-Louis David: *Napoleón cruzando los Alpes*, 1800. Oleo sobre tela. 270 x 231,8 cm. Musée National du Château de Malmaison, Rueil-Malmaison.

El áspero terreno y el clima turbulento dotan de acción y drama de tipo irracional la mera presencia del personaje. Al mismo tiempo, sin embargo, la capa al viento y las nubes rotas siguen siendo efectos superficiales sobrepuestos a una subestructura obstinadamente estable y clásica. Incluso las peligrosas vertientes y los rayos de luz se ordenan en una rígida trama con forma de aspa que asienta firmemente a Napoleón en su silla de montar.



Jacques-Louis David: *Madame Charles-Louis Trudaine*, 1791-1792. Óleo sobre tela. 130 x 98 cm. Musée du Louvre, París.

Esta joven mujer de vestido y peinado simples, típicos de los años revolucionarios, era la esposa de Charles-Louis Trudaine, quien pertenecía a la alta burguesía liberal. La tela deja aparecer toques vibrantes, sobre todo en el fondo de color rojo. Este estado inacabado de la tela, que seduce actualmente al espectador, se debe a la desavenencia entre Trudaine y David sobre el Terror.

Una joven mujer fina está sentada, los brazos cruzados, el cuerpo de perfil, la cara girada hacia nosotros. Tiene una larga nariz y grandes ojos de mirada viva. Lleva un fajín de ropa azul en la cintura, un chal blanco sobre los hombros, que con el fondo rojo dan los colores de la escarapela republicana. Su peinado con mechuras y sin pulso no es rebuscado. Un encanto simple se desprende de esta figura. La no completación de la tela seduce a la mirada contemporánea.

Este retrato es de manera verosímil el de Louise Micault de Courbeton (1769-1802), mujer de Charles-Louis Trudaine, amigo de la artista, y no el de la señora Chalgrin, hija del pintor Joseph Vernet, como se ha pensado durante mucho tiempo. Habría sido encargado en 1791 o en 1792 por Charles-Louis Trudaine. Antes de la Revolución, David había pintado *La muerte de Sócrates*, para el hermano de Charles-Louis, Charles-Michel. Los Trudaine pertenecían a la alta burguesía liberal favorable, en los inicios, a la Revolución. El inacabado retrato está probablemente vinculado a los sucesos políticos. Los Trudaine se enfrentaron con David a causa del apoyo de éste al Terror. Los dos hermanos fueron, poco después, guillotinos. Esta obra manifiesta el talento de retratista de David, más conocido, sin embargo, como pintor de historia.

Se crea una intimidad entre la modelo y el espectador por el encuadre. David hace gala de una gran economía de medios. El espacio está discretamente indicado. La fina silueta se separa sobre un fondo neutro que se hace muy evidente por la mancha hecha con frotis –característica de los retratos ulteriores de David– y su color rojo. La obra inacabada es pintada sin espesor. El frotis es menos aparente en el vestido que en el fondo. La materia pictórica es más

densa en la cara. Este retrato se diferencia de la mayoría de los de David anteriores a la Revolución, que eran pintados con minuciosidad. Anuncia ya el de la señora Récamier.

El nuevo estilo de David se acerca al arte griego y a los primitivos italianos. Estos estilemas expresan las ideas de una sociedad pendiente de la moda y preocupada por los placeres de la vida. Lo que define el nuevo estilo de David es esta combinación de alegría y una cierta elegancia arcaica. Así lo encontramos en los retratos *M. Sériziat* (1794), *Madame Récamier* (1800): evidencian una elegante simplificación de líneas que, sin embargo, es diferente de la poderosa simplicidad y concentración, del más crudo naturalismo de los retratos pintados durante la Revolución. El *elan* de la Revolución ha desaparecido.



Jacques-Louis David: *Madame Récamier*, 1800. Óleo sobre tela. 174 x 244 cm. Musée du Louvre, París.

Juliette Récamier, esposa de un banquero parisino, fue una de las mujeres más famosas de su tiempo. Este retrato, que la presenta vestida "a la antigua", en un marco desnudo, rodeada de muebles pompeyanos está, en 1800, en la vanguardia de la moda. Su inacabado –cuya razón desconocemos– permite estudiar la técnica de David, antes de que los toques vibrantes y los frotis (barnices) del fondo sean "lustrados" con colores traslúcidos.

