

Los pintores, el Salón, la crítica, 1848-1870

- Presentación
- Objetivos
- Método
- La visita: lista de obras
- Prolongación de la visita
- Bibliografía

Presentación

El período comprendido entre 1848 y 1870 representa un momento clave en la historia del arte en Francia. Hereda el legado de las corrientes dominantes de la primera mitad del siglo XIX: el romanticismo por una parte, y por otra, el neoclasicismo, y continúa hasta el nacimiento del impresionismo.

Estos años, aún fuertemente marcados por la tradición académica, se caracterizan por la persistencia de estructuras que constituyen el denominado "sistema de Bellas Artes". Los artistas tienen que definirse con respecto a este sistema. La mayor parte acepta las reglas y se gana el favor del público y de la crítica por lo general. Otros, sin embargo, aunque no llegan a cuestionar el sistema, evolucionan al margen y encuentran más dificultades para lograr que se admitan sus obras.

El sistema de Bellas Artes

Está basado en una serie de principios e instituciones:

1. Principios:

Para satisfacer las exigencias de la Academia, difundidas a través de la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes y reafirmadas en la elección de los galardonados en los diferentes concursos y en la del jurado de los Salones, los pintores deben respetar un cierto número de principios. Estos se van estableciendo paulatinamente con el paso del tiempo hasta terminar por convertirse en una obligación, contra la cual se insurgen artistas y críticos.

El reconocimiento algo tardío por la opinión pública del siglo XX de las corrientes "innovadoras" del último cuarto del siglo XIX (impresionistas, neoimpresionistas, nabis, fauvistas...) conlleva un rechazo global de los principios de la Academia y el término "academicismo" adquiere una connotación peyorativa, empleándose como sinónimo la expresión "art pompier" (arte de bombero). Si se hace referencia a las polémicas que han acompañado la apertura del Museo de Orsay, acusado de "rehabilitar" la pintura académica, habría que reconocer que el debate sigue abierto.

¿Cuáles eran las exigencias a las que debían someterse los pintores?

• Respetar la "jerarquía de géneros":

La jerarquía de géneros, enunciada por Félibien (historiógrafo, arquitecto y teórico del clasicismo francés) en 1667, considera la pintura de historia como el "gran género". Esta incluye temas religiosos, mitológicos o históricos que deben transmitir un mensaje moral. Vienen en orden decreciente: las escenas de la vida diaria (llamadas "escenas de género o de costumbres"), los retratos, sigue el paisaje y, por último, la naturaleza muerta. A esta jerarquía de géneros corresponde una jerarquía de formatos: gran formato para la pintura de historia, formato pequeño para la naturaleza muerta. Esta jerarquía, mantenida por la Academia, perdura a lo largo del siglo XIX, pero es cuestionada. En su informe del Salón de 1846, Théophile Gautier comprueba que: "Los temas religiosos son poco numerosos; las batallas han disminuido sensiblemente; lo que se llama cuadro de historia va a desaparecer... La glorificación del hombre y de las bellezas de la naturaleza, tal parece ser el objetivo del arte del futuro".

• Afirmar la primacía del dibujo sobre el color: El reconocimiento de esta primacía remonta al nacimiento de las Academias. Se trataba entonces de hacer resaltar el aspecto espiritual y abstracto del arte: el trazo no se encuentra en la naturaleza. El artista lo utiliza, al igual que los contornos y la sombra, para crear la ilusión de las tres dimensiones sobre una superficie plana. En cuanto al color, presente en la naturaleza, está

confinado a un papel secundario y su aprendizaje no se considera necesario. "El dibujo comprende los tres cuartos y medio de lo que constituye la pintura" afirma Ingres. En su *Grammaire des Arts du dessin*, publicada en 1867, Charles Blanc reconoce que el color es esencial en la pintura, pero que ocupa un segundo rango: "La unión del dibujo y del color es necesaria para engendrar la pintura, como la unión del hombre y de la mujer para engendrar la humanidad; pero el dibujo tiene que conservar su preponderancia sobre el color. De lo contrario, la pintura se va a la ruina; el color será su perdición así como Eva fue la perdición de la humanidad"...

• Profundizar el estudio del desnudo:

El término "académie" (academia) se empleaba también para designar un desnudo. Este estudio se basa en un trabajo a partir de la escultura antigua y del modelo vivo. No se trata solo de copiar la naturaleza, sino de idealizarla, conforme al arte antiguo y del Renacimiento. El dibujo del cuerpo humano es la expresión superior y la encarnación del ideal más elevado.

• Privilegiar el trabajo en el taller frente al trabajo al aire libre, sobre el motivo:

Esta última práctica se tolera, pero solo para ejecutar croquis y esbozos que se utilizarán después en el taller en las grandes composiciones.

• Realizar obras "acabadas":

Las obras deben tener un aspecto acabado. Para ello, la factura ha de ser lisa y la pincelada no visible. Ingres observa: "Por muy hábil que sea la pincelada, no debe ser aparente; si no, impide la ilusión e inmoviliza todo. En vez del objeto representado hace ver el procedimiento, en vez del pensamiento denuncia la mano".

• Imitar a los antiguos, imitar la naturaleza:

Para Ingres, la imitación de la naturaleza pasa por la imitación de los antiguos: "Hay que copiar la naturaleza siempre y aprender a verla bien. Por ello, es necesario estudiar a los antiguos y a los maestros, no para imitarlos, sino una vez más para aprender a ver. (...) De los antiguos, aprenderéis a ver la naturaleza porque ellos mismos son la naturaleza: así que hay que vivir de ellos, nutrirse de ellos".

