

E. H. GOMBRICH

LA HISTORIA DEL
Arte

 **CONACULTA**


EDITORIAL DIANA
MEXICO

LA EDAD DE LA RAZÓN

Inglaterra y Francia, siglo XVIII

La época en torno a 1700 vio la culminación del movimiento barroco en la Europa católica. Los países protestantes no pudieron evitar el influjo de esta tendencia avasalladora; pero, sin embargo, no llegaron realmente a adoptarla. Esto puede aplicarse también a Inglaterra en el período de la restauración, cuando la corte de los Estuardo tenía las miradas puestas en Francia y aborreía los gustos y puntos de vista de los puritanos. Fue en esa época cuando Inglaterra produjo a su máximo arquitecto, sir Christopher Wren (1632-1723), al que se confirió la tarea de reconstruir las iglesias de Londres tras el incendio de 1666. Resulta interesante comparar su catedral de San Pablo (ilustración 299) con una iglesia barroca romana construida tan sólo veinte años antes (pág. 436, ilustración 282). Observamos que Wren fue influido claramente por los efectos y combinaciones del arquitecto barroco, aun cuando nunca hubiera estado en Roma. Al igual que la iglesia de Borromini, la catedral de Wren, cuya escala es mucho mayor, tiene una cúpula central, dos torres a los lados y la evocación de la fachada de un templo antiguo enmarcando la puerta principal. Incluso existe una evidente similitud entre las torres barrocas de Borromini y las de Wren, especialmente en el cuerpo central de unas y otras. No obstante, la impresión de conjunto de ambas fachadas es muy diferente. La de Wren carece de ondulación, no sugiere la idea de movimiento, sino más bien la de firmeza y estabilidad. El modo de emplearse en ellas pares de columnas para que le confieran nobleza y solidez recuerda la fachada de Versalles (pág. 448, ilustración 291) más que las del barroco romano. Observando los pormenores, incluso podemos titubear en darle el nombre de barroco al estilo de Wren, pues no existe nada fantástico o caprichoso en su ornamentación; todas sus formas se atienen estrictamente a los mejores modelos del Renacimiento italiano. Cada forma y cada fragmento del edificio pueden ser considerados en sí mismos sin que pierdan nada de su intrínseco sentido. Comparado con la exuberancia de Borromini, o del arquitecto de Melk, Wren produce la impresión de contención y sobriedad.

El contraste entre la arquitectura protestante y la católica se nota más aún al considerar los interiores de las iglesias de Wren, por ejemplo la de San Esteban Walbrook, en Londres (ilustración 300). Una iglesia anglicana es, ante todo y principalmente, una sala en la cual la fe se manifiesta por la reunión de

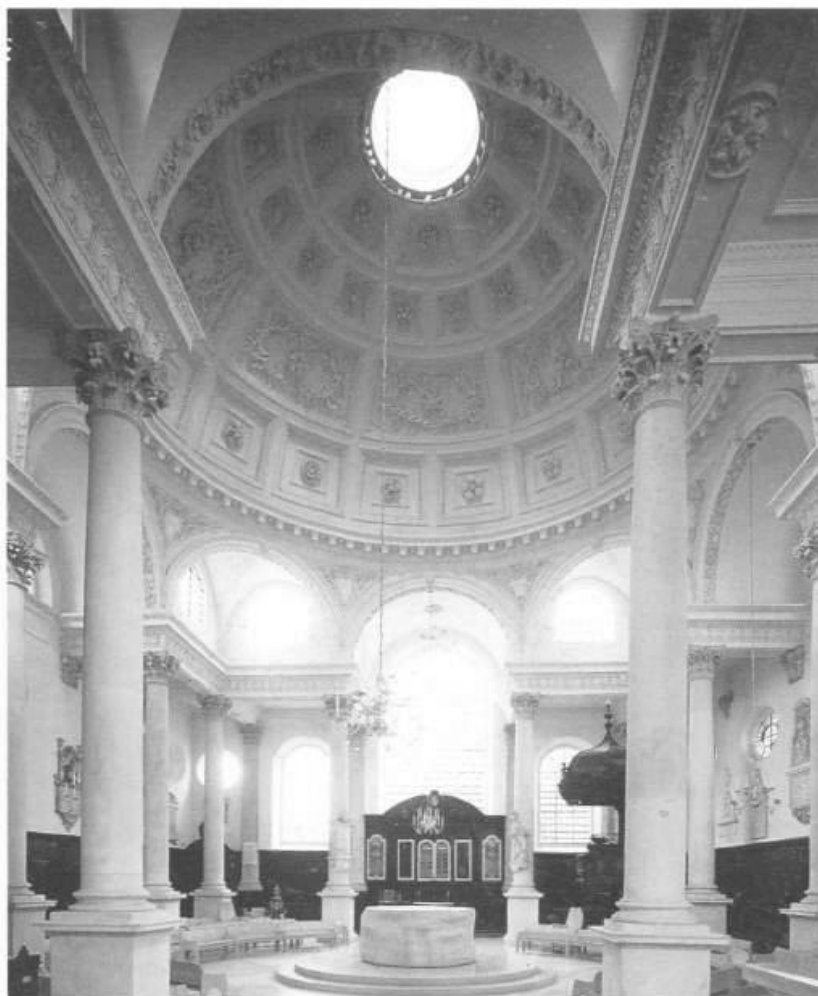


299

Sir Christopher Wren
Catedral de San Pablo,
Londres, 1675-1710.

300

Sir Christopher Wren
Interior de la iglesia de
San Esteban
Walbrook, Londres,
1672.



la comunidad. Su finalidad no es evocar una visión de otro mundo, sino permitirnos recogernos en nuestros pensamientos. En las muchas iglesias que trazó, Wren procuró ofrecer variantes siempre nuevas del tema de una sala semejante que fuera, a la par, grave y sencilla.

Y lo mismo que de las iglesias ha de decirse de los castillos. Ningún rey de Inglaterra podía haber reunido las sumas ingentes que se necesitaban para construir un Versalles, ni ningún par inglés hubiera querido competir en lujo y extravagancia con los pequeños príncipes alemanes. Es cierto que la manía de construir también alcanzó a Inglaterra, y que el palacio Blenheim, del duque de Marlborough, pesea mayores proporciones aún que el Belvedere del príncipe Eugenio; pero se trata de excepciones, ya que el ideal del siglo XVIII inglés no fueron los castillos, sino las residencias campestres.

Los arquitectos constructores de estas últimas, por lo general, rechazaron las extravagancias del estilo barroco. Su ambición consistió en no infringir ninguna regla de lo que consideraron buen gusto, y por ello ansiaban respetar tan fielmente como pudieran las verdaderas o pretendidas leyes de la arquitectura clásica. Los arquitectos del Renacimiento italiano, que estudiaron y calcularon las ruinas de las construcciones antiguas con científica minuciosidad, habían publicado sus hallazgos en libros de consulta que proporcionaron esquemas y modelos a los arquitectos y a los artistas. El más famoso de estos libros fue escrito por Andrea Palladio (pág. 362). Esta obra de Palladio llegó a



301

Lord Burlington y
William Kent
Chiswick House,
Londres, h. 1725.

ser considerada como la primera autoridad acerca de todas las reglas pertinentes al gusto en arquitectura durante el siglo XVIII en Inglaterra. Construir la propia residencia campestre «a la manera de Palladio» fue entendido como el último grito de la moda. La ilustración 301 muestra una de esas villas, Chiswick House, cerca de Londres. La habitación principal, diseñada para su propio uso por lord Burlington (1695-1753), árbitro entonces del gusto y de la moda, y decorada por su amigo William Kent (1685-1748), es en realidad una imitación de la villa Rotonda (pág. 363, ilustración 232) de Palladio. Al contrario que Hildebrandt y otros arquitectos de la católica Europa (pág. 451), los diseñadores de la Villa inglesa no contravinieron en ningún detalle las rígidas reglas del estilo clásico. El majestuoso pórtico posee la correcta forma del frontis de un templo antiguo construido dentro del orden corintio (pág. 108). El muro del edificio es liso y sencillo, sin curvas ni volutas, sin estatuas que coronen el tejado y sin adornos grotescos.

La norma del buen gusto en la Inglaterra de lord Burlington y de Alexander Pope fue también la norma de la razón. Todo el carácter del país se oponía a los vuelos de la fantasía de los diseños barrocos y a un arte cuya finalidad era producir una impresión abrumadora. Los parques más formales, al estilo de Versalles, cuyas avenidas e interminables setos recortados prolongaban la con-

302

El parque de
Stourhead, Wiltshire,
trazado a partir de
1741.

cepción del arquitecto más allá del edificio en sí, hacia el paisaje en torno, eran condenados por absurdos y artificiosos. Un jardín o un parque debía reflejar las bellezas naturales, debía ser un conjunto de hermosas perspectivas que deleitaran los ojos de un pintor. Artistas como Kent fueron los que crearon el jardín-paisaje inglés, como acompañamiento ideal de las villas a la manera de Palladio. Y del mismo modo que apelaban a la autoridad de un arquitecto italiano respecto a las normas de razón y de buen gusto en arquitectura, se dirigieron a los pintores meridionales en busca de un criterio de belleza para las perspectivas naturales. Su idea de cuál debía ser el aspecto de la naturaleza derivó en gran medida de los cuadros de Claude Lorrain. Resulta interesante comparar el hermoso parque de Stourhead, en Wiltshire (ilustración 302), realizado en la primera mitad del siglo XVIII, con obras de estos dos maestros. El «templo» del fondo recuerda de nuevo la Villa Rotonda de Palladio (la cual, a su vez, había tomado como modelo el Panteón romano), mientras el conjunto de la vista con el lago, el puente y la evocación de los edificios romanos confirma mis observaciones acerca de la influencia que iban a tener los cuadros de Claude Lorrain (pág. 396, ilustración 255) sobre la belleza del paisaje inglés.

La posición de pintores y escultores ingleses bajo la norma del buen gusto y de la razón no fue muy envidiable, ciertamente. Hemos visto que el triunfo del protestantismo en Inglaterra y la hostilidad puritana hacia el lujo y las



imágenes comunicó a la tradición artística inglesa una gran severidad. Casi para lo único que todavía se solicitó el concurso de la pintura fue para los retratos, e incluso esta función fue desempeñada en su mayor parte por artistas extranjeros como Holbein (pág. 374) y Van Dyck (pág. 405), a los que se hizo ir a Inglaterra cuando ya habían afianzado su reputación en otros países.

Los caballeros elegantes de la época de lord Burlington no ponían ninguna objeción, de acuerdo con los principios puritanos, a los cuadros o las esculturas, pero no les interesaba hacer encargos a los artistas nativos que aún no hubieran conquistado fama en el extranjero. Si deseaban un cuadro para sus villas, preferían adquirir alguno que ostentara la firma de algún famoso maestro italiano. Se enorgullecían de ser coleccionistas, y algunos de ellos formaron las colecciones más admirables de maestros del pasado, sin que, no obstante, encomendaran muchas tareas a los pintores de su tiempo.

