

Antonio R. Romera

## Deslinde psicológico y estilístico de Jacques L. David <sup>(1)</sup>



A mejor forma de llegar a la plena definición de la obra de un pintor, a su deslinde preciso, consistirá en rodearla de una serie de coordenadas ideales que la aprisionen, que la asedien con sus mallas sutiles.

Nosotros vamos a elegir de tal urdiembre sólo dos aspectos: el psicológico y el estilístico. Del choque de esos factores puede surgir una visión aproximada del artista que estudiamos. Sólo aproximada, porque la posteridad va modificando permanente, incansablemente, la obra del genio.

¿Estamos seguros de que conocemos al pintor David como lo conocerán en el futuro? ¿La visión de sus contemporáneos fué como la nuestra?

Cada día se ve más claro. Toda obra de jerarquía

---

(1) En este número de «Atenea» se publican ensayos sobre Jacques Louis David, Francois René Chateaubriand y Jaimes Balmes, de quienes se cumplen, este año, efemérides centenarias.

está fatalmente vertebrada en la gran corriente cultural de su época. Respondiendo al sentido ecoico de solidaridad espiritual, marcando el engarce de ese fluir tumultuoso, paradójal y variado, que es el torrente de la creación estética.

Con ello no deseamos referirnos a la fatalidad del determinismo finisecular. El influjo de la corriente espiritual es más sutil. En todo caso los ejemplos ilustran una teoría que si no es aceptada unánimemente, se abre paso en forma segura.

Citemos algunos paralelos ejemplares:

Poussin - Descartes.

Rembrandt - Spinoza.

Lenotre (el jardinero oficial) - Racine.

Seurat - Bergson.

La creación responde—en cierto modo—al desenvolvimiento de una constante tendencia a la cual se encamina toda actividad humana espiritual. De esta manera, música, poesía, pintura, literatura dramática y hasta otras diversas expresiones, aparecen unidas por un estilo de época. Será inútil cualquier esfuerzo que el artista pretenda hacer en desasimiento de la característica de su tiempo. La posteridad encontrará rasgos inequívocos de su linaje.

El estudio muy profundizado del Barroco ha permitido ir precisando y delimitando tales ideas. Se ha visto que existen no solamente unas formas artísticas barrocas, sino una matemática barroca, una ciencia

barroca, una filosofía barroca. Keplero, por ejemplo, al exponer la teoría de la marcha elipsoidal de los astros y al oponerla al círculo de Copérnico, perfecta expresión de orden y equilibrio, da un esquema —la elipse— que es símbolo del barroco.

Pero, en fin, no podemos detenernos en este punto.

Repitamos lo anterior: toda obra de jerarquía se inscribe y se vertebra en la gran corriente cultural de su época.

Ello en el aspecto general.

Pero no podemos olvidar, desde luego, que la obra contiene a la vez el soplo del espíritu personal, de la sensibilidad, de las angustias creadoras, del anhelo de proyección hacia el infinito que hay en todo hombre.

En la obra de Louis David se da el dual engarce de esos dos elementos. Por un lado, el reflejo de su época y el peso de todos los acaecimientos anteriores en el correr de la historia del arte.

De otro lado—y no es ciertamente el menos importante—, su propia personalidad.

Isócrona coincidencia con los ideales de su tiempo. Pero, a la vez, la beligerancia de un espíritu frente a la imposición unificadora de la época.

#### CLIMA ESPIRITUAL.

Veamos ahora cuál es el clima espiritual que envuelve la obra del pintor.

Frente a lo que sucede en España en que tres pintores son suficientes para evocar en forma perfecta el

panorama de cuatro siglos de pintura, en Francia se produce un fenómeno en cierta medida distinto, que es útil señalar con reiteración.

Esto se hace más evidente a partir de 1775, es decir, desde la vuelta a la antigüedad y con el neo-clasicismo davidiano.

La pintura lo llena todo; todo parece impregnado de su esencia y todo parece girar a su alrededor. Así la pasión racionalista desembocada en el clasicismo de David, como el desbordante romanticismo posterior y el realismo, que nutrido de positivismo científico y filosófico en la primera mitad del siglo XIX, habrá de conducir en su afán por lo real a la búsqueda de la impresión, pintando lo inexpresable, los matices, las luces y los aspectos fugitivos y cambiantes de la naturaleza.

El siglo XVIII fué—todos lo sabéis—un siglo literario, político y filosófico.