Alargada graciosamente sobre una *chaise-longue*, la señora Récamier gira su cabeza hacia el espectador. Lleva un vestido blanco a la antigua que descubre sus brazos y sus pies desnudos. Se encuentra en una habitación casi vacía, con poco mobiliario, excepto el sofá, un taburete y un candelabro de inspiración antigua.

La figura entera es vista de bastante lejos, su cara ocupa poco espacio. Más que la representación de una persona, es un ideal de elegancia femenina. La señora Récamier (1777-1849) tenía entonces veintitrés años pero era ya una de las mujeres más admiradas de su tiempo por su belleza y su salón. Era el símbolo del ascenso social de la nueva élite posrevolucionaria. Hija de un notario, se había casado en 1793 con un banquero mayor que ella, que se había convertido en uno de los principales apoyos financieros del primer cónsul, Napoleón Bonaparte. En su palacete, restaurado por el arquitecto Percier y amueblado

por el ebanista Jacob, la pareja recibía a numerosos escritores, algunos de los cuales, Benjamin Constant o Chateaubriand, sentían una auténtica pasión por el ama de la casa.

Encargado en 1800 a David por la modelo, este cuadro ha continuado inacabado por razones oscuras y sin duda múltiples. David no estaba satisfecho y quería rehacerlo pero la señora Récamier, que encontraba a David demasiado lento, pidió su retrato a uno de los alumnos del maestro. El pintor se ofendió y dijo a su modelo: "Las mujeres tienen su capricho, los artistas también; permita que satisfaga el mío, guardaré su retrato". La obra fue conservada en su taller. Fue después de su entrada al Louvre en 1826 cuando este cuadro fue descubierto.

Es una obra innovadora en un formato horizontal, insólito para un retrato, que era habitualmente utilizado para los cuadros de historia. David crea un espacio en torno a la figura que acentúa el arabesco elegante de su cuerpo. La fuente antigua de la pose de la señora Récamier, la desnudez tanto de la decoración como de la indumentaria de la joven mujer responden al ideal neoclásico. La armonía clara del conjunto, debida al vestido blanco de Juliette Récamier, es alegrada por los tonos cálidos de los muebles. En esta tela, sólo la cabeza de la modelo está casi acabada. Faltan las veladuras sobre el vestido. Los accesorios, los muros y el suelo se han quedado en el estado de frotis vibrante.

La preparación blanca aparece en algunos lugares. La no completación de la tela le da un aspecto misterioso y poético muy diferente sin duda al que habría buscado David al acabar este retrato. Después de los retratos minuciosos pintados bajo el Antiguo Régimen, la obra de David a partir de la Revolución tiene varios retratos inacabados como éste.

La reducción de la legitimidad política al carisma de un hombre puso a los pintores ante una situación cualitativamente nueva. Napoleón, convencido de que el arte era importante, no estaba seguro de lo que quería hasta que lo veía. Su identidad e imagen –de general a estadista, de cónsul a emperador– estaban sujetas a cambios constantes. Por lo tanto, los artistas se debían mover en el terreno de la especulación.

Y Gérard fue el primero en aprovechar el **entusiasmo del cónsul por Ossian**. Estos poemas pasaban por ser el redescubierto ciclo épico de un antiguo bardo celta con este nombre, aunque, de hecho, habían salido de la pluma del escritor escocés James Macpherson medio siglo antes. Los que creyeron en su autenticidad consideraron la poesía ossiánica como más pura y primitiva que la de la Grecia arcaica, y los "primitivos" del estudio de David la pusieron al mismo nivel que las obras de Homero y Hesíodo. Evocaba un oscuro y primordial mundo nórdico habitado por héroes y espíritus, muy adecuado al creciente culto de la subjetividad y el irracionalismo. En un cuadro destinado al retiro campestre de Bonaparte en Malmaison, Gérard hace de Ossian un anciano ciego y mísero, dedicado con su lira a conjurar los recuerdos de los padres e

hijos perdidos que como fantasmales espíritus lo rodean al claro de luna. Con este áspero entorno, la misteriosa iluminación nocturna y el tema de las enfebrecidas imaginaciones de un decrepito superviviente, Gérard plasmó una fantasía alejada de la lógica y la estructura clásicas.