2. Instituciones:

• La Escuela de Bellas Artes

La Academia Real de Pintura y de Escultura, creada en 1648, abre la Escuela de Bellas Artes bajo su supervisión directa. La enseñanza impartida a los estudiantes está basada solo en el dibujo, a partir del modelo vivo y de la escultura antigua. Todos los maestros son miembros de la Academia. Los candidatos a la Escuela de Bellas Artes (no se admitirán mujeres hasta 1897) tienen que pasar un concurso de admisión que consiste en dibujar una figura desnuda según el modelo vivo.

Cada año se invita a los alumnos a participar en numerosos concursos que constituyen las distintas etapas para la recompensa suprema que es el

Premio de Roma. Paradójicamente, mientras que en la Escuela solo se enseña el dibujo, varios de estos concursos son de pintura. Los temas propuestos provienen esencialmente de la mitología y de la historia griega y romana por una parte, y por otra, de la Biblia. Los alumnos deben adquirir los conocimientos necesarios para tratar esos temas mediante las asignaturas impartidas en la Escuela. Por ejemplo, para el año 1857 (fecha en la que Millet pinta *Des glaucuses* [Espigadoras], véase el recorrido sugerido), el tema del concurso del Paisaje histórico era "Jesús y la samaritana", y el de la Composición histórica: "La resurrección de Lázaro". El célebre Premio de Roma (uno cada año en pintura, escultura, grabado, arquitectura y composición musical) que representa la ambición suprema de los alumnos permite a los galardonados pasar cinco años en la Villa Médicis en Roma con una bolsa del Estado y les garantiza una carrera sostenida por los encargos oficiales. Criticada desde mediados del siglo XIX, acusada de alentar más la perseverancia que el talento, la Escuela es objeto de una reforma en 1865. La enseñanza del dibujo conserva su supremacía, pero se abren algunos talleres donde se enseñan la pintura y la escultura.

Paralelamente a esta enseñanza oficial, existen algunos talleres privados. Hasta la reforma de 1865, son los únicos lugares donde los alumnos pueden aprender las técnicas de la pintura. Tras la introducción de talleres de pintura en el seno de la Escuela, los talleres independientes subsisten y permiten a los jóvenes artistas escapar al yugo de la enseñanza académica, que para algunos es un fardo.

Los talleres más célebres son la Academia Suiza, abierta en 1815, el taller dirigido por Charles Gleyre a partir de 1844 y la Academia Julian que funciona desde 1868.

• El Salón

El primer Salón fue organizado en 1667 por Colbert. Definido como una "exposición periódica de artistas vivos", debe su nombre al hecho de que se celebra en el Salon Carré del Louvre hasta 1848. Ocupa un lugar esencial en la vida artística del siglo XIX, ya que es prácticamente el único lugar donde los artistas pueden mostrar sus obras. En esta época, las exposiciones personales o privadas son raras y las reproducciones de poca difusión.

En el Salón, el Ministerio de Bellas Artes adquiere las obras que entrarán en el Museo del Luxembourg –donde se exponen las obras de artistas vivos antes de acceder al Louvre a la muerte de su creador–, en museos de provincia o en edificios públicos.

Las obras propuestas en el Salón son sometidas a un jurado, cuya composición suele variar, pero en general se trata de miembros de la Academia. La selección por el jurado depende del número (creciente) de obras propuestas, pero más aún de una exigencia variable del respeto de las reglas académicas.

En 1865, el jurado se muestra tan severo (3000 obras rechazadas de las 5000 propuestas por los

pintores) que Napoleón III autoriza la celebración de un "Salón de los Rechazados" en un lugar del Palacio de la Industria distinto del ocupado por el Salón oficial. *Le déjeuner sur l'herbe* (*Desayuno sobre la hierba* o *El almuerzo campestre*), presentado por Manet, provocará un estruendoso escándalo en el Salón de los Rechazados.

La mayor parte de los artistas aspira a que sus obras sean admitidas en el Salón, pese a las dificultades que encuentran algunos. No obstante, gracias a las exposiciones impresionistas (entre 1874 y 1886), el nacimiento de los salones "paralelos" (Salón de los Independientes) a partir de 1884, la escisión en el seno de la Sociedad de Artistas franceses que dará lugar a la creación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes y un nuevo Salón en el Champ-de-Mars en 1890, y el desarrollo del mercado del arte en las galerías privadas, los artistas podrán diversificar las ocasiones de mostrar sus obras y venderlas, y así se pondrá fin a la situación de casi monopolio del Salón.

• La crítica de arte

La crítica de arte nace desde el momento en que se empieza a organizar el Salón con una frecuencia regular, es decir, hacia 1750, con los informes de prensa.

A mediados del siglo XIX, la producción artística es abundante, el número de obras propuestas al Salón va en aumento al igual que la afluencia de los visitantes, y la dificultad que estos experimentan para forjarse una opinión explica su interés por los informes que les proponen. El crítico asume un papel de mediador entre el artista y el público.

Los periódicos especializados en el campo artístico se multiplican (12 títulos en 1850, 20 en 1860), y los diarios abren sus columnas a los informes de los Salones y de las exposiciones.

La mayor parte de redactores son periodistas que se dedican a la crítica ocasionalmente, pero algunos se especializan en este ámbito. Dentro de la tradición francesa después de Diderot, los escritores también expresan su opinión sobre los Salones (Th. Gautier, Ch. Baudelaire, E. Zola, J.K. Huysmans...).

Aunque la mayoría de comentarios se limita a una descripción iconográfica de la obra, la preocupación por forjar el gusto del público y el afán de tomar partido suelen ser manifiestos. El color político del diario, las convicciones personales de los críticos y las afinidades entre algunos críticos y los artistas confieren un tono polémico a numerosos comentarios.

