

Índice

Prólogo 9

Lista de ilustraciones 11

Introducción. Las bases éticas y formales del clasicismo en la pintura francesa 15

CAPÍTULO 1. Clasicismo y tendencias secundarias en el arte de David 25 *CAPÍTULO 2.* Los seguidores de David: ultraclassicistas y anticlassicistas..... 45

CAPÍTULO 3. Tendencias protobarrocas en la época del clasicismo 57

CAPÍTULO 4. La transformación del clasicismo en el arte de Ingres 71

CAPÍTULO 5. Barroco temprano y realismo en el arte de Géricault 91

CAPÍTULO 6. Alto barroco romántico en el arte de Delacroix 103

Ilustraciones 129

Prólogo

La edición alemana de este libro se publicó en 1930 como parte de una serie de manuales de filología destinados a colegios y universidades. La característica peculiar del libro es su énfasis en la estructura histórica de la pintura francesa desde la época de David hasta la de Ingres y Delacroix. Este interesantísimo e importante período de la pintura francesa ha sido tratado fundamentalmente por críticos especializados en el arte y la cultura del siglo XIX que reducían las manifestaciones artísticas de la época a dos tendencias principales, clasicismo y romanticismo. Sin embargo, estos términos no son apropiados para comparaciones de estilo o técnica, tanto en pintura como en literatura, porque se refieren a distintos niveles de la experiencia estética; el uno alude a un ideal de forma dependiente directa o indirectamente de lo antiguo, mientras que el otro describe el estado de ánimo o el sentimiento que un artista original expresa por medio de su obra. Se puede hablar de un clasicismo romántico, por ejemplo en ciertas obras de Ingres o Girodet, o de un romanticismo clasicista en un cuadro como la *Medea* de Delacroix. Estos términos tienden a confundir más que a esclarecer la situación artística de la época.

A mi juicio, puede lograrse una idea más clara de esta situación estudiando, más de lo que se ha hecho en el pasado, los orígenes históricos de las distintas corrientes estilísticas e intelectuales de la época. Naturalmente, estos orígenes se encuentran en muy gran medida en el arte del período precedente, el siglo XVIII. Por tanto, he comenzado por esbozar en una introducción (que por falta de espacio es un tanto esquemática) las tendencias principales que precedieron a David. Sin embargo, igual importancia tiene a este respecto el arte de los siglos XVI y XVII, y pueden establecerse importantes paralelos entre estos siglos y los comienzos del siglo XIX, para los que son especialmente significativos debido al marcado y deliberado elemento retrospectivo del intelecto artístico en el período comprendido entre David y Delacroix. El arte de David se basa en gran parte en el de Poussin, e Ingres revela su simpatía por Bronzino y su apasionado interés por Rafael. A Prud'hon se le llama con razón el Correggio francés y Delacroix fue un ardiente seguidor de Rubens. Por esta razón, si empleo los términos de clásico, manierista, barroco temprano y alto barroco –yur generalmente se aplican a los siglos XVI y XVII– al arte de comienzos del siglo XIX, es porque estimo que

son comunes denominadores específicos de las fases de estos dos períodos y de la forma en que estas fases se suceden entre sí. Por otra parte, al trazar la evolución histórica he intentado no perder de vista la integridad artística de los distintos artistas que llevaron a cabo esa evolución, y ciertamente no desvirtúa la individualidad de un artista entender su obra en un contexto histórico. Verdaderamente un artista manifiesta en parte su individualidad por la fuerza con que reacciona a su herencia artística.

La traducción inglesa es una revisión reciente del doctor Robert Goldwater de la traducción hecha por él mismo en 1939. Excepto en correcciones y omisiones irrelevantes, sigue con exactitud el texto alemán original. Mi especial agradecimiento al doctor John Coolidge, director del Fogg Museum of Art de Cambridge, y al doctor Sidney Freeberg, del Wellesley College, sin cuyo afectuoso interés por el libro no se habría publicado esta edición. También quiero agradecer a la doctora Jane Costello y a los Sres. Irvin Lavin y William Crelly su entusiasta ayuda en la preparación del libro para la imprenta. Estoy en deuda con los Sres. George Wildenstein, Richard Goetz y Henry McIlhenny por haberme proporcionado fotografías que de otro modo no habría podido conseguir, y con las direcciones de los siguientes museos por haber permitido la reproducción de cuadros de sus colecciones: la Walters Art Gallery de Baltimore, la National Gallery de Washington D. C., el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el Museum of Fine Arts de Boston y, en especial, el Fogg Museum, cuya colección fotográfica se ha puesto generosamente a mi disposición.

WALTER FRIEDLAENDER

Mayo de 1952

Lista de Ilustraciones

1. DAVID. *El juramento de los Horacios*. Louvre (Archives Photographiques).
2. DAVID. *Antíoco y Estratónice*. Ecole des Beaux-Arts, París (fotógrafo desconocido).
3. DAVID. *Belisario pidiendo limosna*, Lille (Archives Photographiques). 4. DAVID. *Sócrates bebiendo la cicuta*. Metropolitan Museum of Art.
5. DAVID. Estudio para *El juramento de los Horacios*. Louvre (Archives Photographiques).
6. DAVID. *Paris y Helena*. Louvre (Alinari).
7. DAVID. *Bruto y los cadáveres de sus hijos*. Louvre (Archives Photographiques).
8. DAVID. *El rapto de las sabinas*. Louvre (Archives Photographiques).
9. DAVID. Estudio para *El juramento del juego de Pelota*. Fogg Museum of Art, Winthrop Collection.
- 10, 11. DAVID. Estudios para *El juramento del Juego de Pelota*. Versailles (Archives Photographiques); Fogg Museum of Art, Winthrop Collection.

12. DAVID. *La muerte de Lepeletier*. Grabado de Tardieu.
13. DAVID. *La muerte de Bara*. Aviñón (Bulloz).
14. DAVID. *La muerte de Marat*. Bruselas (Archives Photographiques).
15. DAVID. *Napoleón coronando a la Emperatriz Josefina («Le Sacre»)*. Louvre (Archives Photographiques).
- 16, 17. DAVID. Estudios para *La coronación de Napoleón*. Louvre (Archives Photographiques); Besançon (Bulloz).
18. DAVID. Detalle de *Napoleón distribuyendo las águilas*. Versalles (Archives Photographiques).
19. DAVID. *M. de Sériziat*. Louvre (Archives Photographiques).
20. DAVID. *Mme. Pécoul*. Louvre (Braun).
21. DAVID. *El papa Pío VII*. Louvre (fotografía de la National Gallery of Art, Washington).
22. DAVID. *Mme. Récamier*. Louvre (Archives Photographiques).
23. DAVID. *Vista del Luxemburgo*. Louvre (Archives Photographiques).
24. GERARD. *Cupido y Psique*. Louvre (Archives Photographiques).
25. GERARD. *Isabey y su hija*. Louvre (Braun).
26. GIRODET. *El entierro de Atala*. Louvre (Archives Photographiques).
27. GIRODET. *Mlle. Lange como Dánae*. Wildenstein & Co., Inc.
28. GUERIN. *El retorno de Mario Sexto*. Louvre (Archives Photographiques).
29. GUERIN. Estudio para *Fedra e Hipólito*. Fogg Museum of Art. Winthrop Collection.
30. PRUD'HON. Estudio para *La venganza de Ceres*. Musée Bonnat, Bayona (Archives Photographiques).
31. PRUD'HON. *La Venganza y la Justicia*. Louvre (Archives Photographiques).
32. PRUD'HON. *La emperatriz Josefina*. Louvre (Braun).
33. GROS. Estudio para *Napoleón en Arcole*. Wildenstein & Co., Inc.
34. GROS. *Napoleón visita a los apestados de Jaffa*. Museum of Fine Arts, Boston.
35. GROS. Detalle de *Napoleón de Eylau*. Louvre (Bulloz).
36. INGRES. *Venus herida por Diomedes*. Colección particular, Basilea (fotografía de Wildenstein & Co., Inc.).

37. INGRES. *Aquiles y los embajadores griegos*. Ecole des Beaux-Arts, París (Bu-lloz).
38. IIVGRES. *Júpiter y Tetis*. Aix-en-Provence (Archives Photographiques). 39. INGIZES. *Autorretrato*. Chantilly (Archives Photographiques). 40. INGRES. *Mme. Rü~ière*. Louvre (Archives Photographiques). 41. INGRES. *Mine. Aymon, «Zélie»*. Ruán (A. C. Cooper). 42. INGRES. *M. Granet*. Aix-en-Provence (Braun).
43. INGRES. *Mme. Devai+(ay*. Chantilly (Archives Yhotographiques).
44. INGRES. *Mme. de Tournon*. Henry P. McIlhenny, Filadelfia.
45. INGRES. *Estudio para hirQilio leyendo ante Augusto*. Bruselas (Giraudon). 46. INGIZES. *La Capilla Sixtina*. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington (fotografía de Wildenstein & Co., Inc.).
47. INGRES. *La Gran Odalisca*. Louvre (Archives Photographiques).
48. INGRES. *La Edad de Oro*. Fogg Museum of Art. Winthrop Collection. 49. INGRES. *El baño turco*. Louvre (Archives Photographiques).
50. GERICAULT. *Oficial de la Guardia Imperial*. Louvre (Archives Photograp-hiques).
51. GERICAULT. *Coracero herido*. Louvre (Archives Photographiques).
52. GERICAULT. *Carabinero*. Ruán (fotógrafo desconocido).
53. GERICAULT. *Estudio para El Corso dei Barberi*. Walters Art Gallery, Balti-more.
54. GERICAULT. *El mercado de ganado*. Fogg Museum of Art, Winthrop Co-llection.
55. GERICAULT. *Cabeza de neAro*. Ruán (W. Gernsheim). 56. GERICAULT. *Ejecución*. Ruán (W. Gernsheim).
57. GERICAULT. *Estudio de un muerto*. Propietario desconocido (fotografía de Richard Goetz).
- 58, 59, 60. GERICAULT. *Estudios para La balsa de la «Medusa»*. Ruán (W. Gernsheim).
61. GERICAULT. *La balsa de la «Medusa»*. Louvre (Archives Photographiques).
62. GERICAULT..Jockey. Wildenstein & Co., Inc.
63. GERICAULT. *Carrera en Epsom*. Louvre (Archives Photographiques).
64. GERICAULT. *El horno de cal*. Louvre (Archives Photographiques). 65. GERICAULT. *La loca*. Lyon (Archives Photographiques).
66. GERICAULT. *El loco*. Leo Gerstle (fotografía de Masterpieces of Art,

1940).

67. DELACROIX. *Dante y Virgilio en el Infierno*. Louvre (Archives Photographiques).

68. DELACROIX. *La Libertad en las barricadas (Le 28 Juillet)*. Louvre (Braun). 69. DELACROIX. *Las matanzas de Quíos*. Louvre (Archives Photographiques). 70. DELACROIX. *La muerte de Sardanápalo*. Louvre (Archives Photographiques).

ques).

71. DELACROIX. Versión posterior del *Sardanápalo*. Henry P. McIlhenny, Filadelfia (fotografía de Wildenstein & Co., Inc.).

72. DELACROIX. *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi*. Colección particular (fotografía de Wildenstein & Co., Inc.).

73. DELACROIX. *Mujeres de Arquel*. Louvre (Archives Photographiques).

74. DELACROIX. *Boda judía en Marruecos*. Louvre (Archives Photographiques). 75. DELACROIX. *Soldado del Sultán*. Wildenstein & Co., Inc.