François Gérard: *Ossian*, 1801. Óleo sobre tela. 184,5 x 194,5 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Los planes de Napoleón para la decoración de Malmaison dieron a Girodet –rival de Gérard– la oportunidad de rehabilitar su carrera como pintor de historia, a la vez que intentaba superar en ossianismo a su antiguo compañero de estudio, y quiso incorporar los intereses contemporáneos de Napoleón en la mitología inventada. En su cuadro de 1802, los oficiales franceses muertos en recientes campañas llegan a un Walhalla presidido por el ciego bardo celta, agrupados de una manera que los fantasmas y espíritus que los rodean lo hacen insoportablemente denso. Dominan la zona superior elementos alegóricos, como son la personificación de la libertad republicana y la victoria de un gallo francés sobre un águila austríaca (las otras correspondencias alegóricas con personas y acontecimientos son imposibles de descifrar sin la guía de un detallado inventario). La atmósfera y la iluminación de la escena están concebidos según su concepto de la luminosidad eléctrica, utilizando los recientes descubrimientos de la ciencia. Parece ser que tanto el público como Napoleón acogieron más favorablemente la obra de Gérard.



Anne-Louis Girodet: *La apoteosis de los héroes franceses*, 1802. Óleo sobre tela. 192 x 182 cm. Rueil-Malmaison, Musée

National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préaux.

Para reponerse de este revés abandonó la temática política y los intereses del gobernante y preparó para el Salón de 1806 *Escena del diluvio*, un terrible drama emocional en un mundo turbulento y primitivo. Simplificó la composición y optó por un significado inequívoco. El tema del padre joven y fuerte que lucha por cargar simultáneamente con su padre, su esposa y un hijo, se había convertido en muy popular en el período inmediatamente precedente. Ya en 1789, Regnault había expuesto un pequeño cuadro sobre el tema (un hombre lleva a su padre a la espalda y es incapaz de tomar a la esposa y al hijo cuando la corriente se los lleva). Se convirtió en una de las obras más populares de Girodet: hizo varias réplicas para atender la demanda de los coleccionistas. Si Regnault ponía el acento en la emoción de la irreparable pérdida, Girodet agrandó el drama y el impacto físico del terror haciendo una tela de grandes dimensiones (sus figuras superan la dimensión natural) y disponiendo las figuras verticalmente, lo que se corresponde con la peligrosa caída cerca del acantilado y permite a la tela elevarse por encima del espectador.

A fin de que la escena se ajustara a los requisitos del drama, eligió un momento en el que la figura masculina central no ha perdido todavía el contacto con su esposa y su hijo. El anciano padre, con aspecto cadavérico y aguantando una bolsa de oro, se ha convertido en la encarnación del peso de la muerte. Este peso muerto del pasado está a punto de acabar con el frágil apoyo de las generaciones más jóvenes y todos los personajes se encuentran suspendidos al borde del olvido en el rápido torrente.



Anne-Louis Girodet: *Escena del diluvio*, 1806. Óleo sobre tela, 441 x 341 cm. Musée du Louvre, París.

Girodet aprovechó un prototipo clásico establecido: el motivo del héroe troyano Eneas que huye de las ruinas de la ciudad con su padre cargado a la espalda y llevando a su hijo de la mano (tal como lo representó Gérard en una serie de grabados para la *Eneida*, en los cuales también colaboró David). Pero Girodet había invertido el significado del motivo, pasando de la devoción filial a un fatal conflicto de obligaciones. El artista ha forzado al máximo el contraste interno entre vejez y juventud, y estira el brazo del hombre al máximo. Las