Este estado de cosas irritó grandemente a un joven grabador inglés que tuvo que vivir ilustrando libros. Su nombre fue William Hogarth (1697-1764), quien sintió que llevaba dentro un pintor tan bueno como aquellos cuyas obras se hacían venir de fuera por centenares de libras; aunque advirtió que no existía público en Inglaterra para el arte contemporáneo. Como consecuencia de ello, se puso deliberadamente a crear un nuevo tipo de cuadros que atrajeran a las gentes de su país. Se dio cuenta de que se manifestaba allí la tendencia a preguntar «¿Para qué sirve un cuadro?», y decidió que, para atraer a las personas formadas en la tradición puritana, el arte debía poseer una utilidad evidente. De acuerdo con ello, concibió una serie de cuadros que enseñaran las recompensas de la virtud y las consecuencias del pecado. Mostraría *La carrera del libertino*, desde la depravación y el ocio hasta el crimen y la muerte, o *Los cuatro grados de la crueldad*, desde un niño maltratando a un gato hasta el adulto convertido en asesino brutal. Pintaría esos temas edificantes y esos ejemplos aleccionadores de tal modo que cualquiera que viese las series de sus cuadros comprendería todos los lances y todas las lecciones que enseñaban. Sus cuadros, en efecto, parecerían una especie de representación muda en la que todos los personajes tuvieran señalado su papel, manifestando claramente su sentido por medio de los ademanes y el empleo adecuado de la escenografía. El propio Hogarth comparó este nuevo tipo de cuadro con el arte del dramaturgo y del director de escena. Hizo todo lo posible para destacar lo que llamaba el carácter de cada personaje, no sólo por su rostro sino también por sus vestidos y conducta. Cada una de sus secuencias gráficas puede ser leída como una narración o, mejor aún, como un sermón. En este aspecto, esta modalidad de su arte tal vez no fue tan enteramente nueva como él creyó, pues, como ya sabemos, todo el arte del medievo utilizó las imágenes como enseñanza, y esta tradición del sermón gráfico habría de sobrevivir en el arte popular hasta la época de Hogarth. Toscos grabados en madera se vendían en las ferias mostrando el destino del bebedor o los riesgos del juego, y los cople-



303

William Hogarth
La carrera del libertino
 (El libertino en el
 manicomio), 1735.

Óleo sobre lienzo,
 62,5 x 75 cm; Museo
 de sir John Soane,
 Londres.

ros vendían pliegos de cordel con relatos de la misma índole. Hogarth no fue, sin embargo, un artista popular en este sentido; estudió atentamente a los maestros del pasado y sus procedimientos para conseguir efectos pictóricos; conoció a los pintores holandeses, tales como Jan Steen, quien llenó sus cuadros de episodios festivos tomados de la vida del pueblo y sobresalió en revelar la expresión característica de cada tipo (pág. 428, ilustración 278); y también conoció los procedimientos de los artistas italianos de su época, de pintores venecianos como Guardi (pág. 444, ilustración 290), de quien aprendió el recurso de evocar la imagen de una figura con unas cuantas pinceladas briosas.

La ilustración 303 muestra un episodio de *La carrera del libertino*, en el que el pobre desgraciado se ha vuelto loco furioso y ha sido recluido, cargado de hierros, en el manicomio. Se trata de una cruda y triste escena en la que intervienen todos los tipos de locura: el fanático religioso, en la primera celda, retorciéndose sobre un lecho de paja, como parodia de la imagen barroca de un santo; el megalómano, con su corona real, de la celda siguiente; el idiota,

FORMACIÓN

que garabatea la imagen del mundo sobre la pared del manicomio; el ciego, con su telescopio de papel; el trío grotesco agrupado en torno a la escalera, con el violinista que sonríe estúpidamente; el bobo cantor y la impresionante figura del apático que acaba de sentarse y mira absorto; y, por último, el grupo del agonizante libertino, al que sólo llora una doncella, en otro tiempo abandonada por él. Al desplomarse le quitan los grilletes, el cruel equivalente de la camisa de fuerza, pues ya no son necesarios. Esta trágica escena está aumentada en su dramatismo por la presencia del enano burlón y por el contraste que marcan las dos elegantes visitantes, quienes habían conocido anteriormente al libertino en sus lejanos días de prosperidad.

Cada figura y cada episodio del cuadro poseen su lugar preciso en la anécdota relatada por Hogarth; pero esto solo no sería suficiente para hacer de él un buen pintor. Lo notable en Hogarth es que, con todo y su preocupación por el tema, continúa siendo un pintor no sólo por su manera de manejar el pincel y distribuir la luz y el color, sino también por la gran habilidad que demuestra en agrupar y repartir sus personajes. El grupo en torno al libertino, con todo su horror grotesco, está compuesto tan esmeradamente como cualquier cuadro italiano de la tradición clásica. Hogarth, en efecto, se sentía muy orgulloso de su conocimiento de esta tradición, y estuvo seguro de haber hallado las leyes que regían la belleza. Escribió un libro, que tituló *Análisis de la belleza*, cuyo principio esencial es que una línea ondulada será siempre más bella que la recta o angulosa. Hogarth pertenecía también a la época de la razón y creía que las normas del buen gusto eran enseñables, pero no consiguió desviar a sus compatriotas de sus preferencias por los maestros antiguos. Es cierto que sus series pictóricas le proporcionaron gran nombradía y una considerable cantidad de dinero; pero esta reputación se debió menos a los cuadros en sí que a las reproducciones que hizo de ellos en grabados que eran adquiridos por un público ávido de poseerlos. En tanto que pintor, los coleccionistas de la época no le tomaron demasiado en serio; a la vez, a lo largo de su vida desencadenó una campaña inflexible contra el gusto elegante.

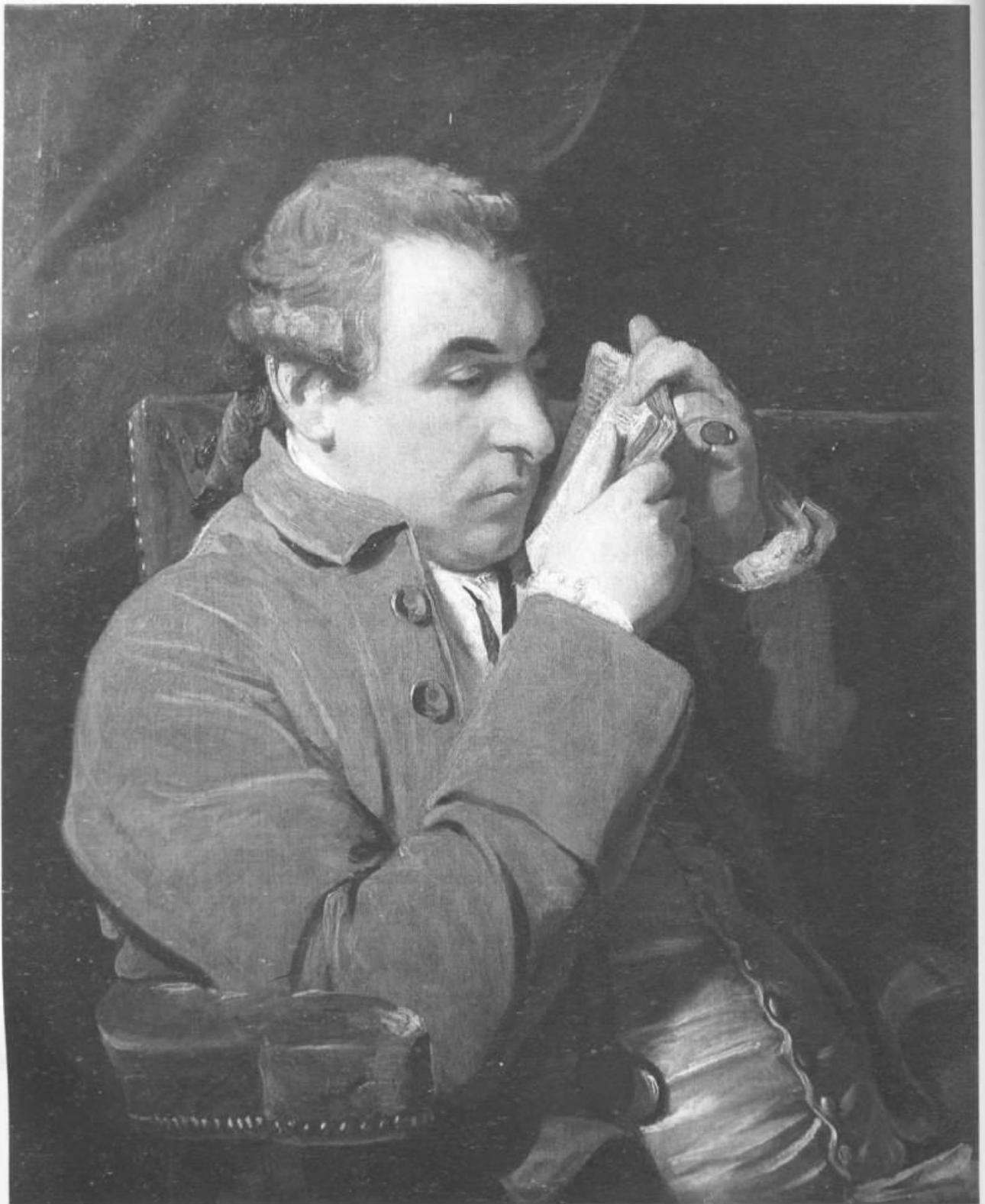
Tan sólo una generación después nació un pintor inglés cuyo arte satisfizo a la sociedad elegante del siglo XVIII en Inglaterra. Fue sir Joshua Reynolds (1723-1792). A diferencia de Hogarth, Reynolds estuvo en Italia y coincidió con los coleccionistas de su tiempo en que los grandes maestros del Renacimiento italiano —Rafael, Miguel Ángel, Correggio y Ticiano— eran exponentes sin rival del arte verdadero. Asimiló las enseñanzas atribuidas a Carracci (págs. 390-392) según las cuales lo único en que puede confiar un artista es en el esmerado estudio y la imitación de lo que se consideraban las excelencias de los maestros antiguos: el dibujo de Rafael y el colorido de Ticiano. Posteriormente, cuando Reynolds afianzó su nombre como artista en Inglaterra y se convirtió en el primer presidente de la recién fundada Real Academia de Arte, expuso esta doctrina «académica» en una serie de *Discursos* cuya lectura sigue

gusto
elegante.
ITALIANO.

siendo interesante. Éstos revelan que Reynolds, al igual que sus contemporáneos, creía en las normas del buen gusto y en la importancia de la autoridad en arte. Creía que el correcto proceder artístico podía, en gran parte, ser enseñado si a los alumnos se les daban facilidades para estudiar y examinar las obras maestras de la pintura italiana. Sus conferencias están llenas de exhortaciones a que se pusiera empeño en tratar temas graves y elevados, porque Reynolds creía que solamente lo grandioso e impresionante merecía el nombre de gran arte: «En lugar de intentar divertir a la gente con la delicadeza minuciosa de sus imitaciones, el auténtico pintor —escribió Reynolds en su Tercer discurso— ha de esforzarse por mejorarlas mediante la grandeza de sus ideas.»