Objetivos

- Aprender a observar una obra. Es fundamental insistir en este objetivo, aunque sea común a todas las visitas de museos. Un profesor no le pide a un alumno que aprecie las cualidades de un texto literario sin antes haberse cerciorado de que este domina los mecanismos de la lectura; en cambio, no siempre se reconoce la necesidad de aprender a analizar la imagen para poder disfrutar de las cualidades estéticas de una obra de arte.

- Estudiar el contexto de la creación pictórica de los años 1848-1870 a través de los elementos del sistema de Bellas Artes y tomar conciencia de la importancia de la crítica de arte.

- Entender que el "gusto" depende de elementos vinculados al contexto social, histórico y cultural de una época y que evoluciona entre el momento de la creación de una obra y su recepción por las generaciones siguientes.

- Intentar formular un juicio crítico personal evitando una percepción simplificada de las obras en términos de buena o mala.

- Esta visita puede prepararse de modo interdisciplinario (Letras, Historia y Artes Plásticas) de manera que los profesores de liceo puedan abordar la parte del programa de Historia sobre las transformaciones culturales y artísticas.

Método

- Antes de la visita:
 - Explicar a los alumnos los elementos históricos necesarios para entender el tema mediante la información aquí ofrecida.
 - Mostrar a través de obras más recientes, incluso contemporáneas, lo difícil que es emitir una valoración estética. Se puede ampliar el tema evocando la distancia que existe hoy en día entre la creación artística y los críticos por una parte, y por otra, el gusto del público en general por los valores "confirmados" (frecuentación de los museos, de las grandes exposiciones retrospectivas...).
- En el museo:
 - Proponer un trabajo de análisis comparativo. El recorrido propuesto se basa en "pares" de cuadros comparables desde el punto de vista iconográfico y del tema, pero que han recibido diferente acogida de la crítica.
 - Proporcionar a los alumnos extractos representativos de textos críticos de la época.
 - Hacerlos reflexionar sobre las razones que han motivado la acogida favorable o desfavorable de las obras.
 - Intentar que descubran los elementos que muestran la postura adoptada por el artista con respecto al sistema.
- N.B.: La elección del método de comparación de las obras de dos en dos implica algunos riesgos: hay que evitar llegar a la conclusión de que existe una "buena" y una "mala" pintura... o extrapolar a partir de la obra elegida para clasificar el conjunto del trabajo de un artista en una sola categoría. Un artista puede evolucionar durante su carrera. Caer en los extremos sería contrario a los objetivos fijados: forjarse un juicio personal evitando una visión simplificada de bueno y malo...

La visita: lista de obras

N.B.: En el caso de una visita guiada, esta lista de obras es indicativa. El conferenciante que conduce al grupo de alumnos es libre de elegir las obras que apoyen su demostración e incluso puede desbordar el marco de 1848-1870 para incluir obras de la corriente impresionista.

- Thomas Couture: *Les Romains de la décadence* (*Los romanos de la decadencia*), 1847
- Gustave Courbet: *Un enterrement à Ornans* (*Entierro en Ornans*), 1849-50
- Alexandre Cabanel: *Naissance de Vénus* (*Nacimiento de Venus*), 1865
- Édouard Manet: *Olympia* (*Olimpia*), 1865
- Jean-François Millet: *Des Glaneuses* (*Espigadoras*), 1857
- Jules Breton: *Le rappel des glaneuses* (*El recuerdo de las espigadoras*), 1859
- Édouard Manet: *Lola de Valence* (*Lola de Valencia*), 1862
- Carolus-Duran: *La dame au gant* (*La dama del guante*), 1869
- Camille Corot: *Une matinée. La danse des nymphes* (*Una matiné. La danza de las ninfas*), 1850
- Claude Monet: *Femmes au jardin* (*Mujeres en el jardín*), 1867
- Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La Source* (*La fuente*), 1856
- Gustave Courbet: *La Source* (*La fuente*), 1868

Prolongación de la visita

Propuestas:

- Planear otra visita al Museo de Orsay para continuar con las colecciones de pintura.
- Planear una visita al Museo de Orsay siguiendo el trayecto de un escritor y crítico de arte (Baudelaire, Zola, Huysmans...).
- Prever un trabajo sobre los escritos de autores franceses que también fueron críticos de arte.
- Estudiar una novela en la cual el personaje central sea un pintor: *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac; *La Obra* de Émile Zola; *Manette Salomon* de Jules y Edmond de Goncourt.

Bibliografía

- J. Laurent, *À propos de l'École des Beaux-Arts*, ENSB-A, 1987
- C. y H. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Flammarion, 1991
- G.-G. Lemaire, *Esquisse en vue d'une histoire du Salon. Le Salon de Diderot à Apollinaire*, H. Veyrier, 1988
- *Regards d'écrivains au Musée d'Orsay*, colectivo, RMN, 1992
- *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, textos reunidos y presentados por J.-P. Bouillon, Hazan, 1990
- É. Zola, *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Hermann, 1985
- C. Barbillon, *Musée d'Orsay, Guide du visiteur pressé*, RMN, 1992
- J.-P. Leduc-Adine, *Une visite avec Émile Zola*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay número 13, RMN, 1988
- N. Savy, *Baudelaire et ses peintres*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay número 1, RMN, 1989
- A. Labarrère, *Une visite avec Huysmans*, Carnet Parcours du Musée d'Orsay número 17, RMN, 1989

Los pintores, el Salón, la crítica, 1848-1870

• La visita: las obras

N.B.: Para los fines de la demostración, se han elegido voluntariamente algunos extractos de los críticos que representan la tendencia mayoritaria de la opinión de la época. Cabe señalar, sin embargo, que algunas voces discordantes se elevaban: Courbet y Manet tuvieron sus defensores (Champfleury, Zola...) y la *Venus* de Cabanel recibió el calificativo de “mujer galante de mazapán”, un “cuerpo flácido” sobre “un mar de cartón”.