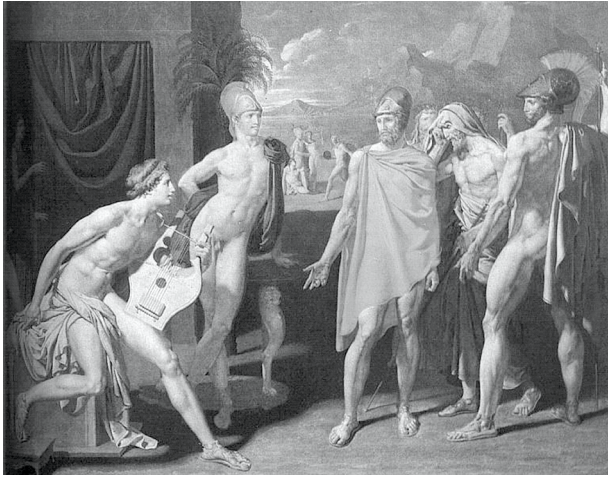
expresiones de terror desafían todas las normas clásicas sobre la serenidad, una cualidad que los héroes habían asumido y debían exhibir incluso en caso de extremo dolor.

Comparar la *Escena del diluvio* con la concepción que tenía David del campeón espartano Leónidas es ver hasta qué punto Girodet había captado y transformado las convenciones de la desnudez histórica:

- para David, el héroe acumula y contiene su fuerza en sí mismo para ejercerla a voluntad;
- para Girodet, el héroe es una víctima y su fuerza un conducto mediante el cual se ejercen incontrolables fuerzas inhumanas: entre éstas, el deseo sexual que lo liga a su esposa y a la siguiente generación.

Girodet se había ya alejado de los racionalistas preceptos del círculo de David. Por ello, los conservadores del Departamento de Bellas Artes del Instituto –la organización cultural oficial durante el Imperio de Napoleón–, despreciaron el canon clásico por su vinculación a los jacobinos y prefirieron la *Escena del diluvio* a las *Sabinas* de David, en un concurso para elegir las mejores obras de arte producidas durante la primera década del gobierno bonapartista. Un ejemplo más de que la valoración de una obra depende de los contextos, del interés político e ideológico de los críticos y jurados, de los significados y de las lecturas que se hacen de ésta, etc.

Entre la segunda generación de discípulos de David encontramos a Ingres, que se había formado en el estudio de David durante los últimos años de la década de 1790. El cuadro con el que ganó el Premio de Roma en 1801, *Los embajadores de Agamenón visitando a Aquiles*, había mostrado un sorprendente dominio de las distinciones retóricas básicas en la plástica de David. Al inicio de la *Iliada*, Aquiles abandona el combate después de discutir con Agamenón sobre si éste se debía quedar o no con Criseida. Aquiles y su compañero Patroclo muestran la gracia lánguidamente efébrica apropiada a los cuerpos nobles que se han apartado de la lucha y son libres, pues, para manifestar la atracción homoerótica que los une en compañerismo. Patroclo, el primero que se reincorporará a la lucha, lleva el caso de Aquiles, lo que anticipa el disfraz que llevará cuando muera en manos de Héctor. Los guerreros suplicantes, víctimas de las derrotas que les infligen los troyanos, muestran la musculatura endurecida y unos cuerpos forjados en la lucha. Estos cuadros de concurso habían de acabarse en el plazo de unas semanas sin que en los estudios individuales similares a celdas se permitieran ni modelos ni dibujos preparatorios. Por lo tanto, pocos podían resistir un enjuiciamiento experto; pero la obra de Ingres alcanzó una reputación merecidamente alta.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Los embajadores de Agamenón visitando a Aquiles*, 1801. Óleo sobre tela. 109,9 x 154,9 cm. Ecole de Beaux-Arts, París.

6. Primer Imperio Francés: la supeditación del arte al poder imperial

Durante el mismo año que Girodet expuso el *Diluvio*, un artista de la siguiente generación hizo su primera tentativa de ganarse el favor oficial. **Jean-August-Dominique Ingres** (1780-1867) apeló directamente a la autoestima de Napoleón y se quiso distinguir de la competencia mediante una notable exhibición de originalidad estética con el cuadro *Napoleón en el trono imperial*. De la misma manera que Bonaparte había encubierto su usurpación del poder absoluto con formalidades antiguas, Ingres procedió a representar su cuerpo dentro de las convenciones pictóricas apropiadas a los tiempos antiguos. La precisión de los detalles, que otorga a los accesorios simbólicos un peso equivalente al del hombre, fue en la época vinculada con la manera de los "primitivos" flamencos, como Van Eyck. La hierática pose frontal está dispuesta a la manera de las tallas de marfil bizantinas y altomedievales de gobernantes cuasi-divinos. El rostro del emperador parece una máscara y presenta una palidez de cera; toda la figura está aprisionada dentro de una rígida geometría que encuentra su referencia en las representaciones antiguas de la colosal estatua de Zeus, esculpida en oro y marfil por Fidias.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Napoleón en el trono imperial*, 1806. Óleo sobre tela. 165,7 x 160 cm. Musée de l'Armée, París.