Montesquieu, Voltaire, Rousseau y los enciclopedistas, prepararon el camino para que los continuadores de la grandeza francesa realizaran nuevas experiencias. Se produce una renovación completa y comienza a nacer el desdén por las tradiciones clásicas, mientras la literatura moderna surge al socaire del rejuvenecimiento de la inspiración y de las formas.

Contribuyen a ello—además—el cosmopolitismo y la influencia de otras literaturas europeas. Una de las épocas necesarias para comprender la instalación de un

arte pictórico de raíces pretendidamente autóctonas es la de la Revolución y el Imperio.

Período transitorio, años de diáspora, continuación del clasicismo falso y descolorido, por un lado y del rococó—expresión miniaturizada del barroco—, por otro.

Si dirigimos nuestras miradas a la época que ve la eclosión del talento de Louis David, años postreros del setecientos, nos encontraremos con un panorama encrepado y disímil.

De una parte la Revolución Francesa ha llevado al espíritu del hombre un nuevo concepto vital. Acaba de morir Linneo, etiquetador máximo e hiperbóreo de la botánica, clasificador de la naturaleza; es decir, parcelador y ordenador, en cierto modo, del jardín umbrío de Rousseau.

Pero, a la vez, en esos mismos años, Montgolfier, en su afán de evasión, en su anhelo de infinito, como en una escena postrera del drama barroco, inventa el aeróstato y da las primeras alas a la humanidad.

El hombre va soltando sus amarras. Lavoisier funda la química. Wáshington liberta a su patria. Volta descubre la pila eléctrica.

Todo es contradicción si lo miramos a través del rigor y de la sumisión normativa que nimba la creación davidiana.

Pero, más todavía. El instante del nacimiento del pintor, es decir, hace doscientos años justos, tampoco

parece muy propicio a un vaticinio de la norma y de la severidad formal.

Buffon ha lanzado, o está a punto de hacerlo, su famoso discurso sobre el Estilo, que tanto valor da a la subjetividad. Rousseau es ya un paseante solitario y melancólico y lleva en los bolsillos de su levita los zumos de la pasión romántica.

Gluck está ligado al afán fáustico que pone en el pentagrama sus últimos y definitivos arrebatos y crepitaciones. Mozart, entretanto, dibuja con la gracia de un ademán apavonado el arabesco del mundo desvanecido en la niebla del antiguo régimen. Finalmente, Boccherini y Cimarosa hacen sonar su música de plata y ponen alegría cascabelera y sentimental en muchas caras foscas.

Es, con efecto, ésta una época marcada por todas las inquietudes. Mas, no existe—a mi entender—una gran unidad en el pensamiento creador. Hay deseos incontenibles de hacer algo, pero no se sabe qué. Se diría que nos hallamos en un período de cristalización, en el final de un largo período en el cual los elementos culturales, las ideas, las formas, los sentimientos, no han perdido todavía su indeterminación para adquirir una morfología clara y precisa.

Hay, sin duda, un auge creador y los espíritus se desbordan en un entusiasmo precursor del cercano romanticismo. Weber ha podido decir de esta época: «El optimismo, que hasta entonces había postulado la armonía del mundo por medio de razones intelectuales,

se precipita como catarata en el optimismo que cree emocionalmente en la bondad de la naturaleza descubierta y de la cual el hombre es sólo un pedazo» (\*).

Es este el goce de sentir, de existir, de placer jocundo, revelado en la gracia y donaire de los maestros del rococó. Revelado, sobre todo, en Fragonard, en Watteau, en Boucher. Tres maestros que expresan—como diría Tayllerand con razón—«le bonheur de vivre» a través de una delicada sensualidad, exaltando los matices tiernos, el crema apagado, los azules celestes y primaverales, el rosa de melocotón.

En sus obras—en las obras de Fragonard, de Watteau, de Boucher—, además del aire sutil y transparente del arte de Rafael, del torbellino dinámico de Miguel Angel y de la armonía cromática de los venecianos, circulan las luces doradas y ampulosas del noroeste Rubens.

Estos tres pintores tienen, sobre todo, la fantasía y el colorido característico de la Escuela Flamenca, pero son más delicados, más superficiales, también. Sin embargo, se están barruntando ya los esfuerzos por llegar a la realización de un arte que tome los elementos plásticos en Francia.