Por lo dicho hasta aquí, fácilmente se creería a Reynolds un tanto pomposo y aburrido, pero si leemos sus discursos y después contemplamos sus obras saldremos de nuestro error. El hecho es que aceptó las opiniones acerca del arte que halló en los escritos de los tratadistas influyentes del siglo XVII, todos los cuales se preocuparon mucho de la gravedad de lo que denominaron pintura histórica. Ya hemos visto cuánto tuvieron que luchar los artistas contra el esnobismo social, que inducía a menospreciar a los pintores y a los escultores porque trabajaban con sus manos (págs. 287-288). Sabemos cómo tuvieron que insistir los artistas en que la verdadera tarea no consistía en el manejo del pincel sino en la labor de la inteligencia, y que ellos no eran menos inadecuados que los poetas o los eruditos para ser recibidos entre las personas de calidad. Estas discusiones llevaron a los artistas a aumentar la importancia de la creación poética en el arte y a recalcar los temas elevados que les preocupaban. «Conformes —decían— en que puede haber algo mecánico en la ejecución de un retrato o de un paisaje del natural, en los que la mano copia simplemente lo que ven los ojos; pero ciertamente, ¿requiere más que una mera habilidad en el oficio, requiere erudición e imaginación pintar un tema como *Aurora* de Guido Reni o *Et in Arcadia ego*, de Poussin?» (págs. 394 y 395, ilustraciones 253 y 254). Hoy sabemos que hay un sofisma en este argumento, que no hay nada indigno en ninguna clase de trabajo manual y que, por otra parte, se necesita algo más que una vista excelente y una mano segura para pintar un buen retrato o un buen paisaje. Pero cada período y cada sociedad tienen prejuicios propios sobre temas de arte y gusto, y la nuestra, claro está, no se libra de ellos. En realidad, lo que hace que sea tan interesante examinar estas ideas, que personas inteligentísimas del pasado dieron tan por sentadas, es precisamente que de este modo aprendemos también a observarnos a nosotros mismos.

Reynolds era un intelectual, amigo del Dr. Johnson y de su círculo, pero también era bien recibido en las elegantes casas de campo y en las mansiones ciudadanas de los ricos y poderosos. Y aunque creía sinceramente en la superioridad de la pintura histórica, y deseaba que reviviera en Inglaterra, aceptaba el hecho de que el único tipo de arte para el que había demanda en estos





304

Sir Joshua Reynolds
Joseph Baretta, 1773.
 73,7 x 62,2 cm;
 colección particular.

305

Sir Joshua Reynolds
*Miss Bowles con su
 perro*, 1775.
 Óleo sobre lienzo,
 91,8 x 71,1 cm;
 colección Wallace,
 Londres.

círculos era el del retrato. Van Dyck había establecido un nivel en los retratos de personas de la alta sociedad al que todos los pintores elegantes de las generaciones siguientes trataron de llegar. Reynolds sabía ser tan halagüeño y elegante como el mejor, pero a él le gustaba añadir un interés adicional a sus pinturas de gente para subrayar su carácter o su papel en la sociedad. Así, la ilustración 304 representa a un intelectual del círculo del Dr. Johnson, el hombre de letras italiano Joseph Baretta, quien había compilado un diccionario inglés-italiano y que posteriormente tradujo los *Discursos* de Reynolds al italiano. Se trata de un testimonio perfecto, familiar sin ser impertinente, y es, además, un buen cuadro.

Incluso cuando tuvo que pintar a una niña, Reynolds procuró que fuera algo más que un simple retrato,

escogiendo cuidadosamente su puesta en escena. La ilustración 305 muestra el retrato que hizo de *Miss Bowles con su perro*. Recordemos que también Velázquez pintó el retrato de un niño con un perro (pág. 410, ilustración 267); pero en lo que se interesó Velázquez fue en la calidad y el colorido de lo que vio. Reynolds quiere mostrarnos el tierno afecto de la niña por su mascota. Nos ha quedado relato de los problemas que tuvo para ganarse la confianza de la niña antes de disponerse a pintarla. Le invitaron a su casa y se sentó a su lado durante la cena «distrayéndola tanto con relatos y travesuras que la niña creyó que era el hombre más encantador del mundo. Hizo que mirara algo distante de la mesa y le robó el plato; entonces fingió estar buscándolo; luego se las ingenió para devolvérselo sin que ella lo supiera. Al día siguiente, la niña estuvo encantada de que la llevaran a su casa, donde se sentó con una expresión llena de gozo, que Reynolds captó en seguida y que conservó». No es de extrañar que el resultado sea más falto de naturalidad y mucho más estudiado que la sincera composición de Velázquez. Es cierto que si comparamos su manejo del color y su manera de tratar la piel y el pelaje del perro con los procedimientos de Velázquez, encontraremos a Reynolds desfavorecido. Pero difícilmente podría esperarse de él algo que no se propu-

so conseguir. Él quería plasmar el carácter amable de la niña y hacer que su ternura y encanto vivieran para nosotros. Hoy, cuando los fotógrafos nos han habituado tanto a la captación de una niña en actitudes análogas, nos resulta muy difícil apreciar la originalidad del proceder de Reynolds. Incluso nos sentimos inclinados a juzgarlo un poco gastado y trivial. Reynolds nunca permitió que el interés del tema rompiera la armonía del cuadro.

En la colección Wallace de Londres, donde se halla el retrato de *Miss Bowles con su perro*, realizado por Reynolds, existe otro de una niña aproximadamente de la misma edad hecho por su mayor rival, Thomas Gainsborough (1727-1788), que sólo era cuatro años más joven que él. Se trata del retrato de *Miss Haverfield* (ilustración 306). Gainsborough pintó a la pequeña dama anudándose las cintas de su capa. No hay nada especialmente interesante o conmovedor en su gesto. Acaba de vestirse —suponemos— para salir de paseo, pero Gainsborough supo disponer este sencillo movimiento con tal encanto y donaire que lo encontramos tan lleno de acierto como la creación de Reynolds de la niña acariciando a su perro. Gainsborough se preocupaba mucho menos por la creación que Reynolds. Nació en el Suffolk rural y, naturalmente dotado para la pintura, nunca consideró necesario ir a Italia para estudiar a los grandes maestros. En comparación con Reynolds y todas sus teorías acerca de la importancia de la tradición, Gainsborough fue casi un autodidacta. En las relaciones entre los dos hay algo que nos recuerda el contraste entre el culto Annibale Carracci (pág. 390), que quería revivir el estilo de Rafael, y el revolucionario Caravaggio (pág. 392), que no quería reconocer más maestro que la naturaleza. Reynolds, por lo menos, consideró a Gainsborough, desde este punto de vista, como un genio que rechazaba copiar a los maestros, y aunque admiró mucho la habilidad de su rival, se sintió obligado a prevenir a sus alumnos contra sus principios. Hoy, transcurridos casi dos siglos, los dos maestros no parecen diferenciarse mucho; advertimos, quizá más claramente que ellos, cuánto le deben ambos a la tradición de Van Dyck y a la moda de su tiempo. Pero si volvemos al retrato de *Miss Haverfield* pensando en este contraste, comprenderemos las cualidades específicas que distinguen la vivaz y espontánea actitud de Gainsborough del estilo más trabajado de Reynolds. Respecto al primero, vemos ahora que no intentó en modo alguno ser un intelectual; que quiso pintar honradamente retratos llenos de naturalidad, en los que poder poner de manifiesto su pincelada brillante y su mirada certera. Y, así, triunfa donde encontramos que fracasa Reynolds; su transcripción del cutis fresco de la niña y de la materia brillante de la capa, su manera de trazar el trenzado y los adornos del sombrero, todo revela su consumada maestría en expresar las calidades y las superficies de los objetos visibles. Sus rápidas e impacientes pinceladas casi nos recuerdan la obra de Frans Hals (pág. 417, ilustración 270), aunque Gainsborough fue un artista menos robusto. En muchos de sus retratos existe una delicadeza de sombras y

306

Thomas
Gainsborough
Miss Haverfield, h.
1780.

Óleo sobre lienzo,
127,6 × 101,9 cm;
colección Wallace,
Londres.



un refinamiento de toque que más bien nos hacen pensar en las visiones de Watteau (pág. 454, ilustración 298).

Tanto Reynolds como Gainsborough tuvieron en cierto modo la desgracia de verse ahogados de compromisos para pintar retratos, cuando lo que ellos querían era pintar otras cosas. Pero mientras que Reynolds echaba en falta el tiempo y el sosiego para pintar ambiciosas escenas mitológicas o de la historia antigua, Gainsborough deseaba ocuparse de aquellos temas menospreciados por su rival: quería pintar paisajes, pues Gainsborough, a diferencia de aquél, que era hombre de ciudad, amigo del Dr. Johnson y asiduo a las reuniones de sociedad, amaba la campiña apacible, y el único entretenimiento que le com-



307

Thomas
Gainsborough
Escena rural, h. 1780.
Carboncillo y
difumino realzado con
blanco sobre papel,
28,3 × 37,9 cm;
Victoria and Albert
Museum, Londres.

placia era la música de cámara. Desgraciadamente, Gainsborough encontró muy pocos compradores para sus paisajes, y, en consecuencia, la mayoría de sus cuadros no pasaron de simples bocetos realizados para su propio entretenimiento (ilustración 307). En ellos distribuía los árboles y colinas de la campiña inglesa de modo que formasen parajes pintorescos, que nos hacen recordar que aquella era la época del jardín-paisaje, pues los apuntes de Gainsborough no son vistas tomadas del natural, sino paisajes «compuestos», concebidos para sugerir y reflejar un estado de ánimo.

En el siglo XVIII, las instituciones inglesas y el gusto inglés se convirtieron en modelos admirados por todos los pueblos de Europa que suspiraban por el gobierno de la razón, pues en Inglaterra el arte no se había empleado para incrementar el poder y la gloria de los reyes por derecho divino. El público al que Hogarth se dirigió, incluso las personas que sirvieron de modelos para los retratos de Reynolds y Gainsborough, eran mortales corrientes. Recordemos que también, en Francia, la poderosa grandiosidad barroca de Versalles había pasado de moda a inicios del siglo XVIII, dejando paso a los efectos más delicados e íntimos del rococó de Watteau (pág. 454, ilustración 298). Ahora, todo este aristocrático mundo de ensueños empezaba a quedarse atrás. Los pintores comenzaron a observar la vida de los hombres y las mujeres vulgares de su época, inspirándose en unos y otras para pintar escenas emotivas o alegres. El más grande de ellos fue Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), pintor dos años más joven que Hogarth. La ilustración 308 muestra uno de sus cuadros amables: una sencilla estancia, con una mujer que dispone la comida sobre la mesa y dice a dos niños que recen la acción de gracias. Chardin amó estos apacibles momentos de la vida de las gentes. Se parece al holandés Vermeer (pág. 432, ilustración 281) por

308

Jean-Baptiste-Siméon
Chardin
*La bendición de la
mesa*, 1740.
Óleo sobre lienzo,
49,5 × 38,5 cm;
Museo del Louvre,
París.





309

Jean-Antoine Houdon
Voltaire, 1781.

Mármol, 50,8 cm de
altura; Victoria and
Albert Museum,
Londres.

la manera de sentir y retener la poesía de una escena familiar, sin perseguir efectos llamativos o significativas alusiones. Hasta su colorido es apacible y limitado; en comparación con los cuadros centelleantes de Watteau, sus obras pueden parecer apagadas; pero si las examinamos en los mismos originales, de pronto descubriremos en ellas una ilimitada maestría en las gradaciones sutiles de los tonos y en la aparentemente desmañada distribución de la escena, que hace de él uno de los pintores más estimables del siglo XVIII.

