

Antonio R. Romera

Las ideas pictóricas de Balzac



BALZAC es interminable. Todo se encuentra en ese orbe gigante de sus novelas, buceo escrutador de los entresijos de la psicología humana. Su mundo es un mundo fluctuante como un mar. O mejor, como un torrente que arrastra todo: lo bueno y lo malo, que se lleva las tierras de sedimentación, que hace sonar la bronca algarabía de los cantos rodados y que lleva retratados en su turbión los diversos paisajes ribereños.

Balzac es un escritor fluvial.

Al estilo, a la morosidad descriptiva, al adjetivo preciso antepone la vida y los movimientos apasionados del alma humana. Es desaliñado, es impetuoso. Es, pura y simplemente, como el mundo. Vario y contradictorio. No hace estilo. Prefiere que el lector viva desde dentro del personaje los avatares de su existencia.

Se pinta, el autor a veces y hace que su propio espíritu, en la reencarnación novelesca, nos dé el eco patético de un existir en desconsuelo. Pero lo corriente es, precisamente, lo contrario. El nervio vital del escritor se apoya en el desasimiento implacable de sus criaturas. Y a tal punto esa autonomía existe que el personaje se impone a Balzac y conduce libérrimamente su voluntad novelesca.

Lo ha visto todo. Lo ha pintado todo. Nos da de las cosas su periferia y su honda verdad. «Hay que ser negociante para comprender César Birotteau y casi magistrado para seguir *Une ténébreuse Affaire*», nos dice Taine.

Una de las características de Balzac radica en la capacidad universal de aprehensión. Tenía mil personalidades distintas. Tantas, en suma, como tipos desfilan por las páginas de sus libros.

Vivimos el ámbito agitado de la Bolsa, las triquiñuelas notariales, el mundillo elegante, las inquietudes de un perfumista, los engaños de la política, la mezquindad provinciana, la ruina de un Donjuan. Nos metemos en los corredores del Palacio de Justicia, tocamos los hilos de la policía. Nada, en fin, permanece ajeno a nuestro conocimiento.

Lo admirable en Balzac reside más que en sus virtudes para narrar la vida, en su amplia capacidad de visión. Una sola de sus novelas sería bien poco. Lo que vale aquí es el conjunto, la enorme y complicada albañilería. *La Comédie humaine* está formada por los sillares macizos de las novelas y su coordinación, cabalmente vertebrada, ha permitido que la sólida arquitectura conserve su fortaleza en el paso del tiempo.

Balzac es universal. Pero, a la vez, es muy de su tiempo y del espacio en que vive. Nadie dejaría de reconocer en las aventuras de sus personajes el clamor de la humanidad dolorida. Esos personajes son el eco de sus hermanos y expresan como arquetipos la esencia del linaje humano. Lo que no impide, por cierto, que su *Comedia* sea, a la vez, algo muy local y muy apegado a la vida de un determinado momento de la historia de Francia.

* * *

De 1799 a 1850, fechas del nacimiento y muerte del novelista, se da un hervor pictórico de considerable importancia. Dos son los movimientos más destacados. 1.º la vuelta a la antigüedad y

el neoclasicismo davidiano, del que presencia la etapa final, y 2.º el romanticismo, que el novelista vive en su plenitud.

Claro es que la obra de Balzac nota de preferencia el influjo del segundo período. El novelista constituye a su modo—como en el caso de Gros y Prud'hom en pintura—una resistencia al pasado.

Sin embargo, el pintor que se le semeja y que realiza en la plástica lo que él hizo en la literatura no está ni entre los epígonos rebeldes de David, ni entre los románticos sus contemporáneos, es decir, Delacroix, Géricault y Chassériau, sino en las filas del naturalismo-romántico; me refiero a Daumier. En otro lugar he desarrollado un extenso paralelismo entre Balzac y Daumier.

La inquietud pictórica, las luchas de las diferentes escuelas, la beligerancia artística en una palabra, no podían serle ajenas. Las fechas de las ediciones originales de sus obras maestras están señaladas por alguna pintura de perenne recuerdo. *La piel de zapa* es de 1831, año en que Delacroix pinta *La Libertad en la barricada*. *El cura de Aldea*, *Las ilusiones perdidas* y *Beatriz* son de 1839, año de *La Odalisca* de Delacroix. Es indudable que de 1829, fecha de aparición de *Les Chouans*, hasta 1847 en que finaliza con *El diputado d'Arcis*, *La Comedia Humana*, se pintan también por Delacroix, por Ingres, por Corot, por Courbet, por Daumier, por Chassériau, las obras más altas de la pintura francesa. No es, ni mucho menos, una casualidad que el mismo año que Balzac escribe *Eugenia Grandet*, Eugenio Delacroix pinte *Mujeres de Argel* e Ingres el *Retrato de M. Bertin*. Más significativo es todavía que en 1845, en pleno realismo ya, mientras Leleux firma *Los peones camineros*, Balzac escribe *Los campesinos*. Vemos muy claramente que toda la obra de Balzac, como la de ciertos realistas de la pintura, se levanta sobre los cimientos del romanticismo.