Contemplad—si os place—una obra de Watteau—El indiferente, por ejemplo—, o de Fragonard—La inspiración—y comparadla con las de algún maestro del impresionismo. Veréis la semejanza

---

(\*) Weber *Historia de la Cultura*. México, 1943.

estilística, el aspecto expresivo y casi musical, la gracia de la pincelada, el empaste nervioso, lo fugitivo de la visión, la vida, el movimiento y la misma incapacidad de unidad orgánica de la composición.

Con Watteau, con Fragonard, con Boucher penetra en la pintura la voluntad ordenancista, iniciada ya en Poussin, y la armonía de Racine. En ellos—en ellos, más que en otros—se da la dual afluencia de la pasión racionalista y la entrega a la exaltación de la sensualidad.

Pero la «noche gótica» está ya lejos y el sol de la pintura ha girado incansable. El hombre se siente fatigado, Watteau sabía poner en sus azules, sus malvas y sus rosas sutiles y precisos un punto, un solo punto, de contención y medida.

En una palabra: junto a la estética, la ética. Junto al otoño barroco, el alba de la austeridad jansenista.

Aquella fatiga se hace evidente, incontenible, en Boucher. Aquí los diques se rompen y un torrente de sensualidad parece anegar la pintura.

El racionalismo está envuelto en las formas redondeadas, opulentas, ampulosas. Las masas se encadenan en arabescos sinuosos. Un aire suave, ceremonioso, recorre la tela y hace florecer de carnosidades gratas, de sensualidad amable, a este mundillo disipado y frívolo. Su desnudos rozan el erotismo y crean un tipo femenino de biscuit, un tanto vulgar, una mujer regordeta, impertinente. «No ha visto sus Gracias en muy



buenos lugares», decían de Boucher sus contemporáneos.

Tiene la pasión decorativa y cada tela es como una guirnalda en la que se enlazan, se entrecruzan y armonizan, paños, desnudos, flores, angelotes y amorcillos, en tonos que van desde el nácar refulgente hasta el azul luminoso y celestial. Los bermellones, los rosas, los amarillos y el ámbar dorado nacen en la fácil proliferación de esta naturaleza de *boudoir*.

Pero esto llega a cansar también.

El espíritu menos observador podría vaticinar una reacción y la búsqueda de un arte que esté más a tono con el verdadero sentido de lo francés.

Contra esta pintura que estragaba, contra una estética transformada en epigrama y anécdota galante y en la cual las formas se ablandan, parece reaccionar David.

Yo no creo, sin embargo, que el arte davidiano sea, como se ha repetido hasta la saciedad, la ruptura de una línea estilística.

Lo que sucede es que toda la historia de la pintura está contenida en una línea cuyos extremos señalan, precisamente, el contacto, de un lado, con lo musical; de otro, con lo escultórico. El estilo pictórico se acerca en unas épocas hacia un extremo y en otras, hacia el extremo contrario.

De un lado, la medida, el orden, el rigor en la composición, las formas que se inscriben en un esquema matemático, la frialdad. De otro lado, la libertad,

lo expresivo, las formas que vuelan, el arabesco y el rizamiento de las líneas. El dominio—en definitiva—del espíritu sobre la materia.

En el primer grupo están los artistas ansiosos de claridad, los artistas que someten el espíritu al ordenamiento, los partidarios de que la forma imponga su predominio sobre la expresividad individual. Los que buscan la norma. En el segundo grupo los artistas que sienten la preferencia del instinto sobre la razón. La inspiración es su impulso primordial. Allá el hombre domina a la naturaleza; acá es la naturaleza la que se impone sobre el hombre y se funde con la emoción del artista.

Francia no tiene un pintor que exprese de manera completa y total el arte pictórico nacional. Esto ha sido visto en forma lúcida y penetrante por Bernard Dorival (\*). Para el crítico no hay en la pintura gala nada parecido a Rembrandt o a Rubens, característicos representantes de un estilo vernáculo.

Para comprender toda la complejidad de la pintura francesa es necesario dirigirse a artistas opuestos, que en cada época se complementan:

Poussin-Claudio de Lorena.

Chardin-Fragonard.

Ingres-Delacroix.

Braque-Bonnard.

Cada uno de estos artistas posee los elementos que

---

(\*) Bernard Dorival. *La Peinture Française*. Lib. Larousse, 1946.

faltan al otro. Para Dorival la armoniosa unión de esas cualidades opuestas constituye la clave del arte y del genio francés. «El amor por la línea se une al amor por el color, el grafismo a la solidez de las masas, el sentido de la luz al de la plástica, el movimiento al orden, el estilo a la vida; y así se unen gracia y fuerza, sonrisa y gravedad, epicureísmo frívolo y austeridad jansenista y estoica, poesía e intelectualismo, gentilidad y heroísmo, instinto de la medida y gusto por lo absoluto» (\*).