En Francia, al igual que en Inglaterra, el interés que acababa de despertarse por los seres humanos corrientes, más que por las galas del poder, benefició al arte del retrato. Quizá el más eximio retratista francés no fuese un pintor, sino un escultor, Jean-Antoine Houdon (1741-1828). En sus maravillosos bustos, Houdon prosiguió la tradición que había iniciado Bernini hacía más de un siglo (pág. 438, ilustración 284). La ilustración 309 muestra el busto de Voltaire realizado por Houdon, permitiéndonos *ver* en el rostro de este gran adalid de la razón el ingenio incisivo, la inteligencia penetrante y, también, la conmiseración profunda de un gran espíritu.

310

Jean-Honoré
Fragonard
*El parque de Villa
d'Este, Tívoli*, h. 1760.

Sanguina sobre papel,
35 × 48,7 cm; Museo
de Bellas Artes y de
Arqueología,
Besançon.



La afición por los aspectos pintorescos de la naturaleza, que inspiró en Inglaterra los apuntes de Gainsborough, se halla representada también en Francia en el siglo XVIII. La ilustración 310 muestra un dibujo de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), quien perteneció a la generación de Gainsborough. Fragonard fue asimismo un pintor de gran atractivo, que siguió la tradición de Watteau en sus temas de la alta sociedad. En sus dibujos de paisajes fue un maestro en la obtención de efectos llamativos. La vista de Villa d'Este en Tívoli, junto a Roma, demuestra hasta qué punto podía hallar el encanto y la magnificencia en un fragmento de perspectiva real.

Johann Zoffany
*La clase del natural de
la Real Academia, con
retratos de artistas
destacados, incluido
Reynolds (con una
trompetilla)*, 1771.

Óleo sobre lienzo,
100,7 × 147,3 cm;
Biblioteca Real,
Castillo de Windsor.



LA RUPTURA DE LA TRADICIÓN

Inglaterra, América y Francia, final del siglo XVIII y primera mitad del XIX

En los libros de historia, los tiempos modernos comienzan con el descubrimiento de América realizado por Cristóbal Colón en 1492. Recordemos la importancia de ese período en el arte. Fue la época del Renacimiento, cuando ser pintor o escultor dejó de ser una ocupación como otra cualquiera para convertirse en profesión aparte. Fue también la época durante la cual la Reforma, en su lucha contra las imágenes en las iglesias, puso término en grandes partes de Europa al empleo frecuente de los cuadros y las estatuas, obligando al artista a buscarse un nuevo mercado. Pero por importantes que fueran todos estos acontecimientos, no ocasionaron una ruptura brusca. La gran masa de los artistas siguieron organizados en gremios y cofradías, teniendo aprendices, al igual que otros artesanos, y continuaron recibiendo muchos encargos de la poderosa aristocracia que los necesitaba para decorar sus castillos y residencias campestres y para agregar sus retratos a la galería de sus antepasados. En otras palabras, incluso después de 1492 el arte conservó un lugar normal en la vida de las gentes de posición, y fue tenido por algo de lo que no se podía prescindir. A pesar de que las modas cambiaron y los artistas se plantearon problemas diferentes, algunos interesándose más por la armónica distribución de las figuras, otros por el contraste de los colores o la consecución de una expresión dramática, los fines de la pintura o de la escultura siguieron siendo, en general, los mismos, y nadie los puso seriamente en duda. Estos fines eran proporcionar cosas bellas a quienes deseaban tenerlas y disfrutar con su posesión. Existieron, es cierto, diversas escuelas de pensamiento que lucharon entre sí acerca del sentido de la belleza y de si era bastante poseer la hábil imitación de la naturaleza por la que llegaron a ser famosos Caravaggio, los pintores holandeses y artistas como Gainsborough, o si la verdadera belleza dependía de la capacidad del artista para idealizar la naturaleza, como se suponía que habían hecho Rafael, Carracci, Guido Reni o Reynolds. Pero estas disputas no nos deben hacer olvidar cuántas cosas tenían en común los participantes en ellas y los artistas que elegían como favoritos. Hasta los idealistas convinieron en que el artista debe estudiar la naturaleza y dibujar del desnudo; e incluso los naturalistas estuvieron conformes en que las obras de la antigüedad clásica no habían sido superadas en cuanto a belleza.

Hacia finales del siglo XVIII, estas coincidencias empezaron a desaparecer

gradualmente. Llegamos con ello a los tiempos verdaderamente modernos, que se inician cuando la Revolución francesa de 1789 puso término a tantas de las premisas que se habían tenido por seguras durante cientos, sino miles, de años. El cambio en las ideas del hombre acerca del arte tuvo sus raíces, al igual que la Revolución francesa, en la edad de la razón. El primero de estos cambios se refiere a la actitud del artista respecto a lo que recibe la denominación de estilo. Existe un personaje en una de las comedias de Molière que se maravilla cuando le dicen que ha hablado en prosa toda su vida sin saberlo. Algo muy semejante les sucedió a los artistas del siglo XVIII. En los primeros tiempos, el estilo del período fue simplemente el modo en que se hacían las cosas, adoptado porque la gente creía que era el mejor y el más correcto para conseguir unos efectos determinados. En la edad de la razón, la gente empezó a darse cuenta del hecho en sí del estilo y los estilos. Muchos arquitectos estaban aún convencidos, como hemos visto, de que las normas transmitidas en los libros de Palladio garantizaban el estilo correcto de los edificios elegantes. Pero cuando se consultan los libros de texto es casi inevitable que surjan otros que digan: «¿Por qué ha de ser precisamente el estilo de Palladio?» Esto es lo que ocurrió en Inglaterra en el siglo XVIII. Entre los más alambicados entendidos hubo algunos que desearon ser distintos de los demás. El más característico de estos caballeros ingleses que pasaron su tiempo discutiendo acerca del estilo y las leyes del gusto fue el famoso Horace Walpole, hijo del primer ministro de Inglaterra. Fue Walpole quien resolvió que era una tontería construir su residencia campestre de Strawberry Hill exactamente igual a cualquier otra villa





311

Horace Walpole,
Richard Bentley y
John Chute
Strawberry Hill,
Twickenham,
Londres, h. 1750-
1775.
Mansión neogótica.

312

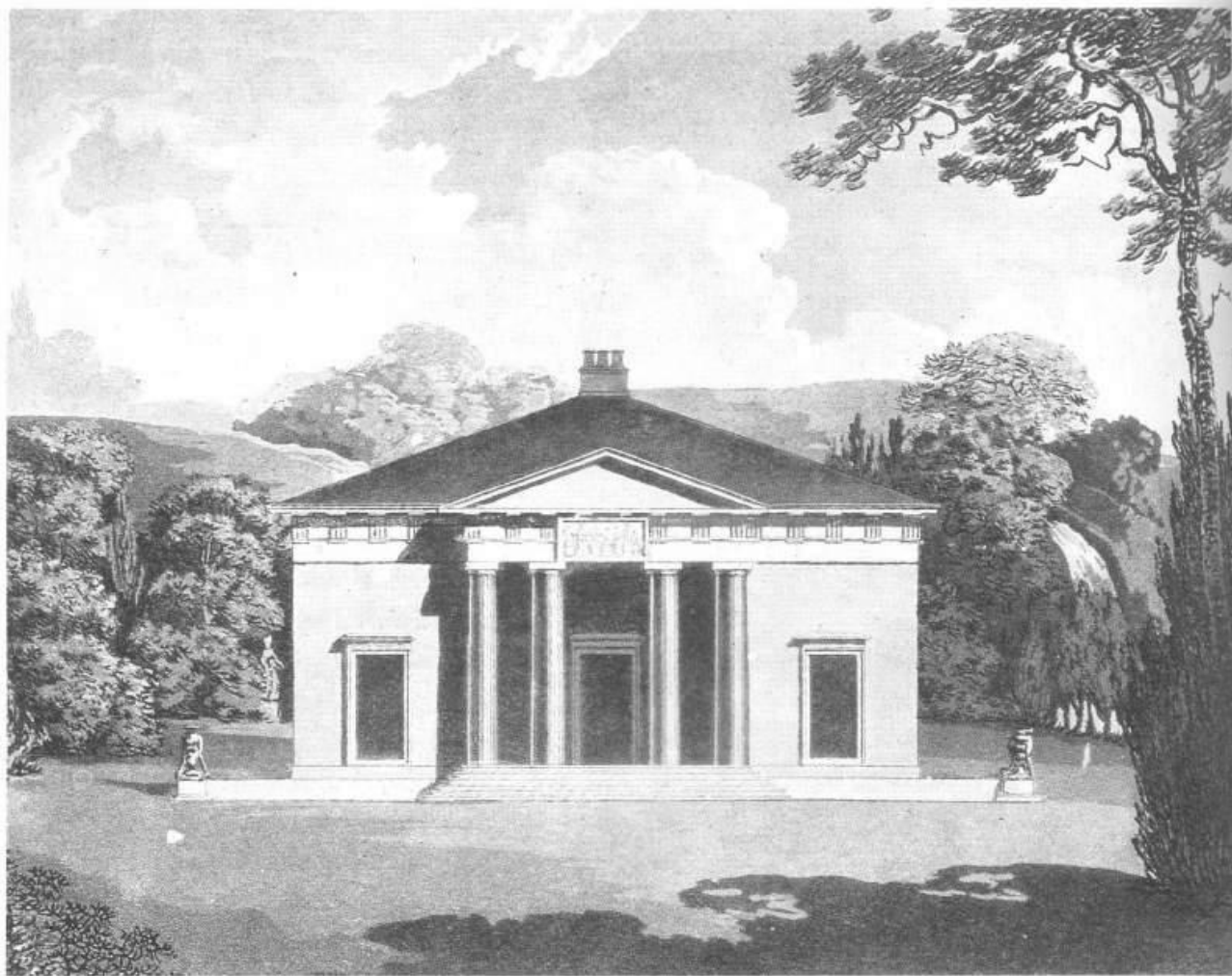
John Papworth
Dorset House,
Cheltenham, h. 1825.
Fachada estilo
Regencia.

de correcto estilo palladiano. Sus gustos tendían al romanticismo y a lo fantástico, destacándose por su extravagancia. En perfecta consonancia con este carácter estuvo su decisión de construir su casa de Strawberry Hill en estilo gótico, como un castillo del pasado visto a la luz romántica (ilustración 311).

En aquel tiempo, hacia 1770, la villa gótica de Walpole se tuvo por una rareza de un hombre que quería hacer ostentación de sus aficiones por lo antiguo; pero considerada a través de lo que vino más tarde, fue algo más. Fue la primera señal de aquella actitud pagada de su cultura que llevó a ciertas gentes a escoger el estilo de sus casas como se escoge la clase de papel para empapelar una habitación.