76. DELACROIX. *Contemplación de Tánger*. Colección particular (fotografía de Wildenstein & Co., Inc.).

77. DELACROIX. *Tigre*. Sr. y Sra. Richard S. Davis, Wayzata, Minnesota (fotografía de Wildenstein & Co., Inc.).

78. DELACROIX. *Tigre*. Colección particular, Filadelfia (fotografía de Wildenstein & Co., Inc.).

79. DELACROIX. *La justicia de Trajano*. Ruán (Bulloz).

80. DELACROIX. *El rapto de Rebeca*. Metropolitan Museum of Art.

81. DELACROIX. *Cristo en el Mar de Galilea*. Metropolitan Museum of Art. 82. DELACROIX. *La muerte de Ofelia*. Louvre (Braun). 83. DELACROIX. *Medea*. Louvre (Braun).

Introducción Las bases éticas y formales del clasicismo en la pintura francesa.

A partir del siglo xv aparecen en la pintura francesa dos corrientes principales: la racional y la irracional. La primera propende a ser moralizante y didáctica, la segunda está libre de esas tendencias éticas. La tendencia racional tiene su origen en la época clásica de Francia, el siglo xvii, y continúa con mayor o menor fuerza a lo largo de todo el siglo xviii, la corriente irracional es menos constante, pero presenta su mayor esplendor en la primera mitad del siglo XVIII. Aunque con diversas transformaciones y combinaciones, ambas pueden reconocerse en la complicada estructura de la pintura francesa del siglo XIX y prosiguen incluso hasta nuestros días.

La tendencia moralizante es más evidente en la pintura francesa que en la de ninguna otra nación europea, del norte o del sur. A comienzos del siglo XVII surge en Francia una actitud primordialmente interesada en el contenido ético y didáctico de la obra de arte, que naturalmente ejerce también una influencia específica sobre la forma. Su iniciador fue Nicolas Poussin. Su famoso cuadro *Et in Arcadia ego* es un símbolo de lo transitorio: unos pastores leen en un monumento funerario la melancólica inscripción «Yo también estoy en Arcadia». El *Testamento de Eudamidas* es un símbolo de la rectitud puritana: el único legado que el virtuoso pero pobre ciudadano de Corinto dejó a sus amigos fue la carga de cuidar de su madre y de su hija. Estos epigramas moralizadores sólo se pueden concebir en el ambiente artístico y emocional de Francia. Aunque el carácter formal del arte de Poussin se basa enteramente en prototipos italianos, romanos sobre todo, un artista italiano nunca habría elegido esos temas didácticos. Este elemento moralizante está presente incluso en la pintura de género; los campesinos de Louis Le Nain son dignos y significativos, a diferencia de los rústicos borrachos de Brouwer y otros artistas holandeses. Debido a estos factores éticos y didácticos, la pintura religiosa también adquirió un típico carácter sobrio, muy distinto de la brillantez imaginativa de los cuadros religiosos producidos en Italia y España a raíz de la Contrarreforma.

En Francia se concedió una importancia nueva a la vida espiritual y la salvación efectiva del individuo, por lo que las preocupaciones éticas y didácticas predominaron más que nunca. Del círculo de «Los Virtuosos» de Port-Royal surgió la obra severa, pero sensible desde un punto de vista humano y psicológico, del flamenco radicado en Francia Philippe de Champaigne. Eustache Le Sueur puede también situarse en esta categoría. Lo que los franceses llamaron el *grand gout* estaba en su mayor parte impregnado de esta atmósfera fuertemente didáctica; e igualmente ocurría con el espíritu académico tan característico de Francia, un espíritu que está en estrecha relación con lo moralizador o que querría parecerlo. El énfasis sobre la *ratio*, idea fundamental de lo académico, está tan estrechamente relacionado con lo moralizador que ambos difícilmente pueden separarse. Cuando Boileau establece sus reglas estéticas, son moralmente obligatorias porque están construidas sobre la roca de la *raison* y el *bon sens*. De igual forma, en Poussin y su gran contemporáneo literario Corneille, los elementos de lo racional están fundidos con los de lo moral. La *raison* y la moralidad didáctica integraban el *méthode classique*, representado en el siglo xvii por Poussin y Corneille, a los que se asocia el nombre de Descartes como teórico del racionalismo. Este método clásico proporciona una base inamovible para todo el desarrollo posterior de la pintura francesa.

En marcada oposición con esta actitud moral y racional se encuentra la segunda corriente principal de la pintura francesa, la irracional, que no aspira a erigirse sobre el fundamento de la verdad o la razón humana o sobrehumana, sino simplemente sobre el gusto (algo que no es racional ni moralmente tangible). Apenas puede formularse una verdadera definición del gusto; una bastante temprana hablaba de la imponderable fineza de la *delicatesse* o, con absoluta subjetividad, de un cierto *je ne sais quoi*. Estas antítesis –extrema rigidez y extrema relajación– se reflejan en las teorías artísticas y, especialmente, en las literarias. Frente a las ideas estrictamente moralistas y militantemente clasicistas de Boileau, que quería establecer reglas poéticas eternamente válidas verificables en las obras de la antigüedad, apareció a comienzos del siglo xviii un movimiento tendente a hacer del *sentiment* el criterio del juicio artístico. *Coeur y esprit* eran tópicos de los salones literarios hacia 1720. De esta forma surgió una mentalidad artística liberada del peso de la tradición moral o académica, que no quería vivir en la atmósfera enrarecida de la razón y la moralidad, pero que tampoco deseaba caer en las profundidades de la emoción. Más bien intentaba capturar la superficie atractiva de la realidad, en sentido objetivo y psicológico, y se interesaba por los fenómenos de la vida fáciles y chispeantes, tratándolos de forma alegre y siempre técnicamente hábil. *Charme y esprit*, los sellos de este estilo, son imponderables, elementos puros de un gusto cuyos refinamientos y elegancia extremos sólo podrían haberse producido en una me-

trópolis como París. Estos elementos desafían totalmente a la razón y también a todo tipo de moralidad; son, por definición, amoraless, y esta amoralidad se convertía fácilmente en inmoralidad, frivolidad y hasta en erotismo declarado. De esta forma, todo este movimiento era todavía más contrario a la Academia, el severo guardián de la moralidad.

El gusto por lo sensual, lo superficial, lo gracioso y lo elegante produjo tantas obras de arte deliciosas que ha habido una tendencia a olvidar todo el arte francés excepto estas obras maestras chispeantes del *esprit* del si-glo XVIII. Las maravillosas decoraciones grandes y pequeñas de Watteau, Lancret, Pater, de Troy, etc., con sus tonos de suaves colores pero de barniz brillante y su atractivo erotismo, cubrieron las paredes y techos de *rocaille* de los *hôtels* parisinos en la primera mitad del siglo xviii. Fueron la delicia de entendidos y aficionados y cautivaron a toda Europa. Pero, aun-que nos complazca la sutileza y la calidad, el espíritu y el encanto de este arte, no debemos olvidar que esta actitud desinhibida y puramente pictóri-ca representa sólo una faceta del arte francés; como si dijéramos el reverso, lo extremo, la amada excepción. Desde cierto punto de vista, este arte sensual y decorativo fue tolerado simplemente como un fenómeno pasaje-ro; al menos para los intelectuales y juiciosos franceses del siglo xviii avan-zado, pertenecía a la *petite maniére*. Incluso su mejor y más temprano repre-sentante, Watteau, sólo se consideró como un accidente en el desarrollo del arte francés moralizador y racionalista. Unicamente el *grand goût* recla-maba un liderazgo incuestionable; ni siquiera críticos tan cuidadosos y penetrantes como Diderot hicieron ninguna excepción al respecto.

La actitud de la gran moral clásica había sido la nota dominante en la historia de la pintura francesa desde el siglo XVII, pero sólo con la inclusión de un estilo libre y ópticamente sensible podía completarse la estructura. La melodía gozosa y carente de cálculo es un elemento fundamental de la vida y la forma de ser del pueblo francés y de su cultura artística, pero en absoluto puede eliminar esa tónica racional constante que, emparentada con los altos ideales del clasicismo italiano y de la antigüedad, expresa el intelecto latino y es por tanto un componente fundamental del espíritu francés. A partir del conflicto entre estos dos opuestos, de su hegemonía alternante y su interpenetración parcial, se desarrolla el arte francés. La pugna entre *Poussinistes* y *Rubénistes* que hacia finales del siglo xvii produ-jo toda una literatura de amargas diatribas (más que la famosa *querelle des anciens et des modernes* del mundo literario) es una parte de esta lucha mayor, de hecho, el primer conflicto abierto. Porque, aunque aparente-mente las discusiones se referían a cuestiones técnicas y visuales (dibujo frente a color, serenidad frente a movimiento, acción netamente centrada en unas cuantas figuras frente a multitudes desperdigadas), la verdadera batalla se libraba entre la disciplina y la moralidad por una parte y la

relajación amoral de las reglas y la irracionalidad subjetiva por otra. La continuidad de esta profunda división hasta el siglo xix se advierte en la encarnizada rivalidad entre Ingres y Delacroix. También para ellos la ver-dadera cuestión no era de simples leyes formales. Para Ingres, Delacroix, como genio representativo del colorismo, era evidentemente el Demonio; «huele a azufre», dijo una vez al encontrarse con él en un Salón. Ingres se nombró a sí mismo protector no sólo del linealismo y de la tradición clásica, sino también de la moralidad y de la razón. Curiosamente, según el credo académico más estricto, la línea y la abstracción lineal encarnaban algo moral, legítimo y universal, y cualquier descenso a lo colorístico y lo irracional era una herejía y una aberración moral que tenía que ser enérgi-camente combatida. En la pintura francesa posterior se encontrarán oposi-ciones parecidas, aunque expresadas con menor rigor.

Esta lucha de opiniones continuada, esta fricción constante en la que era inevitable una interpenetración parcial de los contrarios, jugó un im-portante papel en la formación de los artistas franceses. Por este motivo el siglo xix produjo esa extraordinaria riqueza de personalidades artísticas in-dividuales y esa variedad de escuelas y tendencias que distinguió al arte francés del de todos los demás países. Aunque el elemento racionalista, característicamente muy relacionado con el moral, fue siempre muy evi-dente en el arte francés, el componente irracional tenía casi la misma importancia. El artista francés más subjetivo dependía parcialmente de la razón e incluso de la Academia en sus planteamientos técnicos y compositi-vos, y fue precisamente eso lo que en medio de todos los excesos le propor-cionó al arte francés cierta dosis de contención formal.

Considerado históricamente, el estilo más libre apareció a comienzos del siglo xvi, originariamente como una reacción. La época clásica del siglo xvii, en la que Poussin, Descartes y Corneille eran los representantes de la mentalidad francesa, había pasado hacía tiempo. Luis XIV y sus mi-nistros, especialmente Colbert, habían llegado a los mayores extremos de centralización administrativa, habían sujetado al espíritu clásico y obligado

también al arte a ponerse al servicio de la monarquía absoluta. El resultado fue una esterilidad artística omnipresente. La Academia, bajo la dirección de Lebrun, con sus prolijos discursos y discusiones sobre estética, encabezó la codificación y momificación de toda vitalidad. La reacción que tuvo lugar bajo la Regencia hacia una liberación total de todo tipo de limitación académica –tanto en las técnicas (el nuevo colorismo) como en los temas (pintura de género)– no fue en absoluto sorprendente. Sin embargo, el predominio de la *peinture galante* duró sólo un tiempo relativamente corto. Watteau únicamente estuvo activo durante las primeras dos décadas del siglo, y sus fieles seguidores, Pater y Lancret, no sobrepasaron la mitad del siglo.