Pero no podríamos negar una constante en ese arte: rigor del dibujo por gusto del análisis y de la inteligencia.

Por ello, ¿sería lícito asombrarse de que Louis David, que había bebido en sus primeros años docentes los jugos estéticos de Boucher, se inclinara con posterioridad hacia el otro extremo de la curva pendular?

#### LA REACCIÓN DAVIDIANA.

En la pintura de Louis David se produce, pues, más que una reacción, la marcha de un ciclo evolutivo.

Las circunstancias externas no hicieron sino encauzar la voluntad de síntesis y de norma intelectualiva. Lo que sucede, lo que no podemos olvidar, lo que debemos proclamar con honradez crítica, es que David acentuó y extremó peligrosamente la economía de sus medios expresivos. Las enseñanzas estéticas de Rafael

---

(\*) Bernard Dorival. Ob. cit.

Mengs y de Winckelmann obnubilaron su visión. David fué, en cierto modo, un hijo demasiado sumiso de las inquietudes filosóficas de ese momento.

A finales del siglo XVIII se notaba en el ambiente intelectual de Europa un deseo ferviente de renovación. Los alemanes intentaban crear una ciencia de la estética tomando como base la arqueología greco-latina. En esta vuelta a la antigüedad—*retour a l'antique*, como se decía entonces—tuvo parte importante, casi decisiva, el autor de la *Historia de los pueblos antiguos*, que reconstruyó el pasado greco-latino a través de las ruinas de Pompeya y Herculano.

David ha leído, para compensar su falta de fantasía, textos en los cuales se reviven los tiempos de que fueron testigos las venerables piedras exhumadas de la Hélada. Creyendo encontrar en esos mármoles y en los de Roma las líneas y la disciplina que le son necesarias para llegar a la verdad estética, desdeña la lección de sus predecesores y se lanza a un arte que le hace caer en lamentable frialdad constructiva y colorista. Vuelve la espalda a la vida y a las cosas de su tiempo.

Por eso, si hablar de ruptura con el pasado es excesivo, se podría decir que la escuela davidiana es en algún modo una extremosa reacción contra los excesos del rococó y contra el naturalismo del llamado «género inferior» de Oudry, de Chardin y Greuze, una vuelta a la austeridad.

A partir de entonces la pintura, queriendo ser una síntesis del empirismo y del racionalismo, se transforma radicalmente. El arte es una armonía átona, una reproducción fría de modelos sin alma, un arte sin vibración. «Los pintores—dicen los secuaces de la escuela—hablan un lenguaje ateniense». Faltaba calor de humanidad, interés por lo que nos afecta directamente, palpitación de vida, congoja humana. El arte preconizado por David podía ser un arte arqueológico, de historia o de guardarropía, pero nunca sensible o verídico.

En su obra se puede advertir también la evolución lenta y segura hacia el llamado Gran Estilo o Bello Ideal. Las primeras telas denuncian el influjo de Boucher. Hay en ellas idéntica superficialidad sensorial, la misma gracia decorativa, parecido *do-naire* y unas formas zigzagueantes en las cuales el barroco se miniaturiza para transformarse en las complacencias volumétricas del rococó. En el *Combate de Marte y Minerva*, reflejo acentuado de aquella estética todo esto se hace demasiado evidente para que debamos achacarlo a la casualidad. La diosa es una mujer de carnes sonrosadas, de senos opulentos. Los paños vuelan y se hinchan, el fondo luce una constelación de ninfas y amorcillos. ¡Estamos lejos todavía del «jacobinismo intelectual» de los años maduros!

«Id a ver este cuadro—nos dice André Michel (\*)»

(\*) André Michel. *Sur la Peinture Française au XIX siècle*. Libraire Armand Colin. París, 1928.

—Id a verlo y comprobaréis que esta Venus, que acostada blandamente sobre las nubes, interviene en el combate de Minerva contra Marte, esta Venus —digo— de muelles carnosidades, con sus toques de rosa en los pliegues de la piel y en los senos, y este Marte con el verde pálido de sus ropajes y el rosa tierno de ópera, reflejan perfectamente en su estilo y en su gusto el influjo de Boucher».