N.B.: Cada “par” de obras se propone según el orden cronológico.

En el Salón de 1847, el cuadro *Les Romains de la décadence* (Los romanos de la decadencia) de Thomas Couture es todo un triunfo y obtiene una medalla de primera clase.

En el Salón de 1850-51, *Un enterrement à Ornans* (Entierro en Ornans) de Gustave Courbet es motivo de escándalo y focaliza la crítica en torno a la querrela del realismo.

1. Thomas Couture (1815-1879): *Les Romains de la décadence* (Los romanos de la decadencia), 1847

- Localización: en medio de la planta baja, a la derecha, frente a la sala Courbet.
- “Al pie de los grandes hombres de la época gloriosa, yacen sus descendientes indignos, cabizbajos, con los brazos colgantes, los músculos relajados, inertes y somnolientos, cuando sus ancestros han vencido el mundo; el vino y las cortesanas han sido más fuertes que los bárbaros.” (Théophile Gautier)
- “Una hora antes de la apertura del Salón, Couture no era sino un joven prometedor, la primera oleada de gente apiñada delante de su obra lo ha llevado a la cima superior del arte...” (Paul de Saint-Victor)
- El objetivo es que los alumnos se den cuenta de por qué el cuadro de Couture corresponde a los criterios de la pintura de historia, en la cumbre de la jerarquía de géneros de entonces:
 - el formato: más de 7 metros x 4 metros, corresponde al de la “gran pintura”;
 - la referencia a la antigüedad: el cuadro se subtítulo *Orgie romaine* (Orgía romana). El folleto del Salón lo presenta acompañado de un verso de la sexta sátira del poeta latino Juvenal: “Más cruel que la guerra, el vicio se abatió sobre Roma y vengó el universo vencido”;
 - hacer observar en el cuadro: el decorado, las costumbres, la presencia de las estatuas (los “grandes hombres” a los que Th. Gautier hace alusión: Brutus, Catón, Séneca) y los personajes que dirigen una mirada reprobadora a la escena (los “filósofos” a la derecha) o que se aíslan en la reflexión y la meditación (el “poeta” a la izquierda). Su actitud de condena moral puede asimilarse a la del artista; por cierto, sus contemporáneos vieron en el cuadro una alusión a la actualidad y un juicio sobre la decadencia de costumbres de la burguesía durante el reinado de Luis Felipe;
 - referencias: estatuas a la antigua, referencias al Veronés (*Las bodas de Caná*), a Rafael, Rubens...

Thomas Couture es representativo de la corriente ecléctica tan apreciada en la época. Intenta la reconciliación y la síntesis entre las dos grandes corrientes antagonistas de la primera mitad del siglo XIX: el neoclasicismo y el romanticismo. Su ambición, según decía, era “regenerar el arte francés”.

2. Gustave Courbet (1819-1877): *Un enterrement à Ornans* (Entierro en Ornans), 1849-50

- Localización: sala Courbet, en medio de la planta baja, a la izquierda.
- “Si la pintura democrática consiste en los tonos más sucios y más comunes, que modelan las formas más groseras y del peor gusto, no voy a negar ciertamente que Courbet sea un pintor democrático... Al exagerar lo grosero y el horror de su pintura, es el odio mismo del arte lo que predica Courbet.” (Philippe de Chennevières)
- “Un entierro en tal o cual lugar forma parte del género anecdótico y carece de ese sentido universal y humano que autoriza a emplear los medios más vastos de la pintura.” (Théophile Gautier)
- El objetivo es que los alumnos comprendan la manera como Courbet trastorna el sistema establecido al querer elevar una escena de género a la “dignidad” de la pintura de historia y un hombre cualquiera al rango de los personajes históricos:
 - el formato es el mismo reservado, según la jerarquía de géneros, a la pintura histórica;
 - el título completo del cuadro es *Tableau de figures humaines: historique d'un enterrement à Ornans* (Cuadro de figuras humanas: historial de un entierro en Ornans);
 - Courbet declara: “La única historia posible es la historia contemporánea”;
 - observar en el cuadro: los personajes que están representados sin idealización (se trata de 46 personas identificadas, todos habitantes de Ornans), los trajes de la época, las expresiones traducidas sin complacencia. Todos los personajes están situados en el mismo plano: los personajes de la iglesia, los burgueses y el pueblo. No hay ninguna grandilocuencia en la expresión del dolor;
 - referencias observables: junto a la tradición del retrato de grupo en la pintura holandesa y a las estatuas llorantes de las tumbas de los duques de Borgoña y de Dijon, las referencias de Courbet pueden buscarse en la cultura popular, en particular, en los grabados difundidos en el campo por los buhoneros. Los textos que acompañaban esos grabados aconsejaban adoptar durante los entierros una actitud digna, modesta y decorosa, y evitar la afectación;
 - evocar el contexto de agitación política en el campo y el miedo que suscita entre la burguesía urbana. Explicar la asimilación que con frecuencia hacen los críticos entre “realismo” y postura política a favor del pueblo. (En los dos sentidos, pues S. Ungher, discípulo de Fourier, declara: “El pueblo no teme las palabras crudas, ni las imágenes fuertes que crispan los nervios de la gente de buen gusto” y saluda el cuadro de



1



2

Courbet con estas palabras: “He aquí la democracia en el Arte”;
- el mayor reproche que se ha hecho a Courbet no es la fealdad de sus personajes (fealdad que es aceptada cuando la puesta en escena es adecuada) sino su trivialidad (el término “trivial” es un leitmotiv de los críticos. Hay que entenderlo en el sentido de ‘no idealizado’) y, en el plano plástico, el uso del negro considerado abusivo.