Bajo el régimen napoleónico, David entró nuevamente en contacto con hechos contemporáneos, fue el *premier peintre* del emperador. Este régimen era un complejo de absolutismo racionalista, dictadura militar, gobierno burgués, legislación liberal y recuperación de una aristocrática tradición cortesana. Su arte fue similarmente complejo; más todavía, fue cambiando su carácter durante las sucesivas fases del régimen.

La privilegiada posición de David entre los pintores europeos había acabado. Sin embargo, su trabajo durante el período napoleónico es de gran interés histórico. Napoleón le encomendó grandes cuadros con ocasión de importantes ceremoniales. La fusión de clasicismo y naturalismo en la *Coronación de Napoleón* es todavía más íntima que en *El juramento del Juego de Pelota*, ya que el tema era un solemne acto de estado que había de ser presentado natural y correctamente en todo su detalle ceremonial. Como resultado, sólo permanecen recortes de una composición clasicista (especialmente en las grandes figuras de los laterales del cuadro), el camino hacia el naturalismo era libre, incluso para la categoría de grandes cuadros ceremoniales.

En calidad de pintor imperial, fue comisionado para realizar el gran cuadro que debía conmemorar la coronación de Napoleón I, ceremonia que tuvo lugar en Notre-Dame de París el 2 de diciembre de 1804.



Jacques-Louis David: *Consagración del emperador Napoleón I y coronación de la emperatriz Josefina en la catedral de Notre-Dame de París, el 2 de diciembre de 1804, 1806-1807*. Óleo sobre tela. 621 x 979 cm. Musée du Louvre, París.

La obra requirió un gran esfuerzo. En primer lugar, el artista realizó numerosos estudios – pinturas y dibujos– de todos los personajes principales; el más conocido es el retrato del papa Pío VII. Inicialmente pensó David en representar el momento en el que Napoleón, tomando la corona de manos del pontífice, se coronaba a sí mismo, acto sin precedentes en la historia, que produjo un gran malestar entre la Santa Sede y el Sacro Imperio, ya que significaba rehusar el juramento de obediencia al poder vaticano. La idea fue rechazada tomando en consideración que no sería adecuado perpetuar un hecho controvertido; por ello adoptó finalmente el hecho de transcribir el momento en el que el emperador corona a Josefina en presencia del Papa. Para guiarse en su trabajo, David construyó una maqueta poblada por muñecos vestidos a la manera cortesana.

David no tardó en descubrir que sus más profundas preocupaciones morales y artísticas estaban reñidas con la visión que los Bonapartistas tenían del arte público. En 1802 había empezado a trabajar en una nueva tela histórica, *Leónidas en las Termópilas*, donde el héroe era el líder de aquel pequeño grupo de espartanos que impidieron el paso de todo el ejército persa por un estrecho desfiladero, pero a costa de perder la vida todos los soldados griegos. Eligió el momento de reflexión y preparación antes de la batalla y continuó la línea



Jacques-Louis David: *Consagración del emperador Napoleón I y coronación de la emperatriz Josefina en la catedral de Notre-Dame de París, el 2 de diciembre de 1804, 1806-1807*. Detalle del papa Pío VII.