Es cierto que Boucher vivió hasta 1770, pero comparativamente no

fue muy apreciado en sus últimos años. Solamente Fragonard, el único

entre estos grandes nombres, prosiguió en esta línea X_trabajó en el estilo

más libre dentro del nuevo siglo. Pero hasta él tuvo que hacer concesiones

al *gravid goût* en fecha tan temprana como la de su cuadro–diploma de

1765. Lo que llamamos generalmente «el espíritu del siglo xviii» debería

limitarse en propiedad a su primera mitad. El estilo que llegó a su culminación durante la Regencia y los primeros años del reinado de Luis XV

(cuando, como escribe La Mettrie, era como si se estuviera constantemente inmerso en un *mer de volupté*) no se había extinguido completamente hacia

1750, pero las tendencias severas y moralizantes que reaparecieron entonces estaban limitándolo constantemente y forzando su repliegue. La misma evolución se produjo en la decoración cuando la *rocaille*, ese flameante y fácilmente caprichoso ornamento, dio paso a una estilización más sobria.

La fuerte tendencia reaccionaria que ahora se oponía a la mentalidad indisciplinada de los salones y a la multitud de *petits maitres* sólo era básicamente una vuelta a la tónica racional y moralizante del arte francés que había culminado en la época clásica del siglo xvii. El principio rector que entra aquí en juego (como tan a menudo ocurre en la evolución de las formas artísticas) es, por así llamarlo, la «ley del abuelo». Una generación niega consciente y agriamente los esfuerzos de sus mayores y vuelve a las tendencias de un período anterior; estas tendencias habían proseguido en corrientes subterráneas más o menos ocultas y habían adoptado una coloración levemente distinta mediante el contacto con las tendencias opuestas. Efectivamente, ésta era la situación hacia mediados del siglo xviii: reaparecía una corriente neoclásica, podría decirse que neopoussiniana, y el *grand goût* era una vez más dominante. Sin embargo, el carácter de la corriente había sufrido un cambio significativo por cincuenta años de sujeción a lo irracional rococó, y se necesitaba un poderoso esfuerzo para fortalecerlo y purificarlo. La queja principal de la oposición hacia 1750 era por la superficialidad del período comprendido entre Watteau y Boucher. Se lamentaba la ausencia de acciones grandiosas, de composiciones enérgicas, de expresiones apasionadas, pero sobre todo la falta de ese contenido ético que había impregnado las obras de Poussin. Rousseau clamaba amargamente contra los cuadros de las galerías y las estatuas de los jardines, porque en vez de representar personas virtuosas, retrataban *les égarements du coeur et de la raison*. Se entendía que lo meramente visual, los colores desvanecidos, los valores delicados y las superficies atractivas que encantaban a los aficionados y gustaban en los salones, debían ser secundarios respecto a una emoción más espiritual. «Primero conmueveme, sorpréndeme, destrózame el corazón, hazme temblar, llorar, pasmarme, enfurecerme; tan sólo entonces créame los ojos», era la exhortación de Diderot al artista.

El clasicismo que ahora empezaba a reaparecer, con una nueva forma de adorar y emular lo antiguo, era en muy gran medida una cuestión moral. La antigüedad ya no era simplemente una maestra primordial a la que seguir incuestionablemente. Más bien se pensaba que el hombre había encontrado en sí mismo reglas eminentes y válidas para la moralidad humana, que se podían redescubrir mejor que en ningún otro sitio en la historia, la literatura y el arte de la antigüedad, y que de ellas se podían extraer máximas para la propia conducta. Por tanto, no era simplemente que se imitaran las soluciones formales del arte griego y más específicamente del romano; lo importante era el valor ético que podía extraerse del arte antiguo. Lo heroico se asociaba ahora a lo virtuoso. El Héroe –vestido preferiblemente con ropajes antiguos– no era tan sólo el que realizaba grandes proezas de fortaleza física, y cuya fuerza muscular y belleza corporal producían admiración; era básicamente aquél (de ahí la concepción moralizada de Hércules) cuyo noble cuerpo envolvía un alma resplandeciente de virtud, y cuyas hazañas podían servir como modelo y como ideal. Tenía que ser un dechado de magnanimidad, nobleza, autodominio, rectitud, dignidad humana y abnegación; había de poseer, en suma, todas las virtudes humanas imaginables. Mientras más se diferenciaba un héroe de los representantes afeminados y frívolamente escépticos de la sociedad contemporánea, más radiantemente virtuoso parecía. Sobre todo, el rey y su séquito habían de parangonarse con un ejemplo luminoso del decoro de la República romana y de la simplicidad y el estoicismo espartanos.

Así, este clasicismo ético asumió un carácter eminentemente político, y junto con la literatura y la filosofía moralizante preparó el terreno a la Revolución. No fue un accidente ni mero historicismo que la Revolución utilizase formas clasicistas. David, con su *Juramento de los Horacios* –el cuadro clasicista por excelencia– alcanzó la cima de esta evolución cuatro años antes de la toma de la Bastilla y se convirtió en el gran pintor de la Revolución. Otra importante predicción de una nueva era clásica fue la influencia de las ideas de Winckelmann, especialmente su concepto de «quietud» o «tranquilidad» como condición propia de la belleza. Para Winckelmann, este concepto tenía un carácter ético y casi religioso; añadía algo nuevo a la «noble simplicidad» y al *goût de grandeur* que ya caracteriza-ban a la actitud clasicista. El verdadero efecto moral de estas ideas no se hizo sentir hasta que se unieron a las doctrinas de Rousseau, que habían promovido un nuevo sentimentalismo en Francia por la misma época en que se hacían populares las ideas de Winckelmann. La vuelta a la naturaleza, de la que la civilización había apartado a la humanidad, la sencilla grandiosidad y la belleza de los «ciudadanos de Esparta» se buscaba en las nobles figuras de la República romana tal como las describía Plutarco, uno de los escritores antiguos más populares del momento. Los grandes mitos

que habían decorado paredes y techos, con sus Triunfos de Venus teñidos

de erotismo y sus pálidas alegorías, ahora se despreciaban o apenas se les prestaba atención. Cincinato con el arado, Manlio que condenó a su propio hijo, Arria que gritaba a su esposo *Paete, non dolet* («no duele») mientras se apuñalaba: el nuevo ideal era, en suma, la dignidad estoica del hombre.

Sin embargo, el desarrollo del nuevo *grand goût*, este elevado clasicismo neopoussiniano, no se produjo de forma rápida ni suave. El camino hasta una resolución definitiva, hasta los *Horacios* de David de 1785, fue largo, difícil y no muy glorioso. Ciertamente el espíritu estaba dispuesto; abundaban los temas de carácter antiguo, heroico y moral, y existía una gran rivalidad por coleccionarlos e inventarlos, en la que participaron incluso hombres de letras como Diderot. Los problemas formales de la estructura del cuadro se reelaboraron también de acuerdo con las nuevas exigencias de sencillez y de una puesta en escena claramente comprensible. Se resucitó el «laconismo» de Poussin, y los pintores empezaron a seguir su regla de la *rareté*, sobre la que también había insistido Winckelmann, que requería la colocación del menor número posible de figuras en la escena pictórica, mientras que los artistas decorativos y los rubenianos estaban mucho más interesados en los efectos pintorescos que en la concentración en acciones aisladas. Las vistas interminables de profundidad en perspectiva se abandonaron en favor de un esfuerzo por conseguir un escenario para la acción principal mediante planos espaciales paralelos, situados uno tras otro. Se evitaban a toda costa escorzos, accesorios y cualquier otra cosa que pudiese distraer la vista de la esencia del cuadro, esto es, de la acción. Pero todas estas reglas técnicas clasicistas sólo nacieron de forma gradual. En su mayor parte se quedaron en simples comienzos o compromisos, y únicamente con David llegaron a una realización neta,

clara y directa. Aunque hubo verdaderos talentos, hombres trabajadores e incluso muy capaces, ninguno, salvo David, el más joven de todos, fue una primera figura. Por ello, aunque los nombres de los miembros de la generación de David y de la anterior son conocidos, parte de sus obras están perdidas o enterradas en oscuros museos y, en su mayoría, justamente olvidadas. En los análisis ingeniosos y frecuentemente entusiastas de sus cuadros de los *Salons* de Diderot, se tiene a menudo la sensación, a pesar de la vitalidad de su dicción, de que estamos tratando con sombras; porque lo que Diderot y los críticos elogiaban, era la actitud de estos artistas, su relación con la realidad o la naturaleza (que encerraba algo de sentimiento), más que las cualidades de su producción. Pero incluso esta actitud es a menudo poco clara y decidida. Fundamentalmente se trata todavía de lo que podría denominarse un clasicismo falso o rococó; únicamente el tema, heroicamente moralizante y tomado de lo antiguo, está dentro del *grand goût*. Todo está asediado por un rococó decadente y descolorido que, al librarse del erotismo manifiesto, había

producido una especie de *volupté décente* más penosa, una especie de castidad lasciva. La castidad y otras virtudes afines se representaban con los senos semidesnudos y ropajes ceñidos al cuerpo a la manera de los antiguos. Las jóvenes doncellas de Greuze, inocentemente voluptuosas, son ejemplos típicos de esta clase de gazmoñería erótica.

La influencia indirecta que el líder de los eclécticos neoclásicos, el germano-romano Antonio Rafael Mengs, ejerció sobre el arte francés, no careció de importancia. Fue el amigo más íntimo y el ideal de Winckelmann, aunque su arte no era en realidad más que una versión licuada de los movimientos clasicistas y antibarrocos subsistentes en Italia. De hecho, se componía de reminiscencias de Rafael y la escuela romano-boloñesa, con un toque de lo antiguo y un colorido rococó desvaído. Su arte y sus ideas tuvieron mayor influencia sobre los incontables pintores franceses *pensionnaires* de la Academia de Francia en Roma que los de su director, el todavía muy rococó Natoire; tanta que las autoridades tuvieron que prevenir a los estudiantes contra la influencia de Mengs. Sus numerosos discípulos ingleses (y con ellos la suiza de nacimiento Angélica Kauffmann) también colaboraron a extender sus ideas artísticas; crearon muchos cuadros históricos en este estilo pseudoclásico que se divulgaron en forma de grabados y se hicieron muy populares en Francia. A pesar de su escasa consistencia, sus temas heroicos contribuyeron mucho al fortalecimiento del *grand goût*.

La virtud moral está frecuentemente asociada al sentimentalismo. En este aspecto, la influencia inglesa es inconfundible en el siglo xviii; una ola de sensiblería procedente de Inglaterra se extendió sobre toda Europa (re-cuérdese, por ejemplo, la *Clarissa Harlowe* de Richardson). Sin esta sensibilidad casi neurótica, una especie de hipertrofia de las emociones, las pinturas de Greuze no hubieran recibido una aclamación tan entusiasta y unánime. «Nunca vi color más verídico, lágrimas más conmovedoras, sencillez más noble», dijo un crítico de su *Muchacha del canario muerto* (Salón de 1765). Es característico que se considerase a Greuze un verdadero pintor del natural, pero no con referencia a su precisa delineación de los detalles, que realmente valoraba en alto grado, sino precisamente por esa expresión sentimental que hoy nos parece un tanto falsa y lacrimógena. Además, merece la pena destacar que Greuze construía sus grandes composiciones, como *La maldición del padre* (Louvre), a la manera clasicista, puosiniana, con planos superpuestos y una cortina cerrando el fondo; únicamente le falta la convicción viril.