No fue el aludido el único síntoma de esta clase. Mientras Walpole elegía el estilo gótico para su residencia campestre, el arquitecto William Chambers (1726-1796) estudió el estilo arquitectónico

y el arte de los jardines chinos para construir su pagoda china en Kew Gardens. La mayoría de los arquitectos, ciertamente, continuaron fieles a las formas clásicas de la arquitectura renacentista, pero incluso ellos se fueron apartando cada vez más del estilo correcto, mirando con algún recelo la tradición y la práctica del modo de construir que se habían desarrollado a partir del Renacimiento. Advirtieron que muchas de estas prácticas no se hallaban corroboradas realmente por los edificios clásicos de Grecia. Se dieron cuenta con asombro de que lo que se había tenido por normas de la arquitectura clásica, desde el siglo XV, había sido tomado de unas cuantas ruinas romanas de un período más o menos decadente. Hacia esa época, los templos de la Atenas de Pericles fueron redescubiertos y grabados por celosos viajeros, apareciendo sorprendentemente distintos de los diseños clasicistas del libro de Palladio. Así, estos arquitectos empezaron a preocuparse del estilo verdaderamente correcto. El renacer gótico de Walpole rivalizó con un renacer griego, que culminaría en el período de la Regencia (1810-1820). Es éste el período en el que muchos balnearios ingleses alcanzaron su mayor prosperidad, y es en estas ciudades en las que mejor pueden ser estudiadas las formas del renacer griego. La ilustración 312 muestra una casa en Cheltenham Spa, perfectamente

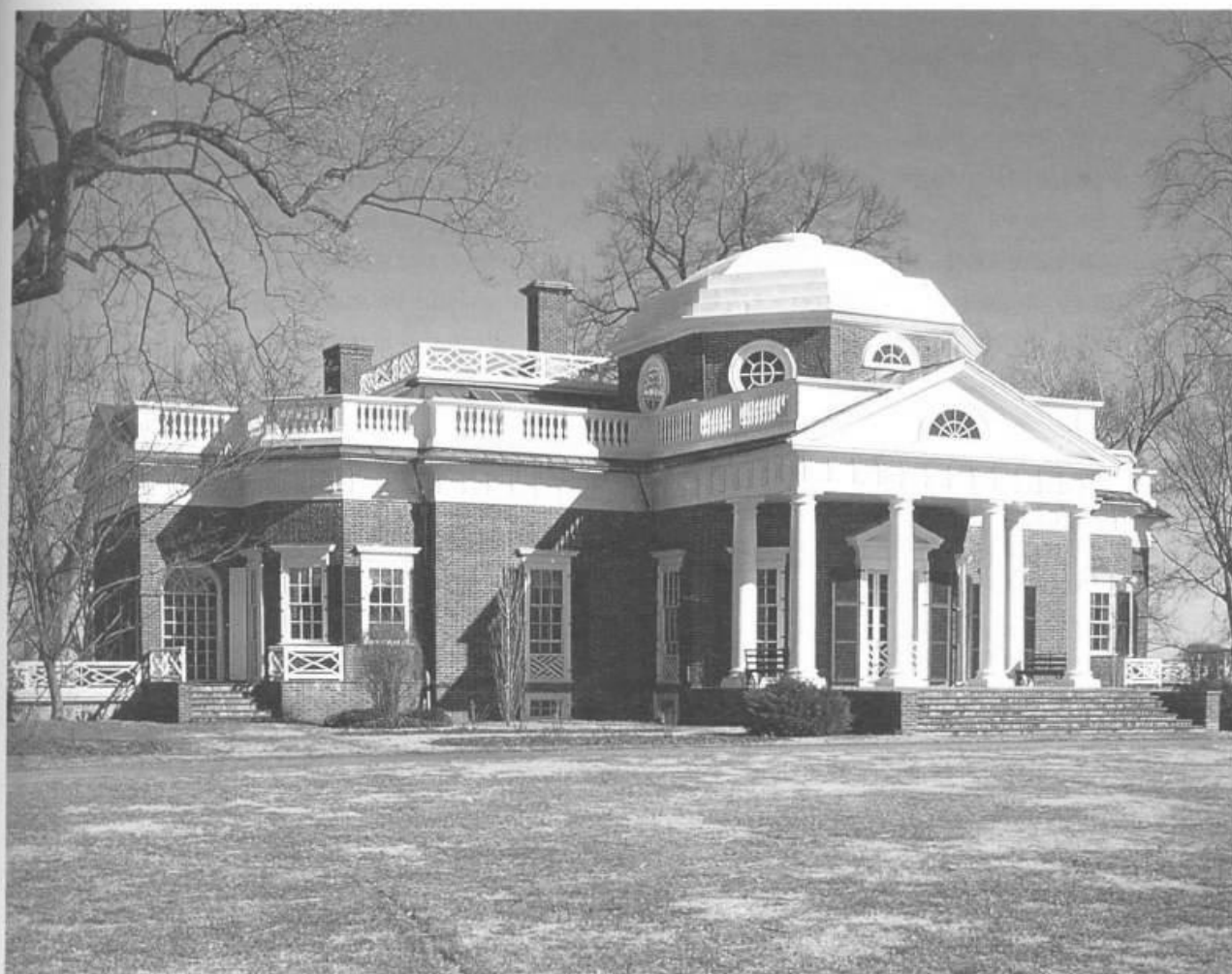


modelada en el más puro estilo jónico de los templos griegos (pág. 100, ilustración 60). La ilustración 313 ofrece un ejemplo del renacer del orden dórico en su forma original, tal como lo hemos visto en el Partenón (pág. 83, ilustración 50). Se trata de un proyecto para una villa obra del famoso arquitecto John Soane (1752-1837). Si la comparamos con la villa palladiana construida por William Kent unos ochenta años antes (pág. 460, ilustración 301), la superficial semejanza no hace más que destacar la diferencia. Kent empleó libremente las formas que encontró en la tradición para componer su edificio. El proyecto de Soane, en comparación, parece un ejercicio del correcto empleo de los elementos del estilo griego.

* Esta concepción de la arquitectura como aplicación de normas estrictas y sencillas tenía que complacer a los campeones de la razón, cuyo poder e influencia prosiguieron incrementándose en todo el mundo. Así pues, no sorprende que un hombre como Thomas Jefferson (1743-1826), uno de los fundadores de Estados Unidos, y su tercer presidente, proyectara su propia residencia, Monticello, en este preciso estilo neoclásico (ilustración 314), y que la ciudad de Washington, con sus edificios públicos, fuera planeada de acuerdo

313

Sir John Soane
Proyecto para una casa
de campo. De *Sketches
in Architecture*,
Londres, 1798



con las formas del renacer griego. En Francia, asimismo, la victoria de este estilo se afianzó tras la Revolución francesa. La vieja tradición de los arquitectos y decoradores del barroco y el rococó quedó identificada con el pasado, que acababa de descartarse; había sido el estilo de los castillos de los reyes y de la aristocracia, y los hombres de la Revolución se tenían por ciudadanos libres de una nueva Atenas. Cuando Napoleón, manifestándose como campeón de las ideas revolucionarias, alcanzó el poder en Europa, el estilo neoclásico de la arquitectura se convirtió en el estilo del Imperio. También existió en el continente un renacer gótico, codo con codo con este nuevo renacer del puro estilo griego, impulsado particularmente por aquellos espíritus que desconfiaban del poder de la razón para reformar el mundo y suspiraban por un retorno a la que denominaban época de la fe. /

[En pintura y escultura, la ruptura de la cadena de la tradición acaso no se percibiera tan inmediatamente como en arquitectura, pero es muy posible que aún tuviera consecuencias mayores.] También aquí las raíces de la subversión se hundían en el siglo XVIII. Ya hemos visto cuán insatisfecho con la tradición artística se sintió Hogarth (pág. 462), y cuán deliberadamente se puso a crear un nuevo tipo de cuadro para un público nuevo. Recordemos, por otro lado, cuánto deseó Reynolds mantener la tradición, como si advirtiera que se hallaba en peligro. Éste residía en el hecho mencionado anteriormente de que la pintura había dejado de ser una profesión cualquiera, los conocimientos de la cual se transmitían de maestro a discípulo. Ahora se convertía, por el contrario, en algo así como la filosofía, que tenía que ser enseñada en academias. La misma palabra academia sugiere este cambio de actitud; deriva del nombre de la «villa» en la que el filósofo griego Platón enseñó a sus discípulos, y que poco a poco se fue haciendo extensiva a los grupos de hombres cultos en busca de la sabiduría. Los artistas, en un principio, denominaron academia a sus lugares de reunión, para poner de manifiesto su equiparación con los eruditos a los que concedían tanta importancia; pero hasta el siglo XVIII, estas academias no llegaron gradualmente a enseñorearse de la función de enseñar arte a sus alumnos. Así, los viejos sistemas por los que los grandes maestros del pasado habían aprendido su oficio moliendo colores y colaborando con sus mayores, cayeron en desuso. No sorprende que profesores académicos como Reynolds se sintieran obligados a impulsar a los jóvenes alumnos al estudio diligente de las obras maestras del pasado y a que asimilaran su técnica. Las academias del siglo XVIII estuvieron bajo el patronazgo real para poner de manifiesto el interés que el rey se tomaba por las artes en su nación. Pero para que las artes floreciesen, acaso era menos importante que fueran enseñadas en instituciones reales que el que existieran bastantes personas dispuestas a adquirir cuadros o esculturas de artistas de su tiempo.

En este terreno fue donde surgieron las primeras dificultades, ya que el mismo énfasis puesto en la grandeza de los maestros del pasado, favorecido por

las academias, inclinó a los compradores a adquirir obras de los pintores antiguos más que a encargárselas a los de su propio tiempo. Para poner remedio a ello, las academias, primero en París, y en Londres más tarde, comenzaron a organizar exposiciones anuales de las obras de sus miembros. Hoy estamos tan acostumbrados a la idea de que los pintores pinten y los escultores modelen sus obras con vistas principalmente a enviarlas a una exposición que atraiga la atención de los críticos de arte y de los compradores, que difícilmente podemos darnos cuenta de la importancia extraordinaria de este cambio. Estas exposiciones anuales eran acontecimientos sociales que constituían el lugar común de las conversaciones entre la sociedad culta, haciendo y deshaciendo reputaciones. En vez de trabajar para clientes particulares cuyos deseos comprendían, o para el público en general, cuyos gustos preveían, los artistas tuvieron que trabajar ahora para triunfar en una exhibición en la que siempre existía el riesgo de que lo espectacular y pretencioso brillase más que lo sincero y sencillo. La tentación fue, en realidad, muy grande para los artistas, sugiriéndoles la idea de atraer la atención escogiendo temas melodramáticos para sus cuadros y confiando en las dimensiones y en la estridencia del color para impresionar al público. Por ello no es de extrañar que algunos artistas genuinos desdeñaran el arte oficial de las academias, y que el choque de las opiniones entre aquellos cuyas facultades les permitían coincidir con los gustos del público y los que, por el contrario, se sentían excluidos de ellos, amenazaran con destruir el ámbito común en el que el arte se había desarrollado hasta entonces.

Quizá el efecto más inmediato y visible de esta profunda crisis fue que los artistas de todas partes se pusieran a buscar nuevos temas. En el pasado, el asunto de un cuadro se había dado por supuesto en gran medida. Si damos un paseo por nuestros museos y galerías de arte descubriremos en seguida cuántos son los cuadros que representan los mismos y reiterados temas. La mayoría de los cuadros antiguos representan, claro está, asuntos religiosos extraídos de la Biblia y de las vidas de los santos; pero hasta los de carácter profano se reducen en su mayor parte a unos cuantos temas escogidos: los mitológicos de la antigua Grecia con sus relatos de amores y luchas entre los dioses, las narraciones heroicas de Roma con sus ejemplos de valor y autosacrificio, y, finalmente, los temas alegóricos que expresan y personifican alguna verdad general. Es curioso observar lo raramente que los artistas anteriores a la mitad del siglo XVIII se apartaron de estos estrechos límites, así como la escasa frecuencia con que pintaron una escena de alguna novela o un episodio de la historia medieval o contemporánea. Todo esto cambió rápidamente durante el período de la Revolución francesa. Súbitamente, los artistas se sintieron libres para elegir como tema desde una escena shakespeariana hasta un suceso momentáneo; cualquier cosa, en efecto, que les pasara por la imaginación o provocara su interés. Este desdén hacia los temas artísticos tradicionales vino a ser el único elemento que tuvieron en común los artistas encumbrados de la época y los rebeldes solitarios.