El cuadro *Naissance de Vénus* (Nacimiento de Venus) de Alexandre Cabanel, presentado en el Salón de 1865, es adquirido inmediatamente por Napoleón III para su colección personal y entra en el Museo del Luxembourg en 1881. *Olympia* (Olimpia), de Édouard Manet, pintada en 1865, provocó un escándalo tal que muy pronto se desplaza el cuadro y se exhibe lo más alto posible, para calmar al público y a los críticos.

3. Alexandre Cabanel (1825-1889): *Naissance de Vénus* (Nacimiento de Venus), 1865

- Localización: en la planta baja, a la derecha, 3ª sala (Pintura de historia y retratos).
- “Venus reina en el Salón de 1863. Pintores y escultores se han esforzado, a cual más, a cual mejor, en remontar hasta la fuente de toda belleza. Es Cabanel quien se ha elevado más alto en esta tentativa, su *Nacimiento de Venus* es el mayor éxito de la exposición.” (C. De Sault)
- “La calidad de la pintura está perfectamente en armonía con el modo de composición del cuadro. La carne es ideal y divina, y no modelada con las materias burdas de que está hecha la humanidad. Cabanel no ha olvidado que Venus se alimentaba de néctar y de ambrosía, y que para semejante cuerpo, él no podía encontrar suficientes tonos

1. Thomas Couture: *Les Romains de la décadence* (Los romanos de la decadencia), 1847

2. Gustave Courbet: *Un enterrement à Ornans* (Entierro en Ornans), 1849-50

nacarados y suaves.” (Revue du Monde illustré. Salón de 1865)

- El objetivo es hacer que los alumnos observen los elementos que hacen que la mujer desnuda representada por Cabanel sea un tema mitológico del agrado del público:

- su título que designa el personaje, no como el retrato de una modelo viva, sino como una representación de la diosa de la belleza y del amor;

- los accesorios que figuran como prueba de fidelidad a la referencia a la antigüedad: el mar y las olas que recuerdan que Venus nació de la espuma del mar; la presencia de los cupidos que la acompañan y celebran su nacimiento; la isla de Chipre al fondo;

- al contrario de la tradición, Cabanel representa a la diosa recostada. Sin sus atributos mitológicos, lo que queda es una mujer desnuda, que hace resaltar sus encantos al estirarse... Pero, “*El Nacimiento de Venus de Cabanel (...) encanta y seduce sin despertar el deseo*” según el comentario del crítico Auvray.

Al parecer, se respeta la moral... pero ¿no hay aquí una buena dosis de hipocresía?

4. Édouard Manet (1852-1885): *Olympia (Olimpia)*, 1865

- Localización: sala Manet antes de 1870, planta baja, después de la sala Courbet.

- “*La expresión del rostro es la de una criatura prematura y viciosa; el cuerpo, de un color malsano, evoca el horror de la Morgue. A su lado, una horrible negra vestida de rosa sostiene un ramillete de dudosa alegoría, mientras que un gato negro con el lomo arqueado imprime sobre la sábana la huella inequívoca del lugar donde ha puesto las patas.*” (V. de Jonkevitz. Salón de 1865) “*Todo está dibujado con carbón alrededor y pomada al medio.*” (Ego. Le Monde illustré del 15 de mayo de 1865).

Estos dos extractos son representativos de las críticas dirigidas contra Manet que aluden tanto al tema como a la técnica.

- El título “Olimpia” y los cinco versos de Astruc que acompañan la presentación del cuadro en el folleto:

“*Quand lasse de songer, Olympia s'éveille,
Le Printemps entre au bras du doux messenger noir :
C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille,
Qui vient fleurir le jour délicieux à voir :*

L'auguste jeune fille en qui la flamme veille”
 (“*Cuando harta de soñar, Olimpia se despierta,
La Primavera entra con el dulce heraldo negro:
Es la esclava, semejante a la noche amorosa,
Con flores para el día delicioso a los ojos:
La augusta joven en quien la llama sigue viva*”)

Son considerados como lo que ahora llamaríamos publicidad engañosa. Las reacciones fueron inmediatas: “¿Olimpia? ¿Qué Olimpia? Una cortesana sin duda”; “La augusta joven es una cortesana”, una “virgen sucia”, una “especie de gorila hembra”...

- las referencias evidentes a la *Venus de Urbino* del Tiziano también fueron reprobadas “Una especie

de adefesio que imita la pose y el movimiento de la Venus del Tiziano”.

- Observar los elementos que hacen de Olimpia, ya no una imagen idealizada de la mujer, sino la representación de una mujer contemporánea que interpela directamente al espectador: la cama deshecha; la habitación cerrada; la presencia de la sirvienta que aporta un ramillete (¿homenaje de un admirador o de un cliente?); el gato negro; el brazalet, la cinta y la chinela que dan más la impresión de un cuerpo desvestido que de un cuerpo desnudo; la mano sobre el sexo ¿para ocultarlo o para señalarlo?; la mirada de Olimpia dirigida hacia el espectador...