Esta ingenuidad sensible podía también revestirse de los ropajes antiguos de moda, con títulos a juego: *Vestales acercándose al fuego*, *Atenienses virtuosos* (Vien), *Cupido dirigiendo un pelotón de amorcillos* (Carle Van Loo, 1763), y el más famoso de estos temas, la *Vendedora de Amores*, tomado de

un mural de Herculano. Esta *savante simplicité* y *purité ingénue* eran especialidades de Joseph-Marie Vien, el maestro de David. Es el autor de la *Vendedora de Amores*, así como de las *Damas de Corinto decorando un jarrón*, y con estos temas consiguió un éxito extraordinario. Diderot dice de una de sus damas sentimentales y neogriegas: «Uno no querría ser su amante, sino su padre o su madre. Su cabeza es tan noble; es tan sencilla e ingenua». Es evidente que la tendencia heroica y moral no se había librado todavía de la *petite manière*; sólo los ropajes antiguos y la sobria moderación en el dibujo y el color aportaban algo nuevo. El sentimiento es, sin embargo, básicamente el mismo. Además, hay que recordar que la corriente colorista no había desaparecido

en absoluto en este momento. Un cuadro tan relaja-do técnica y moralmente como *El columpio* de Fragonard fue pintado en 1766, contemporáneamente a las cabezas sentimentales de Greuze y las virtuosas doncellas antiguas de Vien. E incluso Diderot, el crítico moralista más inflexible, admiraba los bellos y sensibles bodegones y la pintura de género de Chardin (m. 1779), aunque lamentaba que sus escenas de la vida doméstica no fueran interesantes en sí mismas. La gran obra religiosa de Vien, el *Sermón de San Dionisio* de 1767, tuvo su contrapartida en otra «máquina» del San Roque de París, el *Milagro de los Ardientes* del rubenia-no y colorista Doyen; estas dos pinturas fueron muy aplaudidas. Según Diderot, Vien era «un nuevo Domenichino y Le Sueur», y su oponente colorista «un Rubens». Sin embargo, al final la balanza se inclinó a favor de la actitud más severa de Vien y sus seguidores, y su nuevo estilo «sublime» fue elogiado por críticos y público por igual. Contenía las semillas del futuro, aunque su voluntad moral fuera más fuerte que su más bien ende-ble expresión artística. Fue David quien creó el verdadero clasicismo revo-lucionario.

Capítulo 1

Clasicismo y tendencias secundarias en el arte de David

Vien pudo enseñar a Jacques-Louis David el aspecto externo de la composición clasicista. Aunque «el patriarca», como después se le llamó, estaba lejos de ser un artista destacado, era un dibujante excelente –desde el punto de vista académico y en cuanto director del Colegio de Francia había logrado una fama considerable como profesor tanto en Francia como en Roma. Incluso Boucher, la perfecta antítesis de Vien en pintura, aconsejó como amigo de la familia al joven David que adquiriera su formación con Vien, porque éste era un maestro artesano. Naturalmente, Boucher añadía que el arte de Vien era quizá un poco frío, y que si David encontraba su taller demasiado aburrido, sólo tenía que aparecer por el suyo de vez en cuando y él compensaría los defectos de Vien, *en vous apprenant a mettre de la chaleur et á casser un bras avec grâce*. Sin duda, David tenía suficiente *chaleur* por su propia cuenta, aunque no del tipo al que se refería Boucher. Precisamente sería por su temperamento apasionado por lo que iba a aven-tajar tanto a Vien como a sus propios contemporáneos. Aprendió bastante de Boucher, como revelan sus primeras obras, y nunca llegó a ser declara-damente anticolorista; incluso en la severidad de sus últimos años todavía veneraba a Rubens. Pero para David el arte de Boucher era, o iba a ser, algo anticuado y muerto, perteneciente a una época distinta y que desde su punto de vista encarnaba un sentimiento falso. En perspectiva histórica, sin embargo, David sólo adquiere importancia para nosotros y para la nueva evolución a finales de la treintena, cuando realizó esas obras decisivas y características (sobre todo los *Horacios*) que son la culminación triunfal de los esfuerzos de su juventud.

Sus primeros cuadros estaban todavía muy apegados al espíritu del siglo XVIII; eran pictóricos, algo blandos, con tonos azules y rosas. Por ejemplo, en la *Batalla de Minerva y Marte*, su obra de concurso de 1771, la Venus suspendida sobre las nubes recuerda todavía mucho a Boucher. Así-mismo, la pintura con que al fin obtuvo el Premio de Roma en 1774,

Antíoco y Estratónice (Fig. 2), era un tema predilecto de la época, sentimen-tal, erótico y moralizante a la vez, que más tarde sería reelaborado por Ingres con formas duras y gélidas. El boceto para este cuadro (antes en la Colección Chéramy) presenta un color fresco y muchas cualidades pictóri-cas; reminiscente de Fragonard, pertenece esencialmente al gusto del si-glo xviii. Por la abundancia de detalles y figuras, escorzos y arquitecturas muertas, se encuentra todavía lejos del típico ideal clasicista de tema y forma.

David, obstinado y seguro de sí por naturaleza, aún no estaba comple-tamente conquistado por lo antiguo. Poco antes de su partida para Roma se

declaraba contrario a la antigüedad romana (*L'antique ne me séduira pas, il manque d'action e(ne remue pas)*), postura que, a la vista de lo que David

conocía de lo clásico a través de su maestro Vien, era fácilmente compren-sible. Y una vez en Roma como

becado de la Academia, no se entregó inmediatamente en cuerpo y alma a la antigüedad; al igual que toda la escuela romana de Viena, fue muy influido por el clasicismo, o pseudoclasicismo, de Mengs. Es posible que las teorías de Winckelmann contribuyeran mucho a decidir a los todavía indecisos. Pero ya algunos de sus contemporáneos (por ejemplo Peyron, ante cuya tumba dijo David en 1820: *il m'a nuvert les yeux*) eran tan decididamente modernos en sus composiciones simplificadas y sus desnudos como en sus convicciones neoclásicas. David buscó su propio camino lentamente, pero al final llegó a una posición inequívoca.

En Roma, el contacto con escultores y el estudio continuado de la escultura clásica realzó enormemente su apreciación de la forma tridimensional. El tratamiento de la espalda de un desnudo masculino realizado en 1777, al que se suele llamar *Patroclo* (Cherburgo), ya revela ese sentido de la plasticidad. Pero la escuela romano-boloñesa del siglo xvii, que todavía tenía gran aceptación, produjo también efectos sobre David. Su cuadro de

presentación en la Academia, *Andrómaca llorando a Héctor*, fue criticado

porque la Andrómaca tenía en exceso la blandura de una Magdalena de Reni. Más significativo es que un artista como Caravaggio, aunque fuera denostado por los idealistas a causa de su «naturalismo», influyera induda-

blemente al futuro líder de los clasicistas. *El San Roque visitando a lo-apestados* (1779, Maison de Santé, Marsella) de David es impensable sin Caravaggio o sus seguidores, entre los cuales Valentin habría sido especialmente asequible para un francés. La influencia de Caravaggio o los caravaggistas se deja sentir en la simplificación y virilidad de la tonalidad general. Un artista como David, que intentaba liberarse de los colores exuberantes y variados del rococó, tuvo que sentirse enormemente atraído por estas cualidades en particular.

A la vuelta de David a París, su *romance sen timen tale*, *Belisario pidiendo*

limosna (Fig. 3), fue muy admirado. El cuadro es impresionante, de tono cálido y dependiente del siglo xvii en cuanto a carácter formal. El general de Justiniano, ciego e injustamente desterrado, es reconocido por uno de sus antiguos soldados a quien pide limosna. *Sic transit gloria mundi* es un tema social conmovedor con un lema moralizante, y por tanto, uno de los favoritos de la época. David fue elogiado porque, a diferencia de las representaciones abarrotadas y confusas de sus predecesores, redujo la composición únicamente a cuatro figuras, cuyo talante severo y noble fue admirado, así como la «discreción» con que se presentaba la desgracia «sumamente respetable» de aquel gran hombre. Al comentar este *Belisario* en su *Salon*, Diderot dijo de David: *Ce jeune homme a de l'âme*.

Pero todo ese éxito quedó eclipsado por la tremenda sensación que causó el *Juramento de los Horacios* (Fig. 1). Hacia finales de 1782 la Comédie Française puso en escena el *Horace* de Corneille. Corneille, como Poussin, satisfacía la necesidad de la época prerrevolucionaria de un estilo clásico y heroico. El último acto de la obra impresionó profundamente a David, sobre todo el discurso del anciano Horacio al pueblo en defensa de su hijo acusado, vencedor de los Curiacios. Intentó representar esta escena en un vigoroso boceto (Louvre; Fig. 5), que muestra al anciano en la tribuna, rodeado con un brazo el hombro de su hijo rigidamente erguido, y abajo la multitud apenas sugerida. D'Angiviller, Ministro de Bellas Artes, ordenó inmediatamente la ejecución de ese boceto. El propio David no estaba satisfecho con su idea. Todavía faltaba el ribete epigramático, y le parecía que la representación de un «discurso» que se podía oír pero no ver, destruía la unidad del cuadro. Por ello, decidió pintar una escena más precisa, el juramento de los Horacios (no tomado del drama, sino de una historia clásica de la época), y representar sólo unas cuantas figuras, en posturas recortadas e inequívocas. Pronto estuvo acabado el boceto, con los elementos esenciales de la composición que conocemos. Pero David quería realizar algo singularmente genuino y convincente, volcar toda su personalidad en esta concepción. Era como si quisiera satisfacer la exigencia que Diderot había expresado ya en su *Salon* de 1771: *Le peintre qui n'a pu dans le moment se faire lui-même ni Romain, ni*

Brutus, n'a point senti ce que c'est de d'être Brutus et de voir Tarquín sur le trône. Y así, en la creencia de que no en París, sino únicamente en Roma podría pintar un cuadro sobre la virtud y el patriotismo romanos, partió para la Ciudad Eterna. Allí lo terminó.

Cuando la obra fue finalmente exhibida en el taller de David de la Piazza del Popolo, suscitó una admiración clamorosa. El anciano Battoni, el pintor italiano más famoso de la época, se mostró tan encantado como Vien, el maestro de David, que le explicó que entre todos sus éxitos, David era *le plus précieux*. El taller de David fue tomado por asalto; la multitud tuvo que ser controlada por los *carabinieri*. Angélica Kauffmann, Wilhelm

Tischbein (el amigo de Goethe), todos estaban entusiasmados. Cuando el cuadro fue expuesto en París en 1785, fue recibido con igual admiración. Todos los ojos estaban puestos en David, y de pronto una generación entera vio un presagio en los *Horacios*. Los críticos fueron unánimes en los elogios más exagerados; se llamó a David el «Atleta» y el «Mesías»; el *Journr fient de los Horacios* pasó por ser el «cuadro más bello del siglo», una *rneri,eille*; se habló de «la revolución de David».