Temas

Buscar
nuevos
temas.

- USA -

No puede ser casualidad que esta ruptura de las tradiciones artísticas europeas fuera realizada en parte por artistas que llegaron a Europa del otro lado del océano, por estadounidenses que trabajaron en Inglaterra. Evidentemente, estos artistas se sintieron menos impulsados a aceptar las costumbres del viejo mundo y mejor dispuestos a intentar nuevas experiencias. El estadounidense John Singleton Copley (1737-1815) es un artista típico de este grupo. La ilustración 315 muestra uno de sus grandes cuadros, que produjo gran impresión cuando fue expuesto por vez primera en 1785. El tema era insólito, realmente. El erudito shakespeariano Malone, amigo del estadista Edmund Burke, se lo sugirió al pintor, proporcionándole también todos los datos históricos necesarios. Se trata del célebre incidente surgido cuando Carlos I de Inglaterra solicitó de la Cámara de los Comunes la detención de cinco de sus miembros, y el presidente de la Cámara desafió la autoridad regia negándose a entregarlos. Un episodio semejante, relativamente próximo, nunca había constituido el tema de un cuadro de grandes proporciones; el procedimiento elegido por Copley para su tarea carecía también de precedentes. Su propósito fue reconstruir la escena tan fielmente como resultara posible, esto es, tal como se habría desarrollado ante los ojos de quienes fueron testigos de ella. No escatimó esfuerzos y molestias para reconstruir los hechos históricos; consultó a historiadores y anticuarios acerca de la forma auténtica de la Cámara en el siglo XVII y de los trajes usados entonces; viajó por el país para recoger tantos retratos como le fuera posible de hombres que se sabía que habían sido miembros del Parlamento en aquel crítico instante. En suma, procedió como podría hacerlo un concienzudo director de escena de hoy al reconstruir un suceso análogo para una película o una obra de teatro. Podemos o no considerar estos esfuerzos bien empleados; pero el hecho es que, durante más de un siglo después, muchos artistas grandes y pequeños conceptualizaron su labor como perteneciente a este mismo tipo de rebusca de anticuario, mediante la cual la gente pudiera representarse gráficamente los momentos decisivos del pasado.

En el caso de Copley, este intento de evocar el choque dramático entre el Rey y los representantes del pueblo no constituía, ciertamente, una tarea desinteresada de anticuario. Tan sólo dos años antes, Jorge III había tenido que aceptar el desafío de los colonos de América y firmar la paz con Estados Unidos. Burke, de cuyo círculo procedió la sugerencia del tema, se había opuesto tenazmente a la guerra, que consideraba injusta y desastrosa. El sentido de la precedente denegación a las pretensiones del Rey, evocada por Copley, era perfectamente comprendida por todos. Se dice que cuando la Reina vio el cuadro se apartó de él desagradablemente sorprendida, y que después de un largo y penoso silencio le comentó al joven estadounidense: «Podía usted, señor Copley, haber elegido un tema más afortunado para el ejercicio de su pincel.» Ella ignoraba cuán desafortunada llegaría a revelarse esta evoca-

315

John Singleton Copley
*Carlos I exigiendo la
entrega de los cinco
miembros inculcados de
la Cámara de los
Comunes, 1641, 1785.*

Óleo sobre lienzo,
233,4 × 312 cm;
Biblioteca Pública,
Boston,
Massachusetts.





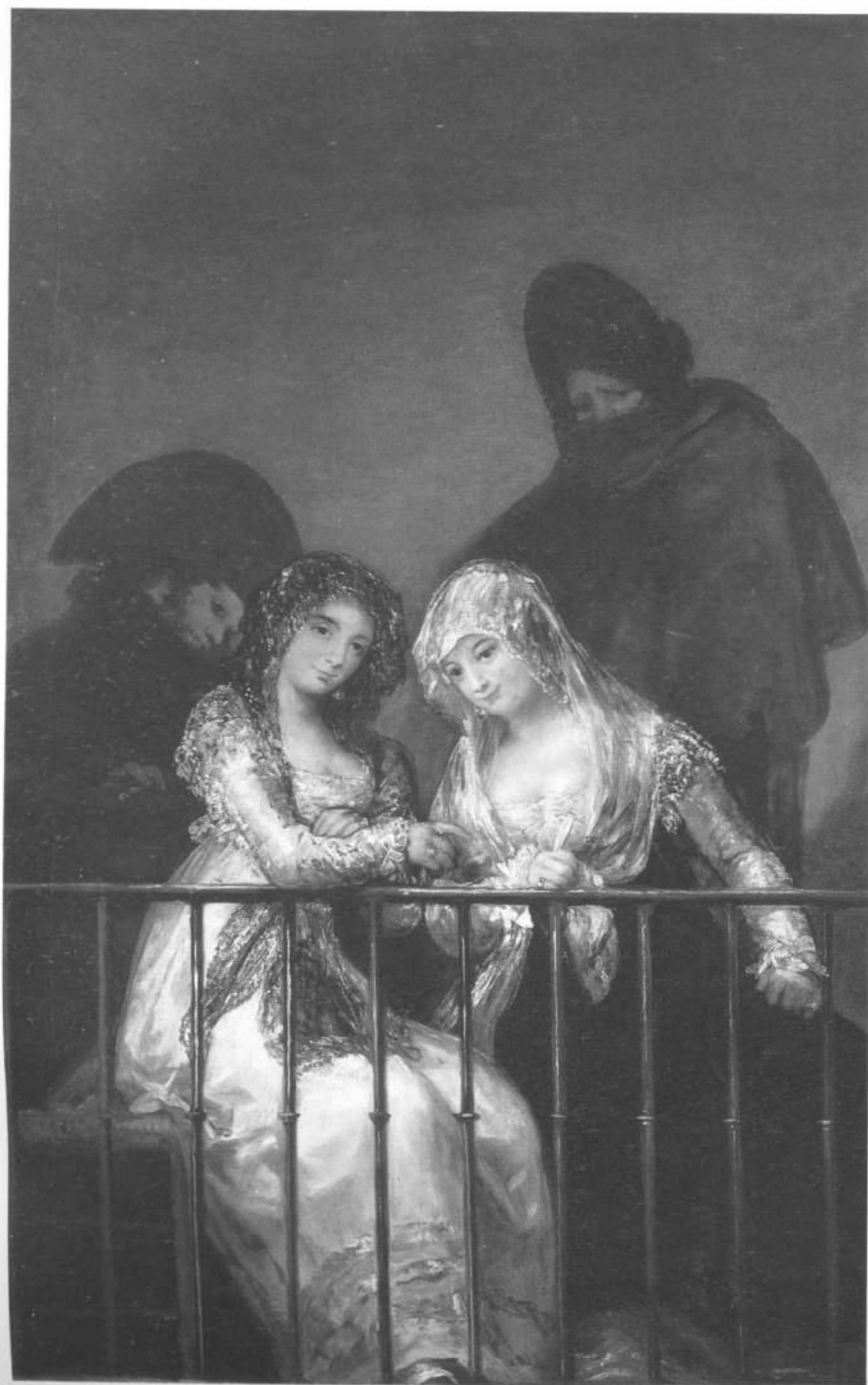
ción. Los que recuerden la historia de aquellos años quedarán sorprendidos por el hecho de que, apenas cuatro años más tarde, la escena del cuadro volvió a reproducirse en Francia. Esta vez fue Mirabeau quien denegó al Rey el derecho a poner obstáculos a los representantes del pueblo, dando de este modo la señal para el comienzo de la Revolución francesa de 1789.

La Revolución francesa dio un impulso enorme a este interés por la historia y a la pintura de asuntos históricos. Copley había buscado ejemplos en el pasado nacional de Inglaterra; en sus cuadros históricos hay una tensión romántica que puede ser comparada con el renacer gótico en arquitectura. Los revolucionarios franceses gustaron de sentirse como griegos y romanos vueltos a nacer, y su pintura, no menos que su arquitectura, reflejó su afición a lo que se conocía como «la grandeza de Roma». El líder de estos artistas de estilo neoclásico fue el pintor Jacques-Louis David (1748-1825), que fue el artista oficial del gobierno revolucionario y diseñó los trajes y decorados para exposiciones propagandistas como el Festival del Ser Supremo, en el que Robespierre ofició constituyéndose en sumo sacerdote. Estos hombres consideraron que vivían unos tiempos heroicos y que los acontecimientos de aquellos años eran tan dignos de la atención del pintor como los episodios de la historia griega y romana. Cuando uno de los líderes de la Revolución francesa, Marat, fue asesinado en el baño por una joven fanática, David lo pintó como un mártir sacrificado por su causa (ilustración 316). Marat aparece en esta obra en actitud de haber estado trabajando metido en su baño, con un sencillito pupitre adaptado a la bañera; su atacante le había entregado una solicitud que él estaba a punto de firmar cuando ella le asesinó. La situación no se diría fácil para realizar un cuadro lleno de gravedad y elevación, pero David consiguió hacer que pareciera heroico, y a la vez como si hubiese que conservar los pormenores verídicos propios de un atestado de policía. Había aprendido, con el estudio de la escultura griega y romana, a modelar los músculos y tendones del cuerpo, otorgando al personaje un aspecto de noble belleza; también había aprendido del arte clásico a soslayar todos los detalles no esenciales para el efecto principal, así como a proponerse una gran sencillez. No hay colores matizados ni un complicado escorzo en el cuadro. Comparado con la gran escena teatral de Copley, el cuadro de David parece austero, como una solemne conmemoración del humilde «amigo del pueblo» —como Marat acostumbraba designarse a sí mismo— que había sucumbido a su trágico destino mientras trabajaba por el bien común.

Entre los artistas de la generación de David que desdeñaron los temas antiguos se halló el gran pintor español Francisco de Goya (1746-1828). Goya era un gran conocedor de la mejor tradición de la pintura española, que había producido a El Greco (pág. 372, ilustración 238) y a Velázquez (pág. 407, ilustración 264), y su *Majas en un balcón* (ilustración 317) demuestra que, a diferencia de David, no renunció al brillante colorido de los pintores

316

Jacques-Louis David
Marat asesinado, 1793.
 Óleo sobre lienzo, 165
 x 128,3 cm; Museos
 Reales de Bellas Artes
 de Bélgica, Bruselas.



317

Francisco de Goya
Majas en un balcón h.
1810-1815.

Óleo sobre lienzo,
194,8 x 125,7 cm;
Museo Metropolitano
de Arte, Nueva York.

318

Francisco de Goya
*El rey Fernando VII
en un campamento*,
h. 1814.