Jacques-Louis David: *Consagración del emperador Napoleón I y coronación de la emperatriz Josefina en la catedral de Notre-Dame de París, el 2 de diciembre de 1804, 1806-1807*. Detalle de la coronación de la emperatriz.

prerrevolucionaria de los antiguos líderes que lo sacrificaban todo por la virtud y el bienestar de la comunidad. Al ver la obra en preparación, Napoleón lo rechazó como un cuadro de perdedores. David abandonó el trabajo en el *Leónidas* durante diez años, los cuales dedicó a la tarea, estéticamente poco gratificante, de glorificar los ritos de coronación del nuevo emperador en 1804. El resultado fue una tela de dimensiones colosales que enumeraba a todos los dignatarios presentes en la ceremonia celebrada en Notre-Dame.

Por su parte, a mediados de la década de 1810, Ingres introduce un nuevo elemento narrativo: las figuras o las ideas de un determinado período habían de adoptar la manera del arte de aquel período. Su *Napoleón en el trono imperial* es un ejemplo de esto. Este separarse de los cánones académicos le valió una reputación de excéntrico restaurador del medievalismo. El propio Napoleón se sintió enojado por el arcaísmo con el que había representado su poder.

Pero este revés coincidió con la reapertura de la Academia Francesa de Roma e Ingres consiguió recibir con cinco años de retraso la beca que había ganado; y se las ingenió para permanecer en Italia durante los siguientes quince. El primer cuadro de desnudo que envió a París para su inspección convertía el poder napoleónico en un tótem del poder masculino. El tema de su *Júpiter y Tetis* (1811) se refiere a la intervención divina que motivó las súplicas de los aqueos a Aquiles.

Le respondió Tetis, tirando lágrimas:

"¡Pobre hijo mío! ¿Por qué te he criado, si en hora aciaga te di a luz? ¡Ojalá estuvieras en las naves sin llanto ni pena, ya que tu vida debe ser corta, de duración no larga! Ahora eres juntamente de breve vida y el más infortunado de todos. Con destino funesto te parí en el palacio. Yo misma iré al nevado Olimpo y hablaré a Zeus, que se complace en lanzar rayos, por si se deja convencer. Tú quédate en las naves de ligero caminar, conserva la cólera contra los aqueos y deja por completo de combatir. Ayer fue Zeus al el Océano, al país de los etíopes, para asistir a un banquete, y todos los dioses lo siguieron. De aquí a doce días volverá al Olimpo. Entonces iré a la casa de Zeus, sustentada en bronce; le abrazaré las rodillas, y espero que conseguiré persuadirlo".

Iliada, Canto I, 413 y ss.

Este Zeus olímpico es la encarnación del Napoleón entronizado. Y refleja la subordinación de los artistas a una autoridad absoluta: la supeditación a una figura política suele codificarse con unas imágenes que visualizan el poder y la dominación. En éste, como en otros tantos casos, esta dominación se ejerce sobre una mujer, una figura pequeña convertida en un emblema de la sumisión extraordinariamente sinuosa y condescendiente. La imaginación patriarcal de Ingres, estimulada por el culto al Primer Cónsul/Emperador, contribuyó a eliminar las limitaciones racionales en el clasicismo lineal del período. El tratamiento del cuerpo de esta figura femenina está hecho de tal manera que ofrezca poca resistencia a los deseos del dios-hombre. La supresión de su anatomía no es más que una disminución de la resistencia estructural del cuerpo a la autoridad.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Júpiter y Tetis*, 1811. Óleo sobre tela. 347 x 257,2 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence.

Leónidas en las Termópilas, después de dieciséis años de esfuerzos entre 1789 y 1814, es un fracaso, una confusión de vanas agitaciones. De ninguna manera se puede pensar que estos personajes de porcelana piensan en defender un desfiladero. Ya han sido vencidos. La luz que esculpe los bellos cuerpos desnudos de hombres y adolescentes ya es el de la vuelta de David a las galanterías, después de su exilio y la Restauración.



Jacques-Louis David: *Leónidas en las Termópilas*, 1814. Óleo sobre tela. 395,6 x 530,9 cm. Musée du Louvre, París.

En los cuadros históricos de aquellos años basados en la Antigüedad (*Leónidas en las Termópilas*, 1814), el clasicismo de David ha perdido su antigua vitalidad y es rígido y exageradamente escultural. Sólo los detalles y el carácter superpoblado de la composición como una totalidad revelan rasgos de naturalismo. Estos cuadros no podían conservar su vitalidad, su atractivo tópico e inmediato para la gris realidad de la existencia burguesa, una vez esta clase se consolidó en su posición dominante. Por lo tanto, el clasicismo de los cuadros históricos de David centrados en la historia antigua no continuaba siendo un factor progresista.