En comparación con ese delirio, la reacción ulterior ha sido débil. La posteridad ya no comprende (a no ser mediante un esfuerzo consciente de orientación histórica) cómo de repente este cuadro aunó los ideales políticos, morales y estéticos insatisfechos, las expectativas, las tendencias semi-latentes de la época. Lo que se ve es un lienzo pardo amarillento, de colores suaves aplicados de forma plana, contrastados sólo en algunos puntos (como en el manto del padre) por un fuerte rojo local; una composición en parte patética y declamatoria, en parte vacía: los tres Horacios, ordenados de perfil uno tras otro, dan un paso hacia adelante con los brazos alzados en gesto de juramento hacia las tres espadas que su padre, el Horacio anciano, les tiende. En contraste con este grupo enteramente varonil, de expresión fuerte y ejecución plástica, las dos mujeres, quebrantadas por sus emociones encontradas, quedan arrinconadas en un extremo como contrapunto silencioso y elegantemente estilizado. Estas pocas figuras, más el pequeño grupo del fondo de los niños con su nodriza, están colocadas en un amplio escenario, cerrado por detrás con arcos sobre pesadas columnas dóricas sin basa. No hay duda de que, a pesar de ciertos pasajes áridos y algún error (como la perspectiva no del todo resuelta de los tres guerreros), este cuadro sigue siendo impresionante. Pero, ¿por qué pareció satisfacer todos los anhelos artísticos de la época? El resto de la exposición del Salón de septiembre de 1785 desapareció a la sombra de este único cuadro. La crítica calificó este mismo Salón como el «más importante desde hacía algún tiempo» y resaltó el *ton sévère et soutenu* que dominaba muchas de las pinturas de gran tamaño. Pero, a pesar de sus temas heroicos, ni *el Retorno de Príamo* de Vien, ni la *Alcestis moribunda* de Peyron, ni el *Marilio Torcuato* de Berthélemy pudieron rivalizar con el *Juramento de los Horacios*.

Artistas, críticos y público quedaron fascinados por el cuadro de David porque aquí por primera vez el sentimiento exaltado y patriótico había conseguido una concentración formal que respondía a las exigencias de la teoría clasicista. Nadie más se hubiera atrevido a dibujar unos ejes tan marcados y simples, a colocar las empuñaduras de las espadas en el eje central como centro de atención tan conspicuo, a consumir tan claramente la acción por medios formales y artísticos. El colorido serio y sobrio ha de interpretarse como espartano y varonil. Todo es preciso e inequívoco; unidad de lugar, unidad de tiempo, unidad de tratamiento: todas se han cum-

plido. Es un paradigma del estilo neoclásico o neopoussiniano, que supera al modelo en tensión y laconismo. Todos los esfuerzos de los treinta años anteriores por revivificar y reformar el *grand goût* tienen aquí su expresión acabada. Pero sobre todo estos medios técnicos permiten que la idea del cuadro salte directamente a la vista. Los Horacios expresan en su juramento un patriotismo que está por encima y más allá de todo lo personal. Incluso son indiferentes al lamento de sus propias mujeres, que lloran la suerte de sus hermanos y esposos; así crean una imagen sumamente masculina y alcanzan una luz moral (inspirada e inspiradora) contra todo lo femenino, débil y personal. Este es un heroísmo espartano y romano, unido a la más elevada virtud cívica. Se crea un símbolo eminentemente político en un momento de gran agitación, cuatro años antes del estallido de la Revolución.

Con este cuadro David se convirtió en el pintor verdadero de la nueva Francia y en el dirigente de una poderosa escuela que se extendió mucho más allá de las fronteras francesas. *Sócrates bebiendo la cicuta* (Salón de 1787; Fig. 4) acrecentó aún más su fama. Tampoco éste era un tema nuevo, pero estaba estrechamente asociado al nuevo sentimiento neoclásico. Se muestra a Sócrates sacrificado a la justicia de clase. Vuelve a haber una fusión de mensaje moral y emoción cuando el filósofo, sacrificados todos sus *grandes pensées*, coge tranquilamente la copa de cicuta. Reynolds, excelente entendido, coleccionista y teórico, ya anciano en aquella época, al ver esta pintura en el Salón no vaciló en compararla con las mejores que conocía, la *Capilla Sixtina* y las *Estancias*. «Este lienzo habría obtenido todos los honores en Atenas en tiempos de Pericles», dijo, y tras diez días de atento examen pronunció su veredicto: «Este cuadro es perfecto en todos los sentidos».

En estas primeras obras, David no era rígido, o al menos no tan estrictamente clasicista y arcaizante como se podría esperar de estos temas y otros semejantes que los siguieron. Es cierto que logra su impacto mediante este estilo neoclásico activo; sus retratos atestiguan que verdaderamente su fuerza natural estaba más en la dirección del realismo. Al mismo tiempo también hacían su aparición rasgos típicamente románticos. Mucho antes que los «Nazarenos» alemanes, David admiró a Fra Angélico y la escultura de la Edad Media. No sólo había estudiado a Poussin, a los boloñeses y a Caravaggio, sino que también elogiaba en sus clases a artistas de tendencias contrarias, a los flamencos y sobre todo a Rubens, para cuyo estudio fue expresamente a Flandes. Quizá influido por el neogótico inglés, que defendía los temas legendarios y terribles, David pintó en esta época *La muerte de Umino* (1786, Museo de Valence), un tema de *Sfurm und Drang* prerromántico, sacado de Dante, conocido en Alemania por el drama de Gerstenberg y pintado por Reynolds a comienzos de los setenta.

Con el estudio de los flamencos, David trataba de aclarar su paleta, oscurecida por la influencia romana. Intentó hacerlo en uno de sus cuadros menos «simpáticos» que pintó, *Paris y Helena* (1788, Fig. 6). Por una vez no es un tema sentencioso y moralizante. La definición del espacio, tan frecuente en este estilo, mediante planos paralelos sucesivos separados por grandes colgaduras pertenece al espíritu de Poussin. El pórtico del fondo procede del siglo XVI, son las famosas cariátides del Louvre de Goujon. Los demás accesorios, el lecho, el brasero, etc., son por primera vez arqueológicamente exactos. Las dos figuras, Paris desnudo (el primer desnudo que David introdujo en un cuadro) con el gorro frigio y el laúd en el brazo y la rosada Helena inclinándose hacia él, presentan las poses preciosistas del arte helenístico. A pesar de su fuerza formal, el sentimiento del cuadro recuerda el desaparecido siglo XVIII de Boucher o los intentos de Vien y los demás pseudoclasicistas de crear un rococó antiguo nuevo y gracioso. Este *genre à l'antique* satisfacía sólo parcialmente la verdadera esencia del genio de David, y por ello volvió a su propia vocación, el estilo *traOgue et historique*.

La obra clave del año de la Revolución pertenece enteramente a su estilo propio: *Los lictores llevan a Bruto los cadáveres de sus hijos* (1789; Fig. 7). Bruto, el fundador de la República romana, expulsó a los reyes y permitió que sus propios hijos fueran ajusticiados por haber traicionado a la República. Verdaderamente era éste un tema muy peligroso para que un antiguo *pertsiornaire du roi* lo presentara a una exposición patrocinada por el rey. A pesar de los esfuerzos por retirarlo, fue expuesto y causó una sensación tremenda. Pero el furor que suscitó no dependía, menos aún que en el caso de *los Horacios*, de la apreciación de sus valores artísticos, porque este cuadro está mucho menos cohesionado y no se sostiene en cuanto a composición. Era la arqueología de la obra y la cuidadosa observancia de lo que se llamó *rostrume lo* que se admiraba. La cabeza de Bruto está tomada del busto capitolino, la estatua de Roma de un original antiguo; en la decoración interior, los muebles (para los que se fabricaron modelos especiales) y los ropajes aspiran todos a la corrección arqueológica. Delécluze, el discípulo de David, nos cuenta en un escrito posterior que las modas de la Revolución, que entonces nacían, fueron influidas decisivamente por los detalles de este cuadro. No sólo se imitó el mobiliario, sino también los vestidos, y ese peinado favorecedor procedente de una bacante romana que lucen las hijas de Bruto se puso de moda entre las parisinas. No hace falta subrayar que este cuadro no hubiera sido estudiado tan exhaustivamente si su carácter político no lo hubiese convertido en la sensación del momento. «Por medio de su Bruto, así como de sus Horacios, David habla al pueblo de forma

más directa y clara que todos los escritores incendiarios que el régimen ha confiscado y quemado», escribió un contemporáneo.

De este modo David, un pintor, se convirtió en el hombre de la Revo-

lución, en el dictador del ámbito artístico de su época. Tras una evolución larga y gradual, en estrecha relación con tendencias preparadas por una generación anterior, su impulso natural y su temperamento impetuoso consiguieron fundir lo moralizador y lo arqueológico en una creación política, algo vivo que formaba parte de un momento extraordinario. En-tre todos los artistas creadores de Europa, ¿quién podría decir lo mismo? Quizá Schiller con *Los bandidos*, con su lema *in Tyrannos* y que fue escrita sólo una década antes de la Revolución; o Rousseau, pero menos por sus obras de invención que por la influencia de sus principios (las *Confesiones* no se publicaron hasta 1782, cuatro años después de su muerte). Tampoco hay verdaderos equivalentes de la creación excitante y concentrada de David en la poesía francesa, al menos de una intensidad semejante. Los poemas políticos del medio griego André Chénier, víctima él mismo de la Revolución (uno de ellos, el «Jeu de Paume», comienza con una glorificación de David) no enardecían al pueblo. En las artes plásticas parece que no hubo nadie que compitiera con la «popularidad» de David, esto es, su sagacidad para descubrir la necesidad del momento histórico. A su lado los demás son sólo artistas. El impulso para la acción se desarrolló a partir de un punto de vista moralizante y actuó por medio de un estilo artístico severo y casi abstracto. No sólo siguió la tendencia de la época, añadió también su propio ímpetu y fue decisivo para el futuro: éste es el significado de la *révolution Davidienne*. Aunque en el campo social y literario este cambio se había preparado ya en el siglo xviii, si no antes, sólo con David alcanzó su maduración artística plena y evidente, y no desapareció de inmediato del arte francés del siglo xix. En este sentido, David fue un artista moderno: el artista con quien se inicia la pintura del siglo xix.

David no limitó su actividad política al ámbito artístico, y con ello se procuró un destino personal difícil. Más tarde, una participación semejante en la política dificultaría la vida a Courbet. David tomó parte activa en la Revolución y, en consonancia con su temperamento, se alistó en el ala extrema de los jacobinos bajo Robespierre; fue natural que se viera arrastrado a la caída de éste, ya que tenía muchos enemigos, especialmente entre los miembros de la antigua Academia, a la que odiaba amargamente y cuya supresión había provocado. Sólo gracias al gran respeto hacia su arte –puesto tan decisivamente al servicio de la Revolución– escapó con vida. Fue encarcelado dos veces, pero las sentencias fueron leves y le dieron oportunidad de pintar.