Mas, lo que nos atrae del pintor de *Marat* es la interesante evolución sufrida en época posterior, aquella en que sacrifica el lirismo a la austeridad, la que nos es revelada en la pata de un mueble, curva en Fragonard, recta, desnuda, en David. Desnudas, escuetas, parvas, las formas; ascéticas como un monje de Zurbarán. Austeras, como el espíritu de la Revolución.

Se ha reprochado a Louis David su pretendida inconsecuencia. Sus tres épocas son para muchos sinónimo de tres conversiones: Primero, monárquico; después, terrorista y regicida y, finalmente, bonapartista entusiasta.

Sin embargo, yo veo una absoluta y total congruencia en su actitud. Desde que el pintor rompe con la estética del rococó su meta está clara, lejos todavía, pero concreta, perfectamente definida. Podría reprochársele obstinación y contumacia en la imposición del *Beau Idéal*, pero nunca acusársele de veleidad en su proceder.

Veamos la razón.

Cuando David sigue los dictados de Wilckelmann y Quatremére de Quincy, no hace otra cosa que justificar con ello su propia voluntad de estilo. Él piensa que no hay tema noble si no es en la antigüedad clásica; que es necesario inspirarse en las vidas referidas por Plutarco. Y no por espíritu veleidoso, sino, más bien, porque dicha temática concordaba con su temperamento austero.

De ahí que hiciera de cada hombre que figuraba en sus telas el arquetipo y el modelo definidor del dogma estético. Cada cuadro es la representación plástica de una virtud. El Juramento de los Horacios exalta el patriotismo; el Rapto de las sabinas es un canto elocuente a la reconciliación de los hermanos enemigos; Leonidas, la abnegación patriótica...

No le importa al maestro la diversidad palpitante de la vida con sus altos y bajos, con sus contrastes de luz y sombra. Le interesa un ideal superior que se centra en la razón, en el dominio exclusivo de la inteligencia. Es natural, pues, que busque, que exalte al hombre y en el hombre al héroe.

El final se adivina. Cuando la deificación del arquetipo se lleva a esos extremos, cuando se piensa que el héroe es el punto más alto a que puede ascender la humanidad, se cae, forzosamente, en el cesarismo. Y al cesarismo hubo de llegar David en su tercera etapa, etapa necesaria—digamoslo una vez más—en esa evolución natural y consecuente de su hacer.

## ESTILO Y NORMA EN LA PINTURA DE DAVID.

Empero, lo que interesa de un pintor, más que todo, es su obra, los resultados plásticos a que ha llegado. La obra—en definitiva—como problema de formas y no, de una manera absoluta, como filosofía del hacer estético.

¿Qué nos dice la de Louis David?

Mas, proyectemos primero, siquiera sea brevemente, una luz sobre su rostro físico. El autorretrato de la colección Goncourt lo presenta de perfil. Las líneas son finas. Hay mucho contenido interno en estos rasgos. El joven David está demacrado, la nariz de anchas fosas acusa levemente cierta sensualidad. Pero el conjunto resalta por la fuerza potencial e íntima de la voluntad.

Carácter férreo, fuerzas de titán en un cuerpo desmedrado y enteco. Esa podría ser la definición del hombre. David pertenece al grupo psíquico caracterizado, en lo físico, por esa enjutez aquilina y en lo temperamental por la frialdad e irritabilidad del carácter. David fué siempre un hombre reconcentrado, de mucha vida interior. Poseía una idea muy clara de la meta a la cual se dirigía y a ello enfocaba todas las potencias de su voluntad. «El gran jefe asténico y esquizoide—dice Marañón, refiriéndose a este tipo psíquico—se eleva a favor de su austeridad, de su se-



verdad—a veces de su crueldad—, de su inflexible espíritu de justicia, de su pasión idealista» (\*).

Es, sin duda alguna, el retrato perfecto del maestro. Y corresponde cabalmente a la estampa del museo Goncourt. Después, como siempre, el triunfo, la vanidad, el contacto con los poderosos, fué redondeando la severa esquivez de aquellos trazos. Pero siempre habrá en el rostro de Louis David una luz esencial, taciturna y sombría.