En *La fuente*; con un criterio casi escultórico, Ingres sitúa la figura femenina ante un fondo rocoso animado por plantas trepadoras; su actitud es de un estatismo monumental. El modelado se obtiene mediante suaves transiciones tonales, buscando una morbidez de acusada sensualidad. El conjunto, como

casi todos los desnudos de Ingres, resulta yerto y rebuscado, e introduce un canon de belleza anatómica muy personal. Sus cualidades en el dibujo acreditan la extraordinaria técnica de su autor.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La fuente*, 1820. Óleo sobre tela. 163 x 80 cm. Musée d'Orsay, París.

Esbozada hacia 1820, la tela fue acabada en 1856. Ingres estaba entonces asistido por dos alumnos, práctica corriente para los grandes formatos. La influencia de los medios de expresión propios de la escultura en el tratamiento de la ninfa es sorprendente. En un formato vertical, el desnudo de pie está como integrado en un nicho. Junto con la postura del modelo, esta construcción proporciona a la Fuente la inmovilidad del mármol. Esta comparación no nos debe sorprender, dada la importancia de la estatuaria de la Antigüedad para la corriente neoclásica, de la cual Ingres fue el jefe de fila.

Los críticos de arte de la época también se plantearon interrogantes respecto a la ambición del pintor de elaborar una figura de belleza ideal y el realismo. En los contornos del cuerpo, la pincelada se vuelve menos brillante, más aterciopelada, como para sugerir el grano de la piel y dar la ilusión de la carne.

Aunque Ingres siga fiel a la enseñanza clásica de David, por la importancia otorgada a la línea y al dibujo, va más allá de este marco y su innovador estilo abre paso a artistas como es el caso de Picasso. El cuerpo estirado es el pretexto de un juego de las líneas serpentinadas, el tratamiento del modelo es el objeto de una extraordinaria simplificación de los recursos y la ausencia de profundidad realza la presencia de la silueta.

Con su primer propietario, el conde Duchâtel, este cuadro estaba rodeado de grandes plantas y de flores acuáticas para que la ninfa de la fuente tuviera todavía más un aire de persona real. Théophile Gautier describe así esta síntesis entre real e ideal: "Nunca carnes más ágiles, más frescas, más penetradas de

vida, más impregnadas de luz, se ofrecieron a las miradas en su púdica desnudez. Esta vez, el ideal se ha vuelto artificio". Sólo le quedaba por añadir que las miradas eran, sólo, masculinas.

Girodet e Ingres serían los clasicistas que más encargos recibieron durante los primeros años del Imperio, a pesar de su carácter subjetivo e idiosincrático, los elementos de fantasía y de irracionalidad que introducen en su formalismo academicista, y el hecho de ir por libre reivindicando su propia personalidad creadora. Y éstos son los rasgos que han llegado a definir, precisamente, al **romanticismo artístico**, lo que nos permite subrayar el hecho de que la mayor parte del legado romántico fue engendrado dentro del proyecto del clasicismo tardío por artistas que tenían claro que querían permanecer fieles a sus tradiciones y al clasicismo; más aún, incapaces de imaginar un arte al margen de estas tradiciones.

Viviendo en un medio exclusivamente burgués, David, el antiguo pintor cortesano, produjo retratos burgueses que figuran entre los más naturalistas de aquellos años. Pero, en el período final de su vida, su progresismo está estrictamente confinado a esta esfera: no podía existir un contraste mayor que entre el naturalismo de sus retratos y el inmovilismo, la falta de vida, incluso el clasicismo académico de su *Venus y Marte* (1824). Con el fracaso político de la Revolución, que se completa con la derrota del Imperio, harán perder a David este sentido de la trascendencia presente en sus obras más importantes desde los *Horacios*. David ha perdido al mismo tiempo la actualidad de lo que es antiguo y el sentido político de su pintura. *Marte desarmado por Venus y las Gracias* es perfección gastada y vacía, el retorno a los preciosismos de Boucher por parte de un anciano cuyo acabado soberano ha perdido toda su fuerza. David ya no tiene nada que decir, excepto la facilidad de un oficio sin objetivo. Su período revolucionario quedaba lejos, la Revolución también.