A menudo se le ha reprochado que él, pintor de la Revolución por excelencia, tomara sin vacilar partido por Napoleón. Sirvió al Imperio y glorificó al «tirano» con el mismo celo que había mostrado por la Revolución. Hay que recordar, sin embargo, que el Imperio de Napoleón no era la continuación de la monarquía anterior, sino que había nacido de la

Revolución y era impensable sin ella. La Revolución no sólo marcó un progreso social, la subida al poder del *tiers état*; también tenía un aspecto fuertemente nacionalista y patriótico. Cuán profundamente había calado esta faceta en el pensamiento artístico moralizador lo hemos visto en el sentimiento preferido y sobre todo en los temas elegidos por David y sus contemporáneos afines antes de la Revolución. Napoleón era la personificación más perfecta de este aspecto del anhelo popular. Por tanto, era absolutamente natural que David, como otros, se viera completamente captado y fascinado por el «heroísmo» de su personalidad. Al regreso de Napoleón de Elba, David, despreciando todo riesgo personal, se manifestó declarada e incondicionalmente a favor del Emperador y en contra de los Borbones. Y después de la Restauración no se dignó pedir clemencia del soberano legitimista, aunque se le sugirió que tal súplica encontraría una favorable acogida. Por fidelidad a sus ideales, tuvo que expiar en su vejez los pecados cometidos cuando, en su calidad de hombre de la Revolución, había sido más influenciado que firme. Fue muy criticado por estos pecados mientras vivió y después. El anciano artista y luchador tuvo que huir a Bruselas y fue desterrado de Francia; ni siquiera se permitió que el cadáver del pintor heroico más grande de la Francia moderna volviera a su patria.

El significado artístico e histórico de David se encuentra en su totalidad dentro de dos épocas heroicas estrechamente unidas, la Revolución y el Imperio. Lo que hizo antes de 1785 fue básicamente una preparación; lo que siguió a 1815 no era más que un eco fatigado. Siempre que fue necesario, su capacidad de pintor estuvo por entero al servicio de la causa. Además, en virtud de su extraordinaria habilidad para la administración y la política de las artes, desempeñó un destacado papel público, sobre todo en el período crítico de la Revolución. Aunque no tuvo ni quiso tener el título de *premier peintre* que ostentó Lebrun bajo Luis XIV, su esfera de poder fue igualmente omnímoda y las reglas que impuso igualmente dicta-toriales. Estaban dirigidas contra la dejadez, las tiranías faccionarias, la mediocridad y la arrogancia de la Academia y contra todos los responsables de la educación artística en general. Anunció penalizaciones para los res-tauradores que, como profesión y con la protección y el apoyo de las autoridades, destruían las mejores obras de arte. En resumen, intentó llevar a cabo toda una serie de reformas, que en su mayoría desgraciadamente no duraron más que su propio poder ilimitado. También dirigió la organiza-ción artística de los grandes festivales del « Etre Suprême» y la «Régénera-tion» y los solemnes cortejos fúnebres de Marat y otros. A imitación de los griegos y romanos, hizo acuñar medallas para conmemorar acontecimien-tos importantes. Mandó erigir en las provincias obeliscos decorados con

bronce procedente de estatuas parisinas fundidas, el *débris du luxe des cinq derniers despotes francais*. Llevó a cabo estas cosas y muchas más, como acompañamiento inevitable de una revolución política tal.

Cuanto más inmediato el problema, más significativa y plena de senti-do era la creación de David. En el otoño de 1790 recibió el encargo de inmortalizar *El juramento del juegooo de Pelota*. El 20 de junio de 1789 los representantes del «tercer estado», reunidos en la sala del Jeu de Paume, habían jurado no separarse hasta que hubieran logrado sus propósitos, oca-sión memorable que constituyó el primer acto de la Revolución. La repre-sentación realista de un acontecimiento contemporáneo era, en cierto senti-do, una novedad. Ciertamente Lebrun y otros habían elegido las hazañas de Luis XIV como temas favoritos de su narrativa pictórica, pero revestidas generalmente de un ropaje alegórico. También en el siglo xvlti habían sido escasas las representaciones realistas de sucesos contemporáneos, a excep-ción de los cuadros de batallas.

Era típico de ese sentido suyo de la maestría y de la realidad que, a pesar de todas las teorías clasicistas, fuera fundamental, para David conse-guir dominar un tema tan vivo como éste, aunque el proyecto no pasó de los bocetos preparatorios (Figs. 9–11). Aquí el pintor de los estilizados *Horacios* y de *Paris y Helena*, cuadros que se limitaban a unas pocas figuras concebidas plásticamente, se enfrentaba al problema de congregar en una escena única a un centenar de hombres excitados, gesticulantes, vestidos todos con trajes contemporáneos; y más aún, tenía que pintarlos como héroes sin perder precisión realista, tanto en detalles como las figuras prin-cipales concebidas a modo de retratos como en el conjunto. David sabía combinar la observación exacta con el sentido de lo monumental, acentua-do por el estudio de lo antiguo y del arte del siglo xvlr. Con esta combina-ción consiguió un estilo de gran amplitud. La cualidad más sorprendente de la obra es la representación del espacio, la sensación de profundidad de esa sala grande y triste. Los muros grises se alzan, amplios y vacíos, inte-r-rumpidos únicamente por extensas superficies de luz. Todo el espacio superior, casi dos tercios de la extensión del cuadro, está animado única-mente por unas ventanas altas y unos cortinajes que la tormenta empuja dentro de la estancia. Puede verse al gentío, excitado oyente de la asam-blea, agolpándose en las ventanas. El vacío de la parte superior contrasta de manera efectiva con la multitud de la parte inferior; en el grupo principal el presidente Bailly se yergue sobre una mesa muy por encima del resto, con el brazo en alto. Los delegados le rodean por todas partes con los brazos extendidos mientras le toman por testigo y prestan el juramento. Es el mismo gesto de los *Horacios*, multiplicado y liberado de su rigidez. Naturalmente, es verdad que quedan algunas poses estatutarias, de carácter heroico y estilizado, pero por todas partes asoma la forma individual.

Nadie más que David, «el autor del Bruto y de los Horacios, este patriota francés, cuyo genio previó la Revolución», podía haber sido elegi-do para resolver este problema. Como continuaba el encargo de David, «su vigoroso pincel puede registrar para nuestros bisnietos lo que, después de siglos de opresión, Francia ha hecho por ellos». Desgraciadamente el cua-dro, proyectado a escala gigantesca, no llegó a ejecutarse; sólo

existe en un estudio acabado (muy conocido por los grabados) que fue expuesto en el Salón de 1791 y ahora está en el Louvre.

Los tres cuadros que David pintó de los «mártires» de la Revolución tienen una concepción tan grande como nueva. Concebidos como retratos, trascienden la esfera de la representación para entrar en el dominio de la tragedia universal. El primero fue el de Lepeletier de Saint-Fargeau, asesinado a comienzos de 1793 por un contrarrevolucionario –*assassiné lâche*–

merit pour avoir voté la mort du Tyran–, o sea, Luis XVI. En el lienzo

original de David podía leerse esta frase en un trozo de papel pegado a la espada realista, cerca de la herida de la víctima. La parte superior del cuerpo está desnuda; la cabeza descansa sobre una gruesa almohada, como dormida. El dibujo es vigoroso y el conjunto parece tan monumental como una estatua de mármol sobre una tumba. La pintura fue destruida y sólo se conoce por un grabado (Fig. 12) realizado a instancias de la Convención revolucionaria.

Mucho más famosa, sobre todo por su tremendo poder de sugestión, es la representación de Marat asesinado (1793; Fig. 14). David no retrata el asesinato real de Marat por Charlotte Corday. Según su propia declaración, nos muestra a Marat tal como le había visto el día anterior a su muerte cuando, a petición del Club de los Jacobinos, había ido a visitar al enfermo. «Le encontré en una postura extraña. Tenía junto a sí un bloque de madera sobre el que había papel y tinta. Con la mano fuera de la bañera escribía sus últimos pensamientos en bien del pueblo... Pensé que sería interesante representarle en la actitud en que le había encontrado.»

Una vez más, el innato poder de realismo de David, su facultad para captar un parecido, se combinó con esa habilidad para la estilización y la simplificación que su educación clásica le había enseñado. Se ha fijado una impresión directa y convincente con la más simple de las formas y un mínimo de medios. De nuevo la sección superior del cuadro se ha dejado impresionantemente vacía, método que David había aprendido estudiando a Caravaggio o a su escuela. El espacio en que tiene lugar la acción se indica de manera concisa y con absoluta sinceridad. Un gran bloque o cajón de madera con la lacónica inscripción A MARAT DAVID se adelanta hacia el marco del cuadro; detrás, en segundo y último plano, se extiende la bañera de color pardo grisáceo, tres cuartos de la cual están cubierto, por un tablero de madera. La cabeza y los hombros de la víctima sobresalen

de la larga y estrecha caja como Lázaro del ataúd. El pecho, con una minúscula herida, está en sombra. La cabeza de Marat está inclinada hacia atrás por la agonía de la muerte, envuelta en una especie de turbante blanco „risacco. Debajo de éste emerge el rostro entre luz y sombra, los ojos cerrados, la boca angustiada pero con una leve sonrisa; tiene una fuerza plástica extraordinaria y un sorprendente parecido; es también infinitamente conmovedor. Una sencillez tan grandiosa está conseguida tan sólo mediante una composición magistral. Los tonos grises, pardos y verde pétreo aplicados en planos lisos son igualmente sencillos; por su austeridad y su calculada superposición, también proceden de la escuela de Caravaggio. Y es precisamente mediante estos valores delicadísimos y mediante variables, aunque moderados contrastes de luz y sombra, como se consigue una impresión pictórica y llena de color, a pesar de la ejecución contenida. El hecho esencial es que todos estos aciertos son únicamente medios a través de los cuales David expresa un concepto espiritual. En estos lienzos de «Mártires» retrata la tragedia del patriota (y en época posterior de su vida, David todavía consideraba a Marat como tal) que, en el momento crítico del cumplimiento de sus deberes patrióticos, cae víctima del puñal.

El tercer cuadro de esta serie es el inacabado *Bara* (Fig. 13). De las tres representaciones de vidas sacrificadas a la Revolución, ésta es la más tierna, la de más gracia, y por tanto la menos llamativa. El joven, que tomó parte en la guerra como tambor de la Vendée y fue herido por los legitimistas, está tendido, con el cuerpo de largos miembros, completamente desnudo, la cabeza apoyada en la ladera, y las caderas un tanto femeninas

fuertemen-te curvadas hacia afuera; con los ojos semicerrados, aprieta contra su pecho la escarapela nacional. Podría ser un Narciso buscando su imagen en el arroyo, y efectivamente guarda un lejano parecido con el famoso cuadro del Louvre de Poussin. El patetismo habitual de David está completamente ausente. No es más que un joven desnudo, hermoso, aunque un tanto her-mafrodita.

David consideraba al *Marat* y al *Lepeletier* como sus mejores obras, y cuando se los devolvieron en 1795 los conservó consigo en su taller, a pesar de valiosas ofertas. En realidad, estos cuadros de la Revolución están pintados con una frescura y una ingenuidad clarividente de la que carece-rían cada vez más sus composiciones estructuradas; incluso Delécluze co-mentó que habían sido creados como en un trance. En ellos puede verse la fiebre que sactidía a estos hombres y artistas apasionados durante aquellos años terribles, inconmensurablemente agitados.

David se vio profundamente afectado por la caída de Robespierre, por quien había intercedido ardientemente sólo pocos días antes. Impresionado y desalentado, cerró su tartamudeante discurso de defensa con la declara-ción de que en lo sucesivo se adheriría *aux principes et non pas aux hommes*.

Los intereses políticos habían dado vida a su arte; una vez que tuvo que renunciar a ellos, sus principios sólo pudieron aplicarse a problemas pura-mente artísticos; y así, mientras con mayor rigor se atenía a esos principios. más estéticos y vacíos se volvían.