Óleo sobre lienzo, 207
x 140 cm; Museo del
Prado, Madrid.



anteriores en favor de la grandiosidad clásica. El gran pintor veneciano del siglo XVIII Giovanni Battista Tiepolo (pág. 442, ilustración 288) había acabado sus días como pintor de la corte en Madrid, y en el cuadro de Goya encontramos trazas de la influencia de su esplendor. Y sin embargo, las figuras de Goya pertenecen a un mundo distinto. Las dos mujeres que lanzan una mirada provocativa al paseante, mientras dos galanes embozados se mantienen en segundo plano, pueden estar más cerca del mundo de Hogarth. Los retratos de Goya, que le procuraron un lugar en la corte española (ilustración 318), recuerdan superficialmente los retratos de Estado tradicionales de Van Dyck (pág. 404, ilustración 261), o los de Reynolds. La maestría con que evo-



319

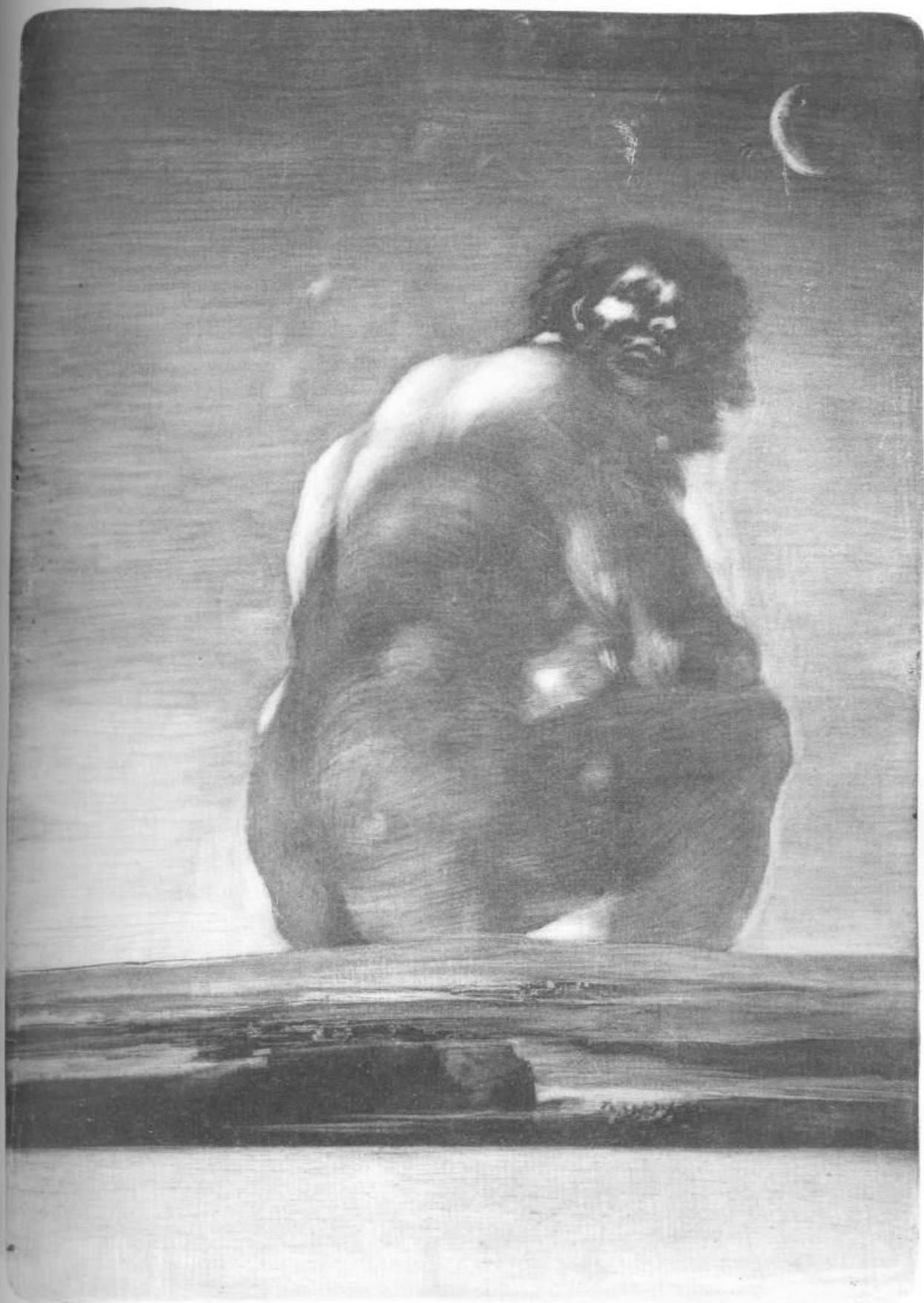
Detalle de la
ilustración 318.

ca el brillo de la seda y del oro recuerdan a Ticiano o a Velázquez. Pero al mismo tiempo mira a sus modelos con otros ojos. No es que aquellos maestros halagaran a los poderosos, sino que Goya parece exento de piedad. Goya hacía que en sus rasgos se revelara toda su vanidad y fealdad, su codicia y vacuidad (ilustración 319). Ningún pintor de corte anterior o posterior ha dejado un testimonio tal de sus mecenas.

320

Francisco de Goya
El coloso, 1810-1818.
Aguatinta, 28,7 x
20,8 cm.

No sólo como pintor de retratos se mantuvo Goya independiente de los convencionalismos del pasado. Al igual que Rembrandt, produjo un gran número de aguafuertes, la mayoría de ellos mediante una técnica nueva denominada aguainta, la cual permite no sólo grabar las líneas sino también modificar las manchas. Lo más sorprendente en las estampas de Goya es que no constituyen ilustraciones de ningún tema conocido, sea bíblico, histórico o de género. Muchas de ellas son visiones fantásticas de brujas y de apariciones espantosas. Algunas son consideradas como acusaciones contra los poderes de la estupidez y la reacción, de la opresión y la crueldad humana que observó Goya en España; otras parecen acabar de dar forma a las pesadillas del artista. La ilustración 320 representa uno de los más alucinantes de sus sueños: la figura de un gigante sentado en el borde del mundo. Podemos calcular sus proporciones colosales por el menudo paisaje del primer término, y ver cómo se transforman en simples manchas casas y castillos enanos. Podemos hacer girar nuestra imaginación en torno a esta aparición horrible, que está conseguida con tanta claridad en sus perfiles como si hubiera sido estudiada del natural. El monstruo está sentado como un incubo maligno sobre un paisaje a la luz de la luna. ¿Pensaba Goya en la suerte de su país, oprimido por las garras y la insensatez humanas? ¿O creó simplemente una imagen, como si fuera un poema? Pues fue éste el efecto más destacado de la ruptura de la tradición: los artistas pasaron a sentirse en libertad de plasmar sus visiones sobre el papel como sólo los poetas habían hecho hasta entonces.



El ejemplo más sobresaliente de esta nueva dimensión del arte fue el del poeta y místico inglés William Blake (1757-1827), once años más joven que Goya. Blake fue un hombre profundamente religioso que vivió encerrado en su propio mundo, desdeñando el arte oficial de las academias y renunciando a aceptar sus normas. Algunos creyeron que estaba completamente loco; otros lo menospreciaron como un pobre chiflado, y sólo algunos de sus contemporáneos creyeron en su arte y le libraron de la miseria. Vivió realizando grabados, unas veces para otros, y en ocasiones para ilustrar sus propios poemas. La ilustración 321 representa una de las ilustraciones de Blake para su poema *Europa, Una profecía*. Se dice que Blake vio esta enigmática figura de un anciano inclinado para medir el globo con un compás en una visión flotando encima de él, y en lo alto de una escalera, cuando estuvo viviendo en Lambeth. Existe un pasaje en la Biblia (Proverbios 8, 22-28), en el cual la Sabiduría habla y dice:

Yahveh me creó, primicia de su camino, antes que sus obras más antiguas. Desde la eternidad fui fundada, desde el principio, antes que la tierra. Cuando no existían los abismos fui engendrada, cuando no había fuentes cargadas de agua. Antes que los montes fuesen asentados, antes que las colinas, fui engendrada. No había hecho aún la tierra ni los campos, ni el polvo primordial del orbe. Cuando asentó los cielos, allí estaba yo, cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo...

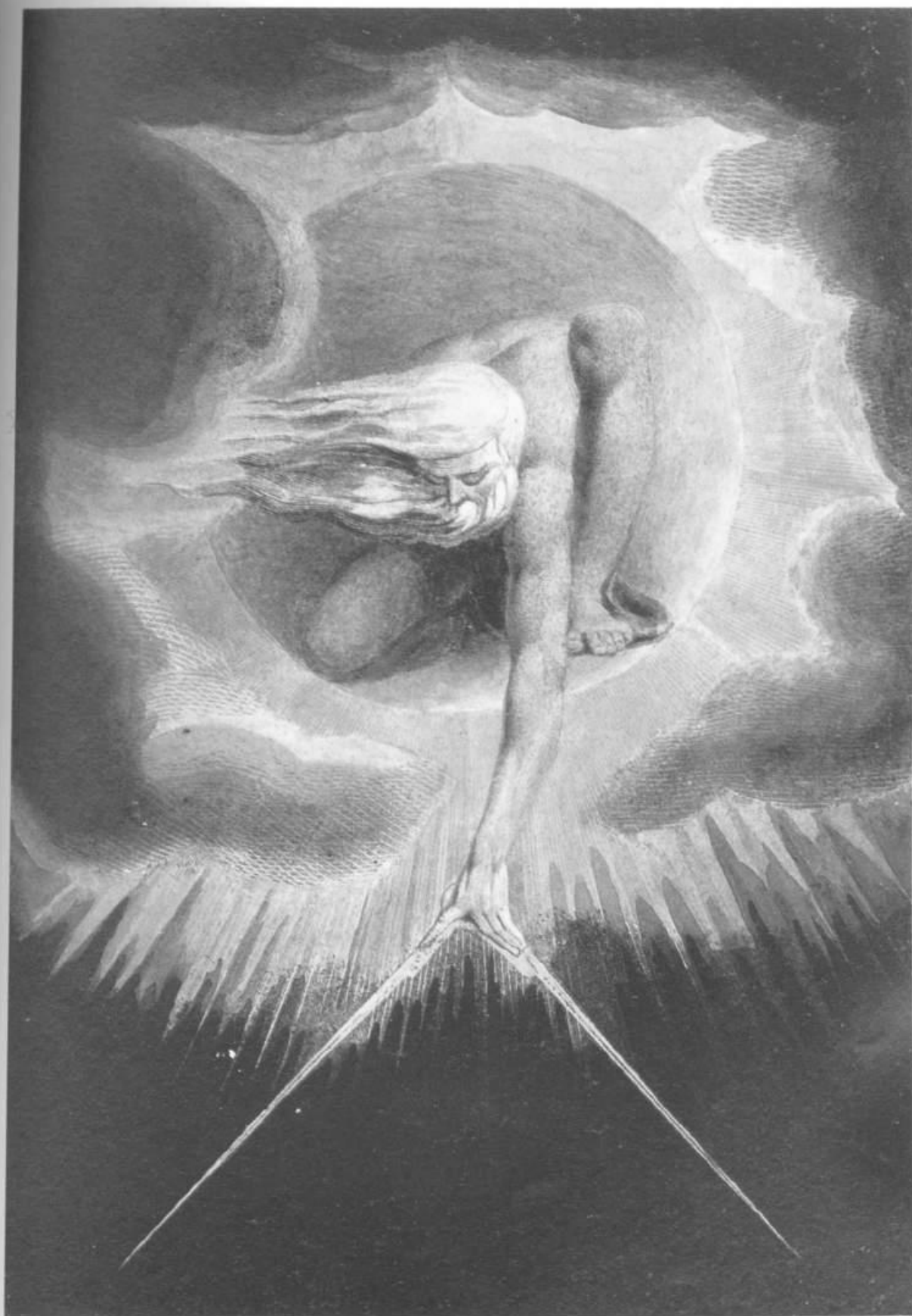
Es esta grandiosa visión del Dios poniendo una bóveda sobre la faz del abismo la que ilustró Blake. Hay algo de la figura del Dios según Miguel Ángel (pág. 312, ilustración 200) en esta imagen de la creación, pues Blake fue un admirador de Miguel Ángel. Pero en sus manos, la figura se ha convertido en maravillosa y fantástica. En efecto, Blake se formó una mitología peculiar, y el personaje de la visión no fue, estrictamente hablando, un todopoderoso, sino un ser creado por la imaginación de Blake al que éste dio el nombre de Urizen. Aunque Blake concibió a Urizen como creador del mundo, juzgó que éste era perverso, siendo por consiguiente su creador un espíritu maligno. De aquí el carácter de pesadilla pavorosa de la visión, en la que el compás aparece como un relámpago de luz en una noche oscura y tormentosa.