* * *

Son frecuentes en el novelista turonés las alusiones a los problemas pictóricos. A veces en el curso de la narración, cuando quiere caracterizar la fisonomía de un paisaje o de un tipo, acude al modelo que le ofrece un pintor. Los nombres de Rembrandt y de Rafael saltan con frecuencia de las páginas. Otras veces las referencias son más extensas y llevado el novelista por sus gustos inserta reflexiones estéticas y trozos de crítica en los que se advierten los propios prejuicios del autor más que las ideas de los personajes.

En esto Honoré de Balzac sigue la tendencia de los escritores de su tiempo: Aloysius Bertrand, Théophile Gautier, Víctor Hugo, Théodore de Banville, Eugène Süe, Alfred de Musset y lo que más tarde harían Zola y la pléyade naturalista. Todos ellos hacen intervenir en sus obras a pintores o evocan obras de arte.

En la *Coussine Bette* podemos leer un ensayo sobre Rafael, en *Honorine* otro sobre Miguel Angel, en *Interdiction* un largo estudio sobre su contemporáneo el pintor Decamps, orientalista romántico que nada tenía que ver con el estilo del escritor. En *La femme de trente ans* se alude a Gérard con motivo de su cuadro la *Bataille d'Austerlitz*, a Charlet, famoso litógrafo de la historia napoleónica, al nórdico Terburg, a Rafael, al romántico Géricault, a David y su cuadro *Brutus*, a la *Beatriz Cenci* de Guido Reni y a Velázquez, a quien Balzac hace autor de un retrato de Felipe II, incurriendo así en craso error. En la novela *Beatriz* fechada en 1839 Balzac ha comprendido ya que la pintura francesa se encamina hacia un incontenible renacimiento. Uno de sus personajes dice: «...la más prodigiosa pintura, la de la Escuela francesa—hoy heredera de Italia, de España y de Flandes—en donde el talento es tan común que los ojos y los corazones cansados ya de él están pidiendo a gritos la aparición del genio».

En una de las partes de las *Scènes de la vie parisienne* Balzac traza, bajo los rasgos del artista Dubourdieu el retrato caricaturesco del pintor Chenavard, contemporáneo suyo que recibió la influencia de Ingres y de los nazarenos y puristas alemanes.

Los dos personajes principales de la novela *Un ménage de garçon en province*, los hermanos Joseph y Philippe Bridau, tuvieron como modelo a los hermanos Delacroix. Lo curioso es que en su *Journal* el pintor inserta extractos de la novela sin comprender tal vez—no figura sobre ello ninguna alusión—que uno de los personajes es él.

Delacroix juzgó severamente al novelista. En el tomo III del *Journal*, páginas 300-1, anota comentando la lectura de *Ursule Mirouet*: «A pesar de la opinión universal sobre los méritos de Balzac insisto en encontrar falsos el género y los caracteres. Pinta los personajes, como Henry Monnier por el argot de las profesiones, por fuera, en una palabra. Conoce la jerga del portero, del empleado; el lenguaje, en suma de cada tipo...». No nos extrañemos de tal incomprensión. Van Gogh colocaba, a Meissonier junto a Rafael y a Rembrandt (!).

* * *

Las ideas pictóricas de Honoré de Balzac y en general sus ideas estéticas sobre las artes figurativas aparecen ampliamente desarrolladas en *Le chef-d'œuvre inconnu*, es decir, *La obra maestra desconocida*. Pertenece a la segunda parte del plan general de *La Comedia humana* en el grupo genérico de los «estudios filosóficos» y es una novela corta o nouvelle de muy sobria peripecia dramática.

Tres son los personajes principales: Frenhofer, Porbus y Poussin. De ellos, los dos últimos han tenido existencia real. El Porbus que aquí figura es, sin duda, Frans II Poerbus, pintor de retratos, nacido en Amberes hacia 1569. Fué pintor de Cámara de María de Médicis, la que lo abandonó por Rubens. Viajó con

frecuencia y sus obras gozaron de favor en las cortes europeas. Realizó los retratos de las más bellas mujeres de su tiempo para la galería del Príncipe Vicente Gonzaga I.

El tercer personaje es Nicolás Poussin, pintor francés que floreció entre los siglos XVI y XVII y una de las figuras más altas de la pintura de todos los tiempos. Balzac lo presenta como un joven tímido que con irresolución de enamorado se pasea ante la puerta del maestro Porbus sin decidirse a entrar.

Frenhofer es un personaje imaginado por el novelista. Un tipo dual que oscila extrañamente entre el ente de razón y el individuo con plena y total realidad vital. Balzac lo pinta de mano maestra. «Imaginad—dice—una frente calva, combada, prominente, descendiendo en una cerrada curva sobre una pequeña nariz aplastada, respingada como la de Rabelais o la de Sócrates; una boca riante y arrugada, un mentón breve, orgullosamente levantado, adornado por una barba gris cortada en punta, ojos color verdemar amortiguados...».