Cuando Jean-François Millet presenta *Des glaneuses (Espigadoras)* en el Salón de 1857, la querrela en torno al realismo se había calmado un poco. No obstante, la visión que Millet ofrece del mundo campesino suscita algunas polémicas estéticas tanto como políticas, mientras que *Le rappel des glaneuses (El recuerdo de las espigadoras)*, presentado dos años después por Jules Breton, fue aclamado por la crítica, recibió una medalla de primera clase y fue adquirido por Napoleón III.

5. Jean-François Millet (1814-1875): *Des glaneuses (Espigadoras)*, 1857

- Localización: sala Millet, Rousseau, Corot, planta baja, a la izquierda (5ª sala).

- “*Son espantapájaros andrajosos plantados en un campo y, al igual que los espantapájaros, carecen de rostro: en su lugar, tienen una toca de sayal. Millet parece creer que la mediocridad de la realización conviene a las pinturas de la pobreza: su fealdad es sin acento, su vulgaridad sin relieve.*” (Paul de Saint-Victor)

“*Elegantes parisenses, deteneos ante este cuadro y comprended, si podéis, por qué hubo un tiempo en que vuestros padres, vuestros maridos y vuestros hermanos eran despertados a menudo por el redoble del tambor. He aquí a los pordioseros del campo, a la salida podréis ver a los de la ciudad.*” (Léon Daléas)

Los términos empleados por Paul de Saint-Victor son similares a los utilizados por una gran parte de sus colegas: fealdad, vulgaridad... En cuanto a Léon Daléas, este quiere que sus compatriotas tomen conciencia de los riesgos que conlleva el ignorar el descontento popular.

- El objetivo es hacer observar por qué las espigadoras de Millet no corresponden a la idealización habitual del trabajo campesino sino que se inscriben en la corriente realista:

- las espigadoras son anónimas, no se les ve el rostro;
- el título del cuadro refleja este anonimato: *Des glaneuses (Espigadoras)* en vez de *Les glaneuses (Las espigadoras)* como suele denominarse;
- no hay miserabilismo: los vestidos son pobres pero sin ostentación de miseria;
- se pone de manifiesto lo penoso del trabajo: postura de las campesinas, escasez de la cosecha,



3



4



5



6

contraste con la riqueza de la siega al fondo; - ellas no intentan conmovier ni seducir; ignoran tanto al capataz que las vigila de lejos como al espectador.

6. Jules Breton (1827-1906): *Le rappel des glaneuses (El recuerdo de las espigadoras)*, 1859

- Localización: galería Chauchard 2, planta baja a la izquierda, detrás de la sala Millet, Rousseau, Corot.

- “*Observemos ahora las figuras: la mujer que lleva un haz de espigas sobre la cabeza es bella en su expresión, líneas y actitud: los grupos están*

3. Alexandre Cabanel: *Naissance de Vénus (Nacimiento de Venus)*, 1865

4. Édouard Manet: *Olympia (Olimpia)*, 1865

5. Jean-François Millet: *Des glaneuses (Espigadoras)*, 1857

6. Jules Breton: *Le rappel des glaneuses (El recuerdo de las espigadoras)*, 1859

repartidos de manera acertada y sin afectación; en suma, es un buen cuadro.” (H. Dumesnil, 1859) En 1867, durante la Exposición Universal en la que se expone de nuevo el cuadro, Marc Montifaud confirma las opiniones favorables emitidas ocho años antes señalando que Jules Breton es “un talento sólido que gusta de esas formas rudas pero aptas a las más enérgicas rupturas de luz, esas fisionomías bronceadas por el soplo penetrante del aire, esas manos ásperas y rugosas al tacto”.

• Al contrario de Millet, Jules Breton representa a las campesinas tal como la opinión pública desea verlas y seduce a la crítica: se elogia la poesía, el encanto pintoresco de sus espigadoras. Cabe señalar que J. Breton había comenzado su carrera con obras mucho más realistas que le habían valido críticas virulentas.

¿Cómo están idealizadas sus campesinas?

- su miseria está puesta en escena: trajes remendados y deshilachados;

- su actitud es irrealista: pies desnudos, poses de bailarinas, porte altivo;

- su cosecha no tiene nada que ver con el duro espiguelo: prácticamente no son sino haces lo que recogen;

- los signos que evocan la realidad legal de la condición de las espigadoras (el espiguelo debe cesar con la puesta del sol) son redundantes: los últimos rayos del sol, la aparición del cuarto creciente, el guardia campesino que grita, la campesina se da vuelta... pero las espigadoras parecen aceptar esta condición con alegría. J. Breton nos ofrece una visión tranquilizadora de los campesinos.

En 1865, Édouard Manet expone 14 lienzos en la galería de Martinet, boulevard des Italiens, entre ellos *Lola de Valence* (*Lola de Valencia*), retrato de Lola Melea, estrella de un ballet español que tiene un gran éxito en 1862 en París. La acogida crítica del cuadro en su mayoría hostil es solo una muestra de lo que le espera a *Olimpia* dos años más tarde.

En 1869, Carolus-Duran expone en el Salón el retrato de su mujer titulado *La femme au gant* (*La dama del guante*) o *Mme D...* El éxito de esta obra es tal que propulsa la carrera del artista como retratista mundano, lo que le valdrá fama y fortuna.

(Puede ser interesante evocar con estos dos cuadros la influencia de España sobre los pintores de esta época).

7. Édouard Manet (1852-1883): *Lola de Valence* (*Lola de Valencia*), 1862

• Localización: sala Manet antes de 1870, planta baja, después de la sala Courbet.