El retrato físico corresponde por entero a la imagen espiritual. La vida del maestro—setenta y siete fecundos años—fué una permanente persecución del ideal estético imaginado. A veces, cuando el desdoblamiento del mecanismo psíquico—en todo hombre hay siempre una nostalgia por lo que no es—le empujaba hacia la vida, hacia la sensualidad, hacia el lirismo prerromántico, David, con sobriedad espartana y lacedemónica, con la frente resplandeciente de dignidad, vestido con una toga metafórica, le retorció el cuello a la elocuencia.

En su obra no hay emoción. No puede haber emoción. Si acaso una emoción culta y aséptica, limpia de cualquier contacto equívoco con lo sensorial o emotivo. David eleva un monumento a la ética, y la belleza figurativa es en él pretexto para alcanzar la austeridad más depurada. Como los antiguos, no se deja vencer por los afectos.

---

(\*) Gregorio Marañón. *El Conde-Duque de Olivares*. Colección Austral. Buenos Aires, 1944.

Veamos, a este propósito, su propio ideal estético:

«La Antigüedad—escribe en el Catálogo de la exposición de las Sabinas—no ha dejado de ser la gran escuela de los pintores modernos y la fuente en que beben la belleza de su arte. Tratamos de imitar a los antiguos en el genio de sus concepciones, la pureza de su dibujo, la expresión de sus rostros y la gracia de sus formas. ¿No podríamos ir más lejos—se pregunta David—e imitarles también en sus costumbres y en sus instituciones para llevar las artes a su máxima perfección?» (\*).

Claro es que el maestro del Juramento de los Horacios se equivocaba en su afán por reducirlo todo a una sumisa y ecoica imitación de la antigüedad. El arte griego fué en su tiempo uno de los puntos más altos logrados por el espíritu creador. Pero tratar de resucitarlo a fuerza de fórmulas es hacer un arte totalmente desprovisto de vida. La tradición es sólo un punto de partida. Toda obra que aspire a la perduración no puede volver la espalda a la realidad palpitante de su tiempo.

#### LA OBRA.

La obra del pintor comprende algunas etapas fundamentales. Ya hemos visto que en alguna de sus primeras telas se advierte todavía el estilo de Boucher

imponiendo una factura musical y sintética y con ello el torbellino de paños, muebles y accesorios teatrales.

Pero esto fué un sarampión juvenil.

El contacto con la pintura y la escultura romanas y las lecturas de Winckelmann y Quatremére de Quincy le abrieron pronto el camino de la estética neoclásica.

A partir de entonces David buscará en el mundo antiguo sus temas preferidos de acuerdo con lo expuesto en el catálogo de la Exposición de las Sabinas.

La sola enunciación de los títulos hace sonreír:

Venus muestra a Marte los pichones que han hecho el nido en su casco. Apolo y Diana hieren con sus flechas a las hijas de Niobe y el más extremado de todos: Antíoco, hijo de Seleuco, enfermo de amor por su suegra Stratonice. Toda una teoría de Agripinas, Dianas, Aquiles, Minervas y Belisarios cubre el cielo arcaico de David.

El estilo musical y sintético de la primera época se transforma y se hace escultórico y analítico. David renuncia en su sobriedad espartana a la sensualidad del color y al barroquismo de las formas que confunden sus límites en la profundidad tridimensional.

En el deslinde estilístico que tratamos de establecer conviene tener en cuenta dos aspectos. Hace referencia uno a la temática, otro a los resultados puramente plásticos. El primero de estos dos aspectos tiene bastante importancia en la obra davidiana, puesto que del

tema deriva en cierta manera el modo pictórico de tratarlo y su técnica.

Hay en la pintura de Louis David una perfecta coordinación del pensamiento y de la expresión formal. La unidad, condición indispensable de la obra de arte, es, desde luego, una de sus primordiales virtudes. Es inexorable en la búsqueda de la adecuación de forma y fondo. No concede nada ni sacrifica nada a ningún sentimiento que no lo conduzca a la limpieza conceptual del estilo neoclásico. Es David en esto un artesano contumaz e insobornable.

Sabía que la teoría sería aceptable si los elementos formales le daban autoridad.

Un ejemplo aclarará nuestro pensamiento. Pinta David el retrato de Madame Récamier. Su tela—una de las más bellas y puras y en la cual el personaje no pierde su individualidad—, exhibe una máxima sencillez. El arabesco dominador se recorta sobre el gris del fondo. El conjunto es delicado, de un gran aplomo clásico, de una asentimentalidad perfecta. Equilibrio. Desasimiento completo de lo sensorial. Culto a la diosa Razón.