El viejo, que se dice discípulo de Mabuse, es la voz del novelista. Es él el que expone sus ideas y traza todo un cuerpo de filosofía de las artes plásticas. Sin embargo, en la ficción balzariana hay una contradicción. Los razonamientos doctrinales de Frenhofer no están de acuerdo con el estilo de Jan Gossaer van Mabuse, pintor naturalista y de una frialdad técnica extremada que persigue el modelado y el apresto, con resabios gotizantes en el espíritu y en el modo de realización.

En las palabras de Frenhofer se advierte el artilugio, puesto que este pintor no habla como hombre del siglo XVII, sino como hombre del XIX. «No siente circular el aire entre este brazo y la tela; faltan el espacio y la profundidad...», exclama ante un cuadro de Porbus. Y luego en un arranque crítico señala los errores de la falta de unidad y congruencia estilística: «Has flotado indeciso entre dos sistemas, entre el dibujo y el color, entre la flema minuciosa, la rigidez precisa de los viejos maestros alemanes, y el ardor fervoroso, la feliz abundancia de los pinto-

res italianos. Has querido imitar a la vez a Hans Holbein y al Tiziano, a Alberto Durero y a Pablo Veronés». Balzac pone, tal vez sin saberlo, en boca de un pintor del XVII la teoría de la gradación de las artes, lanzada por Hildebrand muchos años después.

Más adelante Balzac—siempre a través de ese ente de razón que es Frenhofer—lanza su credo estético, muy semejante al que más tarde habrían de profesar los novelistas naturalistas, especialmente Zola: «La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla». Es curioso que el novelista traslade al pasado siglo XVII, con evidente anacronismo, el lenguaje estético de la centuria decimonónica. Digo el lenguaje, porque en realidad mucho de lo que el escritor hace en la novelística había sido anticipado por pintores que, como los españoles del Barroco y los nórdicos: Rembrandt, Franz Hals, Vermeer, etc., «viven» en la obra sin tratar de embellecer la naturaleza. «Toda figura es un mundo», dice Frenhofer.

Sus juicios son rotundos: «Esta tela vale mucho más que las pinturas de ese ganapán de Rubens con sus montañas de carne flamenca (recordemos el *oreiller de chair fraîche*, de Baudelaire) espolvoreadas de bermellón, sus ondas de cabelleras rosas, y su alboroto de colores. Al menos tú tienes color, sentimiento y dibujo, las tres partes esenciales del arte».

Llama a Tiziano rey de la luz. «El dibujo no existe», exclama recordando a Goya cuando dice que no hay líneas en la naturaleza.

No faltan las alusiones al empirismo técnico, por donde vemos el contacto del novelista con los pintores de su tiempo, de los que hubo de tomar fórmulas y recetas prácticas. De todos modos la lección del viejo pintor, si revela sus conocimientos, es insuficiente y excesivamente parca. Además tiene por su tono el dogmatismo que reinaba en los talleres de pintura postrenacentistas: «... mediante tres o cuatro toques y una pequeña veladura azulada se puede hacer circular el aire en torno a la cabeza

de esta pobre santa...» Y en otra página: «...el tono mezclado de marrón y rojo y de ocre calcinado, entibia la gris frialdad de esta gran sombra...» «...he vuelto sobre mi obra y por medio de medias tintas y de veladuras, cuya transparencia he ido disminuyendo poco a poco, he logrado expresar las sombras más vigorosas y hasta los negros más profundos...».

Frenhofer es un personaje dramático. Se debate angustiosamente, metafísicamente, en el deseo de perfección. No es platónico. Al contrario, desdeña la perfección ideal y piensa que es necesario aprehender la fisonomía y el espíritu de las cosas, llevar a la tela la sensación de vida y movimiento. La mano del pintor debe revelar las fuentes de la expresión.

En esa angustia creadora hay ya un elemento de modernidad. La perfección buscada no es tanto la de la forma, como la de representar la vida. Sin embargo en el viejo Frenhofer lucha ya el anhelo de la plástica pura. Lo que sucede es que él cree que la forma es el intérprete de la expresión creadora.

Ideas éstas que se hunden en el fracaso con la tela irrealizada del pintor y con el *auto de fe* de sus obras. Anticipación genial—se ha dicho—del mito del arte puro y de su temprana desaparición. Sea como sea, una vez más Balzac ha llevado a la urdimbre de su novelística el desconsuelo del hombre que aspira a captar lo Absoluto. Frenhofer realiza o intentó realizar en la plástica lo que Balzac hace en la novelística. Ya lo hemos señalado. Los movimientos apasionados del alma humana, la vida, predominan sobre el rigor del estilo y sobre la perfección formal.