• “...lamentablemente, el viejo violinista, *Lola de Valencia* y cierto retrato de mujer de figura enharinada podrían hacer morir de miedo a Winterhalter(*) si lo trajéramos sin ninguna preparación ante estos lienzos cómicos.” (Louis Leroy)

(* Retratista mundano, famoso sobre todo por sus retratos de la Emperatriz Eugenia).

“En definitiva, este tipo de arte puede ser sumamente fiel, pero no es sano; y de ninguna manera nos encargaremos de abogar por la causa de Manet ante el jurado de la exposición.” (Paul Mantz)

Al igual que hará Astruc para *Olimpia*, Charles Baudelaire le propone a Manet un poema para que lo grave en la parte inferior del retrato o en el marco de *Lola de Valencia*. Manet elegirá el marco:

“Entre tant de beautés que partout on peut voir
Je comprends bien, amis, que le Désir balance;
Mais on voit scintiller dans *Lola de Valence*
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.”
 (“Entre tantas bellezas que se ven por doquier,
Comprendo bien, amigos, que el Deseo vacile;
Mas en *Lola de Valencia* se ve centellear
La gracia imprevista de una gema rosa y negra.”)

• Hacer sentir a los alumnos lo que ha podido chocar en la yuxtaposición del poema y del cuadro. Destacar la connotación erótica del primero.

• Hacerles descubrir los elementos que alejan este retrato de la representación ideal de la belleza femenina:

- la silueta tan masiva (una caricatura del cuadro realizada por Randon iba acompañada de esta leyenda:

“*Lola de Valencia o la auverniesia española. Ni hombre ni mujer; pero ¿qué puede ser? ... Yo me lo pregunto.*”);

- la visión frontal al nivel del rostro, que da una ligera perspectiva desde lo alto sobre el cuerpo y los pies, lo que aplasta la silueta;

- la pose segura que ancla la figura en la realidad;

- la mirada que parece desafiar al espectador;

- el realismo del traje de escena.

• Observar el uso de colores vivos aplicados en pinceladas planas, en particular en la falda (“*Esos cuadros que revelan en sí una sabia abundante pero que, en su abigarramiento de rojo, azul, amarillo, negro, son la caricatura del color, y no el color en sí.*” P. Mantz).

8. Carolus-Duran (sobrenombre de Charles Durant) (1857-1917): *La dame au gant* (*La dama del guante*), 1869

• Localización: sala Fantin-Latour, Whistler, planta baja, a la izquierda, detrás de la sala Manet antes de 1870.

• “... En Carolus-Duran, el color brilla, reluce, resplandece. El retrato de Mme D... es un fuego artificial. La figura de pie es de aspecto noble... El vestido, el guante, todos los detalles pertenecientes a la naturaleza muerta son impecables.” (E. About, *Revue des Deux Mondes*, 1869).

“Desde el día en que el retrato de *La mujer del guante*(...) obra maestra que se encuentra ahora en [el museo de] Luxembourg, le atrajo la atención del mundo artístico, podemos decir que este no le ha dado la espalda.” (L. Enault. Salón de 1881)

• Señalar los elementos que hacen que el cuadro de Carolus-Duran pertenezca a la escuela de



7



8

retratos femeninos tradicionales:

- la pose favorable, las maneras reservadas de la modelo;
- la elegancia de la joven, los diversos matices de negro de su vestido;
- el toque de exotismo aportado por las imitaciones del traje español: vestido oscuro, toca parecida a la mantilla;
- los detalles: joyas, decorado, que sitúan socialmente al personaje;
- la ausencia del cuerpo, totalmente disimulado bajo el vestido;
- la impresión de ligera perspectiva de abajo hacia arriba que alarga la silueta;
- la influencia del grabado de moda sobre este tipo de retrato;
- la sobriedad del marco: muro desnudo y friso del revestimiento;
- la presencia del guante en el suelo, que permite conducir la mirada de una a otra mancha clara (rostro, manos, guante) y también sobre la firma, es el único signo de cierta desventura de la modelo. Algunos comentaristas han visto en él el signo de un deseo de emancipación de la mujer que se libera de un accesorio mundano.

Camille Corot presenta cuatro cuadros en el Salón de 1850-51, entre los cuales *Une matinée. La danse des nymphes* (*Una mañana, la danza de las ninfas*). Muy apreciado por la crítica y el público, este fue adquirido por el Estado. Es el único cuadro de Corot que entrará en las colecciones nacionales en vida del artista.

7. Édouard Manet: *Lola de Valence* (*Lola de Valencia*), 1862

8. Carolus-Duran: *La dame au gant* (*La dama del guante*), 1869

En 1866, Claude Monet emprende la realización de una obra de gran formato en la que hace figurar a un grupo de personajes en un paisaje. Propone este lienzo en el Salón de 1867 con el título de *Femmes au jardin* (*Mujeres en el jardín*), pero será rechazado por el jurado.