Gérard, discípulo de David ha pintado también el retrato de Madame Récamier. Ha utilizado los mismos elementos. Idéntica sobriedad en el colorido. Más todavía. Gérard pone un fondo de columnas de gusto clásico. Sin embargo, no podemos negar que un soplo romántico recorre la tela. No ya por la huída de nuestras miradas hacia ese paisaje del fondo, sino por

un pequeño detalle, por un levísimo detalle. La señora Récamier, que en el lienzo de David permanecía tendida en el cabal reposo de las líneas, se incorpora aquí, rompe indolentemente el esquema clásico y parece brillar en la fragancia de un desco.

Es un paso más allá del decoro y de la ética pictóricas que el pintor de los Horacios no dará nunca. Saber mantenerse en la frontera precisa, en el justo límite, he ahí el secreto.

Con ello es consecuente con su ideal. Rembrandt, que quiere ser misterioso y poner en sus obras un acento religioso y místico, lo hunde todo en un baño patético de luz y sombra. Marca relieves, matiza y esfuma con hondas luminosas; hace que un polvillo dorado ponga vibración en los contornos. La visión es dramática, entrañable...

David, por el contrario, que todo lo pide a la inteligencia, recorta geométricamente sus figuras, exige las formas puras. El dibujo es una caligrafía rigurosa que define el modelado en la abstracción y en el sacrificio de la objetividad.

La belleza dependerá, por tanto, de la armonía de la composición, del *pá t e r* o ritmo oculto de las líneas, del equilibrio que ofrezcan las masas coloreadas. De la melodía lineal. Por ejemplo, en el retrato de *M a d a m e R é c a m i e r* es la horizontalidad de todos los elementos, rota discretamente por la línea del cuello y por la lámpara de la izquierda. En el *J u r a m e n t o d e l o s H o r a c i o s* es la aliteración de

los tres guerreros y el movimiento general en pirámide tumbada. En La coronación de Napoleón la arquitectura interna está formada a base de verticales. En La entrega de las Águilas por las líneas inclinadas de los brazos y por el movimiento general de las banderas.

El arte de la composición en David ha sido desdenado por los críticos. Sin embargo, es en la composición, en la invención, para emplear una palabra cara a los tratadistas españoles, en donde suele mostrar lo mejor de su capacidad creadora. Algunas de sus telas de la época segunda, la de temas greco-romanos, ofrecen una disposición arquitectónica magistral. La muerte de Sócrates es un friso, incluso, en la acentuada alineación vertical. El grupo de la derecha, táctil, escultórico, noblemente modelado en sus ropajes, marca el punto culminante de esta pintura. Los sentimientos, que se creerían dramáticos ante el patético acontecimiento, son gestos sumisos a una filosofía estoica y lacedemónica.

El pintor ha reprimido todo gesto excesivo, toda emoción, todo lirismo. La pintura es aquí, como el ademán del filósofo condenado a muerte, una dignidad y una ética,

En suma, la anécdota elevada a categoría.

Pero, ¿es esto, en definitiva, la pintura? ¿Puede constituir el tema la razón primordial del arte?

El asunto puede y debe ser un punto de partida. Así fué en Rafael, en Velázquez, en Rubens, tres ma-

estros distintos en su especial manera de concebir la creación de arte, pero semejantes en el desdén por la imposición temática. En Rafael la serenidad de la forma, la armonía, la resonancia de un universo misterioso, la fluidez melódica lineal, son el *fiat* y el impulso principal. Nunca el tema se impone a los problemas puramente plásticos. En Velázquez hay ya una sensibilidad moderna. Lo que quiere decir que el cuadro es para él el equilibrio y armonía de unas masas coloreadas. En Rubens, el tema está condicionado al mecanismo barroco, acentuadamente volumétrico, sensual, opulento.

En David, no.

Su pasión por el verismo arcaizante malogró en cierto modo su genio. Para que se vea lo absurdo de su posición, veamos lo que dice sobre las Sabinas: «Mi intención al pintar este cuadro fué la de representar las costumbres antiguas con tal exactitud que los griegos y romanos, si hubieran podido ver mi obra, no la habrían encontrado extraña a sus costumbres» (\*).