Jacques-Louis David: *Marte desarmado por Venus y las Gracias*, 1824. Oleo sobre tela. 262 x 308 cm. Musée des Beaux-Arts, Bruselas.

Bibliografía

Adelaïde Labille-Guiard.

Antal, Frederick (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón (col. Comunicación, 60).

Argan, Giulio Carlo (1991). *El arte moderno: del luminismo a los movimientos contemporáneos*. Tres Cantos: Akal (col. Arte y estética, 27).

Bryson, Norman (2002). *Tradición y deseo*. Tres Cantos: Akal (col. Arte y estética, 63).

Crow, Thomas E. (1989). "Girodet et David pendant la Révolution: un dialogue artistique et politique". En: *David contre David*, II, colloque, París: Musée du Louvre, pág. 843-866.

Crow, Thomas (1997). "Endymion: Effet de lune". En: *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*. París: Gallimard, pág. 159-168. Musée du Louvre.

Crow, Thomas (1997). "Le Serment des Horaces". En: *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*. París: Gallimard, pág. 47-53, 57-66. Musée du Louvre.

Crow, Thomas (1997). "Marius prisonnier à Minturnes". En: *L'Atelier de David. Émulation et Révolution*. París: Gallimard, pág. 83-89. Musée du Louvre.

Crow, Thomas E. (2001). "Patriotismo y virtud: De David al joven Ingres". En: Stephen F. Eisenman. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Tres Cantos: Akal (col. Arte y estética, 59).

Crow, Thomas E. (2002). *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros (col. La balsa de la medusa, 123).

Daix, Pierre (2002). *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid: Càtedra.

Frascina, Francis; Blake, Nigel (1998). "La práctica moderna del arte y de la modernidad". En: Francis Frascina; Nigel Blake; Briony Fer; Tamar Garb; Charles Harrison. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. (pp. 54-72) Tres Cantos: Akal.

Hadjinicolaou, Nicos (1979). *Historia del arte y lucha de clases* (3.ª ed). Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Ingres, Jean Auguste Dominique: La Source. Musée d'Orsay.

Laveissiere, Sylvain (2004-2005). "Jacques-Louis David: Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804". En: *Le Sacre de Napoléon peint par David*, París: Musée du Louvre.

Prat, Louis-Antoine, Rosenberg Pierre (2002). "Etude pour *Le Serment des Horaces*". En: *Jacques Louis David, 1748-1825; Catalogue raisonné des dessins*, II, n. 1304. París: Musée du Louvre.

Praz, Mario (1982). *Gusto neoclásico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Prettejohn, Elizabeth (2005). *Beauty and Art*. Oxford: Oxford University Press.

Ramade, Patrick (1985). *Jean-Germain Drouais, 1763-1788; Catalogue d'exposition*, (pp. 48-50) Rennes, Musée des Beaux-Arts.

Régis, Michel (1981). "Drouais et Rome: Notule introductive à l'étude de l'oeuvre peint". En: *David et Rome; catálogo de exposición*, (pág. 200-204) Rome, Académie de France. Roma: De Luca Editore.

Rosenblum, Robert (1989). "Essai de synthèse: les Sabines". En: *David contre David*, I, (pág. 459-470) colloque. París: Musée du Louvre.

Schnapper, Antoine (1980). *David: témoin de son temps*. París: Bibliothèque des Arts.

Schnapper, Antoine (1989). *Jacques-Louis David, 1748-1825; catálogo de la exposición*, (pp.162-167) Musée du Louvre. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Schnapper, Antoine; Serullaz, Arlette (dir.) (1989). "Madame Charles-Louis Trudaine". En: *Jacques-Louis David, 1748-1825*. (pág. 280-281) Musée du Louvre. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

Schnapper, Antoine (1989). "Jacques-Louis David: Madame Récamier". En: *Jacques-Louis David 1748-1825*; catálogo de la exposición, (pp. 356-357) Musée du Louvre, París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.