Blake estuvo tan sumido en sus visiones que rechazó dibujar del natural y confió enteramente en su mirada interior. Es fácil señalar incorrecciones en sus dibujos, pero hacerlo así sería ignorar el objeto de su arte. Al igual que los artistas medievales, no se preocupó de la perfecta reproducción de las figuras, porque el sentido de cada una de las que componían sus sueños fue de tan avasalladora importancia para él que la simple cuestión de su corrección le parecía trivial. Fue el primer artista después del Renacimiento que de este modo se rebeló conscientemente contra las normas establecidas por la tradición, y difícilmente podemos condenar a sus contemporáneos por haberle juz-

321

William Blake
El Anciano de los Días,
1794.

Grabado en acero con
acuarela, 23,3 x 16,8
cm; Museo Británico,
Londres.



gado horrible. No hace siquiera un siglo que fue universalmente reconocido como una de las figuras más importantes del arte inglés.

Existió una rama de la pintura que se aprovechó mucho de la nueva libertad del artista en su elección de temas: la pintura de paisajes. Hasta entonces, ésta había sido considerada como una rama menor del arte. En particular, los pintores que habían consagrado su existencia a pintar vistas de las residencias campestres, parques o perspectivas pintorescas no eran considerados seriamente como artistas. Esta actitud cambió un tanto como consecuencia del espíritu romántico de finales del siglo XVIII, y grandes artistas se consagraron a elevar este género de pintura a una nueva dignidad. En esto, también, la tradición podía servir como ayuda y obstáculo a la par, y resulta sugestivo observar de qué manera tan distinta dos paisajistas ingleses de la misma generación abordaron este problema. Uno fue Joseph Mallord William Turner (1775-1851); el otro, John Constable (1776-1837). Existe algo en el contraste entre estos dos hombres que nos recuerda el que existió entre Reynolds y Gainsborough, pero en los cincuenta años que separan sus generaciones respectivas, el abismo abierto entre las actitudes de ambos rivales se hizo mucho mayor. Turner, como Reynolds, fue un artista de un éxito extraordinario, cuyas obras producían con frecuencia gran sensación en la Real Academia. Tanto como Reynolds, estuvo obsesionado por el problema de la tradición, siendo la ambición de su vida situarse al nivel —si no sobrepasarlo— del famoso paisajista Claude Lorrain (pág. 396, ilustración 255). Cuando legó sus cuadros y bocetos a la nación, puso como condición que uno de ellos (ilustración 322) permaneciera



322

Joseph Mallord
William Turner
*Dido fundando
Cartago*, 1815.

Óleo sobre lienzo,
155,6 × 231,8 cm;
National Gallery,
Londres.



323

Joseph Mallord
William Turner
*Tormenta de nieve: Un
vapor a la entrada del
puerto, 1842.*

Óleo sobre lienzo,
91,5 x 122 cm; Tate
Gallery, Londres.

siempre colgado al lado de una obra de Claude Lorrain. Turner no se hizo mucha justicia a sí mismo incitando a esta comparación. La belleza de los cuadros de Claude Lorrain reside en su serenidad y sencillez apacible, en la claridad y precisión de su mundo de ensueño y en la ausencia de efectos estridentes. Turner tuvo, también, visiones de un mundo fantástico bañado en luz y de belleza refulgente, pero no fue el suyo un mundo apacible sino en movimiento; no sencillamente armónico, sino de espectacularidad deslumbradora. Amontonó en sus cuadros todos los efectos que podían hacerlos más sorprendentes y dramáticos, y, de haber sido menos artista de lo que fue, este deseo de impresionar al público muy bien podía haberle conducido a resultados desastrosos. Sin embargo, fue tan soberbio tramoyista, trabajó con tan buen gusto y tanta pericia que evitó ese peligro, y sus cuadros menores nos dan, en efecto, la concepción más grandiosa y sublime de la naturaleza. La ilustración 323 muestra una de las más atrevidas obras de Turner, la que representa un vapor en medio de la ventisca. Si comparamos esta agitada composición con la marina de Vlieger (pág. 418, ilustración 271) podremos calcular el grado de osadía de la concepción de Turner. El artista holandés del siglo XVII no sólo



324

John Constable
Troncos de árboles
 (estudio), h. 1821.

Óleo sobre papel, 24,8
 × 29,2 cm; Victoria
 and Albert Museum,
 Londres.

pintó lo que vio de una rápida ojeada, sino también, hasta cierto punto, lo que sabía que existía allí. Sabía cómo estaba construido un barco y cuál era su aparejo, y, contemplando su obra, resulta fácil reconstruir estos navíos. Nadie podría reconstruir un vapor del siglo XIX ateniéndose a la marina de Turner. Todo lo que él nos proporciona es la impresión del sombrío casco y del gallardete ondeando bravamente en la punta del mástil: la impresión de una lucha con el mar furioso y la amenazadora tempestad. Casi percibimos el ímpetu del viento y el golpe de las olas. No podemos detenernos en los pormenores; todos ellos han quedado absorbidos por el deslumbramiento de la luz y la sombría oscuridad de la tormenta. No sabemos si Turner vio tormentas de esta clase, ni si son realmente así en el mar, pero sabemos que su representación es una tormenta sobrecogedora y terrible, como la que imaginamos al leer un poema romántico o al escuchar música romántica. En Turner, la naturaleza trasluce y expresa siempre emociones humanas; nos sentimos pequeños y abrumados ante las fuerzas que no podemos gobernar, por lo que nos vemos impulsados a admirar al artista que ha tenido a merced suya las fuerzas de la naturaleza.

Las ideas de Constable eran muy diferentes. Para él, la tradición con la que quería rivalizar Turner, superándola incluso, apenas era otra cosa que un engorro. Esto no quiere decir que no fuese capaz de admirar a los maestros del

La academia fue en su momento algo lejano pero incapiente de la tradición inglesa, que fue absorbida y perfeccionada como Constable

pasado. Pero él quiso pintar lo que veía con sus propios ojos, no con los de Claude Lorrain. Puede decirse que prosiguió el camino del arte donde Gainsborough lo había dejado (pág. 470, ilustración 307). Pero incluso Gainsborough eligió los temas que eran pintorescos según un criterio tradicional, pues aún había seguido considerando la naturaleza como un fondo agradable ante el que situar escenas idílicas. Para Constable, todas esas ideas carecían de importancia, porque no deseaba nada más que la verdad. «Hay espacio suficiente para un pintor normal —le escribió a un amigo en 1802—; el gran vicio de nuestra época es la audacia, el intento de hacer algo más allá de la verdad.» Los paisajistas elegantes que seguían tomando a Claude Lorrain por modelo pusieron en juego un gran número de recursos, con ayuda de los cuales cualquier aficionado podía componer un verdadero cuadro sumamente agradable. Un árbol sugestivo en el primer término serviría como violento contraste de las distantes perspectivas que podían abrirse en la parte central. Las gamas de color se elaboraban primorosamente. Los colores cálidos, con preferencia las tonalidades pardas y doradas, debían estar en el primer término; los fondos debían diluirse en tintas de azul pálido. Existían recetas para pintar nubes, y recursos especiales para reproducir las cortezas de los robles nudosos. Constable despreció todas estas reglas preestablecidas. Se dice que



325

John Constable
La carretera de beno,
1821.

Óleo sobre lienzo,
130,2 x 185,4 cm;
National Gallery,
Londres.





un amigo suyo le reconvino porque no daba a su primer plano el requerido color castaño de un viejo violín, y que Constable cogió un violín y lo colocó delante de él sobre la hierba para mostrar al amigo la diferencia entre el verde jugoso tal como lo vemos y los tonos cálidos exigidos por las reglas convencionales. Pero Constable no quería sorprender a nadie con innovaciones atrevidas, sino que procuraba tan sólo ser fiel a su propia visión. Salía al campo para tomar notas del natural y reelaborarlas después en su estudio. Sus apuntes (ilustración 324) son más atrevidos a menudo que sus cuadros terminados, pero aún no había llegado el momento de que el público aceptara el esbozo de una rápida impresión como obra digna de ser expuesta. Con todo, sus cuadros produjeron impresión cuando fueron exhibidos por vez primera. La ilustración 325 reproduce el esbozo de un cuadro que hizo famoso a Constable en París cuando fue expuesto allí en 1824. Representa una sencilla escena rural, una carreta de heno vadeando un río. Debemos perdernos en el cuadro, mirar los retazos de sol en los prados del fondo y las nubes pasajeras; tenemos que

326

Caspar David
Friedrich
*Paisaje de las montañas
de Silesia*, h. 1815-
1820.

Óleo sobre lienzo,
54,9 x 70,3 cm;
Pinacoteca Moderna,
Munich.

seguir el curso del arroyuelo y quedarnos un rato junto a la pequeña casa, pintada con tanta contención y simplicidad, para apreciar la sinceridad absoluta del artista, su negativa ser más imponente que la naturaleza y su total carencia de afectación y pretensiones.

La ruptura con la tradición había abandonado a los artistas a las dos posibilidades personificadas en Turner y Constable. Podían convertirse en pintores-poetas, o decidir colocarse frente al modelo y explorarlo con la mayor perseverancia y honradez de que fueran capaces. Existieron, ciertamente, grandes artistas entre los pintores románticos europeos, como el pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), cuyos paisajes reflejan el estado de ánimo característico de la lírica romántica de su época, con la que estamos familiarizados a través de las canciones de Schubert. Su cuadro de un panorama desolado (ilustración 326) puede hacernos pensar en el espíritu de los paisajes chinos (pág. 153, ilustración 98), tan íntimamente ligados a las ideas poéticas. Pero por grande y merecido que fuera el éxito que estos pintores consiguieron en sus días, hoy creemos que quienes siguieron el camino de Constable, y trataron de explorar objetivamente el mundo visible, lograron algo de importancia más duradera.

François-Joseph Heim
*Carlos X de Francia
entregando distinciones
en el Salón de París de
1824, 1825-1827.*

Muestra del nuevo
papel jugado por las
exposiciones oficiales.
Óleo sobre lienzo, 173
x 256 cm; Museo del
Louvre, París.