9. Camille Corot (1796-1875): *Une matinée. La danse des nymphes* (*Una mañana, la danza de las ninfas*), sin fecha

- Localización: sala Millet, Rousseau, Corot, planta baja, a la izquierda (3ª sala).
- “Lo que le pido a Corot es la poesía de la naturaleza y no su descripción. Pues bien, Corot está dotado precisamente del don de esta poesía.” (L. Peisse. Le Constitutionnel, dic. 50 / ene. 51) “Algún día se dirá ‘un Corot’; ya que este artista ha sabido obtener de este instrumento sublime de acordes infinitos llamado la naturaleza melodías suaves de un carácter nuevo y verdaderamente desconocido antes que él.” (P. Rochery. La Politique nouvelle)
“Esta obra nos permite asistir a una danza de ninfas sobre la hierba fresca, a la sombra de bellos árboles que bañan en un cielo de una blancura de estaño su corona de verdor, y puede servir de lección a quienes reivindicquen para sí el estudio de la Antigüedad.” (Ch. de Ris. L'Artiste)
- Intentar poner de manifiesto los motivos del éxito alcanzado por este cuadro:
 - recordar el contexto: le Salón de 1850-51 es el momento más intenso de la querrela en torno al realismo (véase más arriba);
 - mostrar por qué Corot está al margen de ese movimiento: ningún anclaje en la realidad geográfica o temporal. Ese rechazo es sensible en el título mismo de la obra: *Une matinée* (una mañana o una matiné, el título es interpretado a veces como una alusión a un espectáculo de ballet). No hay referencia al lugar representado, aunque se sabe que el paisaje es efectivamente la reanudación de un estudio realizado en Roma en 1826, del cual Corot ha suprimido los monumentos. (Se pueden citar algunos títulos de cuadros que muestren que, al contrario, los pintores de la Escuela de Barbizon, de Courbet, suelen hacer referencia al lugar así como los pintores impresionistas.)
 - observar que Corot no se autoriza el paisaje “puro” y conserva los elementos característicos del género llamado “paisaje histórico”: presencia de ninfas y título del cuadro;
 - mostrar que, a la vez que integra elementos contemporáneos (de hecho, sus ninfas están inspiradas en las bailarinas de los ballets de la Ópera que conoce y de la cual ha realizado numerosos bosquejos), no se atreve a presentarlos sin hacer una transposición;
 - observar los medios empleados para dar al conjunto una atmósfera pastoral e idílica (se ha hablado mucho acerca de este cuadro de “paisaje lírico”): contornos difuminados, valores sutiles, paleta plateada.

10. Claude Monet (1840-1926): *Femmes au jardin* (*Mujeres en el jardín*), 1867

- Localización: sala Monet, Bazille, Renoir antes de 1870, planta baja, a la izquierda, después de la sala Manet antes de 1870.
- El jurado del Salón de 1867 se muestra particularmente severo con los pintores que, como Monet, no se conforman con las exigencias de la pintura académica.
Uno de ellos, Frédéric Bazille, cuyas obras fueron rechazadas (tal como ocurrió con Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Cézanne... entre otros) escribe a su madre: “Mis cuadros son rechazados en la Exposición. Pero que eso no les aflija demasiado, no tiene nada de desalentador, al contrario. Comparto esta suerte con todo lo que hay de bueno en el Salón este año. En estos momentos firmamos una petición para solicitar una Exposición de los rechazados y esta petición cuenta con el apoyo de todos los pintores de París que valen algo”. La petición no surtirá efecto... Es entonces cuando surge la idea de una exposición de grupo: “... Así que hemos decidido alquilar cada año un gran taller en donde expondremos tantas pinturas como querramos. (...) Con esa gente y con Monet, que es más fuerte que todos ellos, estamos seguros de tener éxito”. Esta idea se concretará en 1874 con la primera exposición impresionista en la galería de Nadar, bulevar de Capucines.
Disponemos de pocos textos relativos a la crítica de *Mujeres en el jardín* ya que después de ser rechazado en el Salón, el cuadro fue adquirido por Bazille (2500 francos pagaderos en mensualidades de 50 francos) y no será mostrado al público. Sin embargo, podemos pensar que fue rechazado por motivos plásticos y casi en tanto que “símbolo”. Uno de los miembros del jurado de 1867 declaró: “Es precisamente porque hace progresos que lo rechazo. Hay demasiados jóvenes que solo piensan en proseguir en esta abominable dirección. ¡Ya es hora de protegerlos y de salvar el arte!”.
Émile Zola (quien, además hizo una crítica positiva de *Mujeres en el jardín*) piensa que su defensa de la joven generación en su Salón de 1866 es lo que indisponen al jurado: “... el jurado, irritado por mi Salón, ha cerrado las puertas a todos los que emprenden el nuevo rumbo”.
- Destacar por qué el cuadro de Claude Monet es representativo de este “nuevo rumbo”:
 - sus personajes, aunque se inspiran en parte en los grabados de moda, son tratados de manera totalmente diferente de *La dama del guante* (véase más arriba): no hay esa preocupación por la semejanza de los rostros (la mujer de Monet, Camille, ha posado para los tres personajes de la izquierda). No hay ningún deseo de darles las características de su rango social;
 - estos personajes están perfectamente integrados en el paisaje: el deseo de Monet era justamente lograr esta integración en un cuadro de gran formato. Primero trabaja al aire libre directamente sobre el motivo, con un equipo complicado dado el formato, y después termina su cuadro en el taller;
 - observar la influencia de las estampas japonesas:



9



10

grandes superficies de colores vivos sin modelado;
- observar el tratamiento de la sombra y de la luz: la vegetación y los personajes son tratados con colores lisos y las sombras son coloreadas, en vez de conseguir el efecto, de acuerdo con la enseñanza académica, con el pardo o el negro.
- observar la pincelada: es visible, y hay que retroceder para captar el conjunto del motivo. El uso de la pincelada visible es precisamente lo que hará calificar los cuadros de inconclusos, en comparación con el “acabado perfecto” de la pintura académica;
- mostrar a los alumnos que lo que interesa a Monet, y a sus amigos, es el juego de la luz y de las sombras, el hecho de captar el instante, y que es eso lo que se convierte en el tema de la pintura.

Después se puede proponer a los alumnos que continúen el ejercicio haciendo un análisis comparativo de otros “pares” de obras, por ejemplo: *La Source* (*La fuente*) de Ingres y *La Source* (*La fuente*) de Courbet.