Esto se demuestra en la obra principal de este período, *El rapto de las sabinas* (Fig. 8), comenzada cuando el Directorio le liberó de la cárcel y terminada en 1799, tras un trabajo sin tregua. Este cuadro superaría todos los esfuerzos anteriores de David por adherirse a los principios que exigía el *beau idéal*. El propio David ya no estaba totalmente satisfecho con su, obras anteriores, ni siquiera con los *Horacios*. Las encontraba (según sw propias palabras) demasiado «pequeñas» y «mediocres» en cuanto a dibujo. demasiado deliberadamente anatómicas y tan calculadas en cuanto a la disposición del color que descuidaban la fuerza de los tonos locales. Tam-bién creía que estaban demasiado influidas por las antigüedades romanas. los únicos monumentos a los que había prestado atención durante su estan-cia en Italia. Lamentaba haber perdido tanto tiempo con ellas. Ahora, casi un cuarto de siglo después, el arte antiguo se conocía mucho mejor y mas íntimamente. En las *Sabínas* quiso crear una obra «de estilo griego», es decir, una obra de un refinamiento y una abstracción sumos. Había que acentuar más las figuras individuales, y de hecho están ejecutadas con mucho mayor refinamiento y contención pictórica. Las figuras de los Ho-racios son toscas en comparación con los protagonistas de las *Sabinas*, Ro-mulo blandiendo la lanza y su adversario, el barbado rey sabino. Una innovación sorprendente es que ambos están desnudos. Han sido modela-dos según modelos clásicos famosos, y sus elegantes proporciones recuer-dan estatuas helenísticas como el Apolo del Belvedere, traído a París en esta época como parte del botín de Napoleón. Las mujeres que se han lanzado a luchar entre sus esposos y hermanos son especialmente bellas. Se ha reducido el acento exclusivo sobre la plasticidad de los Horacios y las figuras están dispuestas con mayor fortuna sobre el plano pictórico.

Esta pintura provocó un aplauso entusiasta que en esta ocasión no podía contener elementos ajenos a lo artístico. Fue admirada en particular por las elegantes capas altas de la sociedad del Directorio, que una vez más se habían vuelto sumamente «estéticas». La posición y la fama de David se restablecieron por completo. La única excepción fue un grupo pequeño pero muy interesante de entre la caterva de discípulos de David. Para ellos, el nuevo esfuerzo estilizante del maestro no era lo bastante radical o abs-tracto, no lo suficientemente griego o «etrusco», y no satisfacía sus ideales arcaizantes en general. Volveremos a ellos más tarde.

Es obvio que no podía pedir-sele a David algo tan profundamente cohe-rente; su realismo plástico innato lo impedía. En realidad, en este cuadro David no se dirigía hacia lo griego, sino (quizá inconscientemente) hacia la

pintura del siglo xvti. Su modelo no era el estilo lacónico, dramático de Poussin, de unos cuantos desnudos

situados en un escenario estrecho, sino más bien el del primer Poussin, que llenaba sus escenas con muchas figuras en acción. La segunda versión del *Rapto de las sabinas* de Poussin (Nueva York, Metropolitan Museum), tuvo una gran influencia sobre el cuadro de David, no por la mera semejanza del tema, sino más en particular por la composición y los detalles (los niños gateando por el suelo entre los combatientes, los caballos sin bridas en una interpretación errónea de lo anti-guio, etc.). En comparación con Poussin, a pesar de su abundancia de figuras, David presenta una simplificación y sutileza mucho mayor en las relaciones del plano pictórico con el espacio tridimensional del cuadro. Aquí hay indicios de una nueva tendencia estilística, pero se necesitaban energías más renovadas que las de David para llevarla a término.

David conservó bajo Napoleón la destacada posición social y artística que había recuperado con las *Sabinas* en el Directorio. Su taller se hizo famoso en toda Europa. *Voilà mon héros*, dijo a sus discípulos cuando el general Bonaparte, con sólo veintiocho años, pero ya triunfante, le visitó por primera vez en su taller. Su culto al héroe había encontrado al fin su objeto. Y Napoleón apreciaba a David; incluso le había ofrecido en secreto un refugio en su campamento italiano cuando el pintor se vio en una posición política peligrosa a causa de su intercesión en favor de Robespierre. Pues Napoleón necesitaba artistas que glorificaran su nombre y no podía dejar escapar a un hombre tan importante.

Pero ni en la época de su primer encuentro, cuando Bonaparte fue recibido en París con toda pompa tras la Paz de Campoformio, ni después, pudo lograr David que su ocupadísimo modelo posara durante una larga sesión para un retrato; un boceto al óleo del natural fue todo lo que pudo conseguir. Sin embargo, se ha hecho famoso un cuadro idealizado, *Napoleón en el San Bernardo*. En un principio, David había querido representar al general espada en mano en el campo de batalla. Napoleón replicó secamente que en esa postura no se ganaban las batallas; él quería aparecer *calme sur un cheval fougueux*. Por tanto, David sólo pudo hacer heroico el escenario y sus accesorios: el corcel encabritándose al borde de las rocas y el capote gris ondeando al viento. El propio Napoleón, con rostro tranquilo y gesto de calma, muestra al ejército el camino hacia adelante y hacia arriba. Su silueta se recorta fuertemente contra un cielo fragmentado por nubes y relámpagos; por entre las nubes se alzan picos nevados apenas sugeridos. En una piedra saliente están grabadas las palabras BONAPARTE, HANNIBAL, CAROLUS MAGNUS.

Nombrado *premier peintre* del Imperio, honor que había rehusado en el Consulado, David volvió a recibir los encargos más importantes. Estos se

hallaban muy lejos de sus ideales teorizantes; por el contrario, afortunadamente para él, le devolvieron a la realidad presente. Su sentido del realismo, condenado en otro caso a expresarse en formas congeladas, volvió a predominar. La importancia de estas obras rebasó sus propias intenciones. En los grandes cuadros oficiales que le pedían hacer para el Emperador descubrió sorprendido *plus de ressources pour l'art qu'il n'y aurait attendu*... Sólo se llevaron a término dos de los cuatro grandes encargos conmemorativos de la coronación de Napoleón, la famosa «*Sacre*» (o *Coronación de la emperatriz Josefina*) y la *Distribución de las águilas imperiales* (Figs. 15–18). De la *Recepción de Napoleón en el Hôtel de Ville*, únicamente existe un excelente boceto de gran tamaño.

Estas representaciones ceremoniales de acontecimientos contemporáneos eran la continuación de lo que David había iniciado al comienzo de la Revolución con el *Jeu de Paume*. Las composiciones que creó en este momento marcan la pauta de todo un género (la mayoría de los cuadros, posteriores de coronaciones y ceremonias son impensables sin David). El estudio para el *Jeu de Paume* ya había mostrado una sorprendente exactitud en los detalles. Al menos todos los actores principales están representados con sus rasgos y gestos característicos. A pesar de ello, la unidad, el movimiento y la situación del conjunto no podía perderse bajo ningún concepto. En los encargos oficiales de Napoleón, casi todos los personajes tenían que ser retratados de manera reconocible, pero a la vez era imprescindible conservar la impresión de una gran ceremonia. Hasta los bocetos, se sometieron a la censura del Emperador y de la Corte. Cada una de las figuras fue estudiada en acción con un boceto de desnudo (David contó con soldados como modelos al efecto), y finalmente en los detalles de vestuario y retrato.

También las composiciones tuvieron que obtener la aprobación de los censores. David había hecho un boceto muy curioso del famoso precedente instaurado en la coronación. Napoleón, en vez de inclinarse humildemente para recibir la corona del Papa, se irguió arrogantemente y se la colocó con gesto imperioso sobre la cabeza, mientras el Papa permanecía sentado de-trás de él, como intimidado. A Napoleón, o quizá a sus consejeros, no pareció prudente presentar esta escena histórica en un cuadro público, que habría proclamado *urbi et orbi* la usurpación del gobernante; de manera que fue reemplazada por otra mucho menos napoleónica y también menos davidiana: el Emperador, con los brazos en alto, sostiene la corona sobre Josefina arrodillada. De igual forma, en la *Distribución de las águilas* cambió un fragmento importante de la composición original por deseo de los gobernantes, sin duda por motivos artísticos en esta ocasión. David había colocado sobre el grupo de los portaestandartes una Victoria alada arrojando laureles, necesaria para enlazar los dos grupos separados. Se con-

sideró que esa figura era un *vieux jeu*, una reincidencia en el tipo de alegoría dieciochesca que el propio David había combatido. Al suprimirla, los clientes se mostraron por una vez más modernos y realistas que el artista, aunque desde luego la composición se resintió de ello.

Pero es evidente que David no realizó ninguno de los dos grandes cuadros ceremoniales de Napoleón tan sólo por medio del realismo. Ob-Viamente, su extraordinario sentido de la realidad fue, en este caso como en todos, el primer requisito de una representación verdaderamente convincente. Sin embargo, como en el *Jeu de Paume*, David no hubiera podido abarcar estas escenas grandiosas sin un dominio de la composición espacial, de la distribución de grupos y del movimiento equilibrado, que era fruto del estudio y el esfuerzo de muchos años dentro de los límites del estilo clásico. Esto se aplica tanto al todo como a las partes. La influencia de la tradición es tan grande que David emplea figuras de las Estancias de Rafael para ciertos motivos y resucita el *Mercurio* de Giovanni da Bologna para el primer portaestandarte. Y no hay que reprochárselo. Muchos pintores del siglo xix (Delacroix, incluso Manet y Van Gogh), de vez en cuando copia-ban conscientemente figuras clásicas y renacentistas. En estos cuadros, el problema principal de David era crear una unidad a partir de múltiples y variados detalles. Más aún que en la *Distribución de las águilas* lo consiguió en la «*Sacre*» mediante la articulación de la composición y el control del espacio, y no menos por calidades pictóricas y la distribución de la luz sobre los planos de color. Es significativo que un artista como Géricault, que era un pintor de pies a cabeza, declarase que todo el lado derecho de la «*Sacre*» era tan bello «como si lo hubiera pintado Rubens».

Al contemplar el dibujo para el tercer cuadro napoleónico, *La recepción 1,1 Emperador y la Emperatriz en el Hôtel de Ville*, con su carroza oficial, sus alegres multitudes, sus balcones llenos de gente, se comprende lo que Géricault, que se tomó la molestia de visitar en Bruselas al anciano exilado, admiraba en David. Bajo su maestría técnica hay a menudo, aunque no siempre, ese movimiento tempestuoso y excitante que los franceses llaman *ouiWue*. Un pasaje como el de la parte izquierda del dibujo, con los caballos encabritándose y la gente con guirnaldas corriendo, podría haber sido obra de Géricault de principio a fin. ¡Cuántas ceremonias oficiales semejantes se han pintado desde entonces en Francia y en otros lugares! ¡Cuántas veces han quedado en algo frío y prosaico, o confuso y declamatorio! La fusión de realidad y movimiento majestuoso que David consigue parcialmente en la «*Sacre*» y en la *Recepción* apenas se han vuelto a alcanzar desde entonces.