El hombre que así concebía el género pictórico fué durante algunos años el dictador del arte. El que legisló y trazó las normas estéticas. La Convención impuso el gusto por decreto, dándose así la paradoja de que un régimen de libertad lo encierra en coordenadas rigurosas. La pintura se medía por centímetros. Los cascos guerreros marcaban la máxima dignidad. De en-

---

(\*) André Lhote. Ob. cit.

tonces—recordadlo bien—procede la frase que designa todo el arte apoyado en la tradición falsa de arte pompiere, aludiendo precisamente a esos cascos de los héroes greco-romanos.

El daño fué tan grande que se prolongaron sus efectos durante algunos años. La tiranía de las ideas era tan acusada que en 1810, cuando se presentó *La coronación de Napoleón* en un concurso de pintura de historia, no pudo ser premiado por no figurar en él ningún desnudo. Fué preciso crear una sección especial, la de «cuadros que representan hechos honrosos para el carácter nacional», para darle a la gran tela una primera medalla.

Por cierto que este cuadro, *La coronación de Napoleón*, requeriría un estudio especial por la serie de incidentes y hechos pintorescos a que dió lugar. Se dice que cuando Napoleón lo vió por primera vez exigió del pintor que levantara la mano del Papa en ademán de bendición. «¡No lo he hecho venir para nada...», exclamó el Emperador. La situación de cada uno de los personajes en la tela dió mucho que hacer a David. ¡Sus armonías cromáticas chocaban con el protocolo! El Embajador turco hubo de pedir autorización a la Sublime Puerta.

Respecto al color, David fué haciéndolo más y más austero. Solamente en sus cuadros de exaltación del Imperio rompió la atonía colorista, pero no hizo otra cosa que superponer una abstracción cromática a una abstracción formal.



Es indudable que el cromatismo sordo convenía perfectamente a su ideal de belleza. Hay, incluso—según mi manera de ver—una perfecta adecuación entre colorido y asunto temático. La pintura de David es historia, en suma, recuerdo del pasado. Pues bien, el recuerdo, rememoración cerebral, necesita de un colorido abstracto. Es decir, del gris o de los tonos neutros o quebrados.

David rompió totalmente con las complacencias sensuales de la pintura barroca y rococó. Renunció a la luz. Sus cuadros tienen una unidad luminosa, difusa, crea una atmósfera abstracta de bajo relieve. No hay, como es natural, nada del encrespamiento producido por el claroscuro.

Las manchas de color están colocadas en pinceladas laminadas, unidas, que forman una superficie lisa y compacta, regular. El color está formado por tonos neutros. El color puro está rebajado siempre por negros o envuelto entre grises que matan su viveza.

No existe tampoco el movimiento. En realidad se renuncia a todo aquello que pueda dar una impresión temporal. Los gestos son acompasados, ritmados. La composición, en pirámide o en friso.

Existe también una jerarquía pictórica. En el punto más alto, la pintura de historia. Pero no la historia contemporánea: la antigua. Después, el paisaje mitológico. En la parte más baja de esta escala, la pintura de género. El retrato es una cosa indigna. Debe

realizarse vergonzosamente, como un medio de ganarse el pan.

Y cuando David legislaba sobre esta jerarquización del género pictórico no comprendía que la posteridad lo admiraría más como retratista que como frío realizador de escenografías históricas.

• • •

Celebramos hoy el segundo centenario del nacimiento del pintor francés Jacques Louis David. Toda ocasión es buena para exaltar las actividades del espíritu y la noble artesanía que gira en torno de las artes figurativas. Ocasión doblemente propicia en una efemérides como la que hoy conmemoramos.

La pintura del autor de *La muerte de Marat* no ha tenido ni la trascendencia, ni la continuidad que hacía esperar la fama alcanzada por el artista en los medios artísticos de su tiempo. Dos pintores coetáneos, Goya y Turner, estaban destinados a la misión trascendental de enlazar la gran tradición, la auténtica, con la sensibilidad moderna. De ellos derivan muchos movimientos posteriores.

No obstante, sería injusto desconocer que muchos grandes pintores de nuestra época o del siglo XIX, Gérard, Girodet y, sobre todo, Ingres, beben parte de su inspiración en Louis David. En Chile tuvimos a Monvoisin, en España a Madrazo y en toda Europa a los puristas y nazarenos que, siguiendo el ideal da-

vidiano, lo modifican y al incorporarle el lirismo romántico, lo hacen más vital y humano.

David acentúa el gusto por la estilización, por el racionalismo, por la abstracción y por el arabesco.

Esta es su mayor gloria y el timbre más alto que puede exhibir a la posteridad.

Santiago, 19 de agosto de 1948.