Exteriormente consideradas, estas dos grandes obras, la «*Sacre*» (comenzada en 1805, terminada en 1808), y la *Distribución de las águilas* (llamada también *Serment des Drapeaux*, expuesta en 1810), fueron la culminación

de la carrera artística de David. El propio Emperador, en un famoso examen previo de la «*Sacre*», tras un largo escrutinio, se descubrió ante David y dijo: *C'est bien, M. David, c'est très bien*. El maestro estaba rodeado de multitud de alumnos. Muchos de ellos, como Gros, eran ya famosos por derecho propio, pero todavía le eran fieles. Su influencia se extendió por toda Europa.

Ahora nos volvemos a encontrar con el fenómeno característico de la personalidad de David, curiosa y

trágicamente dividida. No le bastaban sus honores y su posición dictatorial, ni su profunda comprensión de las realidades de la Revolución y del imperio, o la devoción entusiasta a sus hechos heroicos, eran suficientes para él. Sus ideales seguían sin alcanzarse y estaban en la línea que había emprendido (o al menos así lo creía él) en las *Sabinas*. Pretendía emanciparse del clasicismo anterior y caduco que todavía contenía tanto de los siglos xvii y xviii. Quería llevar de nuevo la pintura a una sencillez mayor, y con este fin sacrificó el efecto dramático (*peinture d'expression*) tan amado por él y los clasicistas anteriores. Las figuras ya no estaban unidas dentro de grupos agitados, sino que se dejaban aisladas y se ejecutaban con mayor esmero para fijar la atención en cada persona individual. Con estos argumentos y otros semejantes le gustaba a menudo teorizar ante sus discípulos. Creyó haber encontrado este ideal de ejecución serena, uniforme y coherente en los griegos (de ahí que se aproximara a las ideas de Winckelmann más de lo que lo había hecho antes). También lo encontró en los primitivos italianos (Giotto, Masaccio, Fra Angélico, Perugino), cuyas pinturas, limitadas a un solo plano, admiraba mucho.

Con estas ideas entró hacia 1800 en aquel movimiento arcaizante pa-neuropeo al que los primeros románticos alemanes y los Nazarenos pertenecerían poco después. Este movimiento evocó en el propio taller de David las excentricidades más singulares, pero condujo también a progresos significativos. Resulta trágico que estas ideas y teorías, con las que David se atormentó durante años, no revitalizaran su propio arte ideal. El paradigma de esta nueva doctrina fue el inmenso lienzo de *Leónidas en las Termópilas*, en el que trabajó de 1800 a 1814, con la colaboración de sus discípulos en la composición y en la teoría. Pero el cuadro tiene mucha menos vitalidad aún que las *Sabinas* y muestra claramente la debilidad del exceso de meditación.

El esfuerzo arcaizante es menos evidente en otros cuadros de esta época, pero éstos presentan, por otra parte, una blandura como de porcelana, a la manera de Canova, como el *Safo y Faón* (pintado en 1809 para el duque Youssouppoff; ahora en el Ermitage). El manierismo exagerado de la postura del tierno grupo central supera con mucho al *Paris y Helena*, que es anterior. Seguramente esta pintura está relacionada con la preferencia de

David por los predecesores manieristas de Rubens. Es curioso que un cuadro tan completamente artificial fuera pintado por el mismo artista y en la misma época que la «*Sacre*», que, a pesar de su ceremonia, es tan saludable y tan viva.

En las obras ejecutadas tras el destierro, el tono vítreo generalizado y

colores duros son cada vez más desagradables. Los temas y las composiciones (Marte desarmado por Venus y otras semejantes) se tornan más convencionales y vacíos. A diferencia de la mayoría de los grandes artistas, David no desarrolló un estilo de ancianidad. Carecía de esas grandes ideas interiores con las que genios como Ticiano, Rembrandt y Poussin superaron la decadencia física natural y se alzaron hasta lo sublime. La gran manera de David era desde el principio demasiado teórica, y se fue ipagando poco a poco a medida que se alejaba su posibilidad de ejercer una influencia moral, influencia en la que hacía tiempo le habían cortado las Alas. En su vejez también le faltó el contacto con los sucesos contemporáneos que antes le habían proporcionado tanto de su vitalidad. En consecuencia por motivos tanto internos como externos, no le fue posible, ¡el anciano David elevarse sobre sí mismo.

Hasta qué punto necesitaba David ese contacto con la vida y cuánta fuerza le proporcionaba lo demuestran sus extraordinarios retratos. Aquí estaba directamente con la vida, y el poder de la realidad que era tan intenso para él se expresa con plena fuerza. Los retratos de su discípulo Ingres son sin duda mucho más populares; el refinamiento y la seguridad de la línea, así como la delicada armonía de los matices de color, los hacen atractivos, y las obras del maestro carecen en general de esas cualidades; pero tienen una nobleza y una virilidad, un poder de caracterización que a veces llega a recordar a Daumier (sobre todo en los dibujos de retrato del período revolucionario), y que otorgan al David retratista una personalidad independiente y excepcional. Al igual que en el *Jeu de Paume*, el *Marat*, la «*Sacre*» y en las demás representaciones de sucesos contemporáneos, así también en los retratos el realismo natural en David podría abrirse camino a través del sentimiento y la forma de estilización neoclásicos que el largo entrenamiento había hecho suyos.

El retrato ecuestre del conde Potocki (1781; Polonia, colección Branicki) muestra todavía al primitivo «rubeniano»; es una pieza de alarde pictórico, Van Dyck más el rococó. De igual forma, los retratos de sus suegros, el matrimonio Péroul (1874; Fig. 20) tienen todavía una tonalidad viva, y a pesar de su frescura y animación, no aventajan al estilo general de su tiempo.

Hasta la época en que pintó *el Jeu de Paume* no lograron los retratos de David mayor firmeza, solidez y compacidad. Hay bocetos a carbón comple-

tamente asombrosos y pinturas de Danton, Bailly y muchos otros. *Gérard y su familia* (Museo de Le Mans) puede servir como ejemplo de retrato de grupo. El fornido padre viste una blusa clara y está sentado con las piernas extendidas, con su hijo pequeño entre las rodillas, a su lado la niña sentada a la espineta y los hijos mayores detrás; el conjunto es sencillo y carente de afectación, pero está unificado por el calor del sentimiento. El siglo XVIII francés no puede ofrecer una presentación tan directa como ésta de la humanidad de la clase media. En Inglaterra en seguida vienen a la mente Hogarth y Raeburn, pero ninguno de ellos alcanzó una grandeza tan sencilla.

Retratos de David, como la famosa pareja de M. y Mme. Sériziat (1795; Fig. 19), son de otra clase. Aquí destaca una vez más el elemento de decoración lineal. La forma de estilización es la que David empleó en el *Paris y Helena* o en el *Safo y Faón*, advirtiéndose tanto en el elegante perfil de la joven (que era hermana de Mme. David) como en el gran refinamiento colorístico con que están tratados el vestido blanco y el sombrero verde. También se evidencia en toda la actitud y el porte del joven, con las piernas cruzadas y medias amarillas, la chaqueta de color pardo, la fusta en la mano y la forma en que está colocado sobre un cielo luminoso cubierto de nubes. Con este estilo, como con el anterior, había pocas obras que se pudieran comparar en Inglaterra.

Hay toda una serie de retratos en este mismo estilo. El más famoso es el de Mme. Récamier, que se muestra recostada en un sofá, con un sencillo pero elegante vestido blanco y descalza (1800, no totalmente acabado; Fig. 22). A su lado, a manera de contrapeso vertical, hay un candelabro clásico. El conjunto es un alarde de sencillez extremadamente refinada. El retrato del papa Pío VII (1805; Fig. 21), por otra parte, presenta una liberación de lo artificial nunca igualada por David. A pesar de la detallada ejecución de los accesorios, como el bordado en oro del manto, domina el carácter de la expresión. El semblante denota a un tiempo turbación y astucia, superioridad pero también humildad. El príncipe de la Cristiandad se encuentra sometido al nuevo Emperador. Todo esto está expresado con tal maestría y fuerza contenida que, como Reynolds cuando vio el *Sócrates*, sólo lo podemos comparar con los ejemplos más excelsos de la historia del retrato.

Al final de su vida, en Bruselas, David pintó uno de sus retratos más impresionantes. El anciano maestro se vio tocado una vez más por la realidad presente y no fracasó; de hecho, casi se puede hablar en este caso de una sublimación de su arte mediante un estilo de ancianidad. Este retrato es el de las *Trois Dames de Gand* (Louvre; quizá realizado con ayuda de su alumno Navez), que muestra a una anciana sentada con el rostro frente al ojo de la cámara y sus dos hijas detrás. Nada queda del preciosismo y la

recreación en la línea que caracterizaba a los dos Sériziats. Aparte de los detalles singulares de los trajes, que en tantos cuadros de esta época reclaman una atención excesiva, es asombroso observar hasta qué punto David, incluso en su vejez, ha conservado su valiente sentido de la realidad. Al mismo tiempo mantiene su habilidad para captar el contorno de una forma estilizada (como en la joven de la peineta en el pelo). También el color tiene más cuerpo y calor, ya que el elemento rubeniano que surge de vez en cuando a lo largo de su obra parece haber reaparecido una vez más en el propio país de Rubens.

Los retratos de David complementan de forma muy valiosa el conjunto de sus demás obras. Confirman nuestra impresión de la gran fuerza de este pintor, fuerza que sólo se manifestó ocasionalmente en su pintura de programa. Un paisaje (Fig. 23) que pintó desde la ventana de la prisión, una vista del Luxemburgo ejecutada en un estilo realista y vistoso, y un bodegón a lo Chardin (Bruselas), merecen mención también. En

el ánimo de David, naturalmente, este tipo de cosas eran sólo pasatiempos entretenidos. *Es su* visión heroica y la tensión de su impulso moral lo que le confiere importancia histórica. El es el pintor heroico y ético de una época heroica y ética, la Revolución. Aunque se han referido muchos grandes y generosos impulsos suyos, su carácter ha sido muy criticado; es posible que fuera ambicioso, dubitativo, cobarde incluso, como el carácter de su tiempo fue en exceso brutal, mezquino y desagradable en los detalles; esto no afecta más a la intención artística de David de lo que invalida las tremendas ideas de la época. De entre todos aquellos que con él se afanaron y ambicionaron, de entre los muchos que suscribieron opiniones éticas pseudoclásicas semejantes a las suyas, sólo él destacó sobre la multitud. Ello se debe a que en él únicamente el sentido de la realidad se hallaba combinado en grado significativo con un anhelo imperioso de una forma ética. Cuando dominaban solamente sus ideales, su arte se estancaba (*qu'importe la vérité si les attitudes sont nobles?*), porque entonces le faltaba esa claridad de visión que sólo los más grandes artistas poseen. Prueba de ello son sus muchos cuadros idealistas estériles, esterilidad ya evidente en las *Sabinas* y en el *Leónidas*. Pero al igual que Anteo, en cuanto que sus pies tocaban la tierra, su fuerza volvía a fluir. Sólo entonces sus fuertes convicciones y grandes formas podían hallar expresión. Los *Horacios*, el *Sócrates* y el *Bruto* eran cada uno un gesto grandioso, una exigencia ética de la Revolución; pero sólo las obras tomadas directamente de los acontecimientos contemporáneos inmediatos, como el *Marat*, trascendieron las tendencias artísticas entonces vigentes. Casi en contra de la voluntad de David, el *Jeu de Paume* y la «*Sacre*» abrieron nuevos caminos. Por medio de su arte, y sin alegorías, lo inmediato se llega a convertir en el símbolo de un mundo nuevo. Fue nada menos que un artista como Delacroix quien llamó a David *Le père de toute l'école moderne*.