



OLMO  
EDICIONES



Omar López Mato

# La Marea de los tiempos

Pintura y Política  
Una pequeña historia ilustrada de Occidente

Colección  
**Detrás de las pinturas**  
Historias ocultas en las obras maestras

Omar López Mato

La marea de los tiempos : pintura y política . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :  
Olmo Ediciones, 2013.

188 p. : il. ; 30x22 cm.

ISBN 978-987-1555-51-2

1. Arte. 2. Política. 3. Pintura.

## **OLMO Ediciones**

Director

Omar López Mato

Diseño

María Jaeschke

Colaboración

Celina López Mato

Corrección de textos

Lucía Casasbellas / Rodrigo Sáez

Agradecemos a Josefina Barcia por la revisión de este libro.

Obra de tapa:

El Temerario camino al desguace (detalle), Joseph Mallerd William Turner, 1838, Galería Nacional de Londres, Londres, Inglaterra.

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina.

No se permite la reproducción parcial o total de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste mecánico, electrónico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

© 2013 OLMO Ediciones

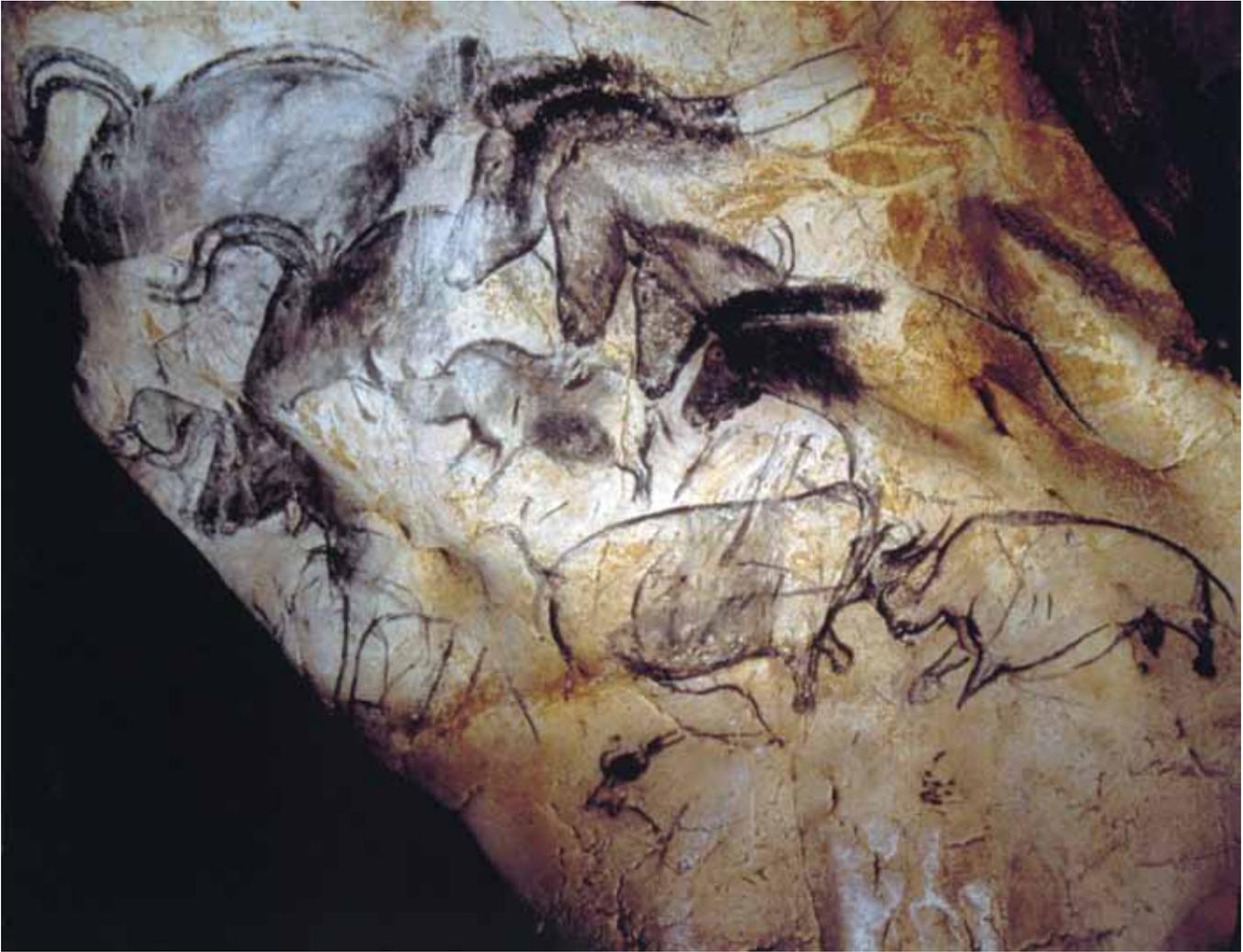
Marcelo T. de Alvear 2261

Buenos Aires - Argentina

(C1122AA1)

**[www.olmoediciones.com](http://www.olmoediciones.com)**

a Néstor López Mato



*Panel de los Caballos* • Cueva de Chauvet • 30.000 - 25.000 años a.C.  
Ardèche, Francia.

# La Marea de los Tiempos

## Una pequeña historia del mundo

“There is a tide in the affairs of men which, taken at the flood, leads on to fortune. Omitted all the voyage of their life is bound in shallows and in miseries. On such a full sea are we now afloat. And we must take the current when it serves or lose our venture.”<sup>1</sup>

*Julio César*

Act. 4 scene 3

William Shakespeare

Todo acto humano es un acto político, porque sobre la relación entre los hombres siempre se proyecta la sombra de la coerción. Según Beverly Smith<sup>2</sup>, el verdadero arte es inherentemente político, porque toda manifestación estética encierra, de una forma u otra, un mensaje dirigido a la sociedad en su conjunto que se convierte en crítica o denuncia cuando la discriminación y la censura (es decir, el exceso en el uso del poder coercitivo) amenazan su existencia.

La actividad artística siempre ha poseído la capacidad de influenciar al mundo que la rodea mediante la simbolización. En el caso del arte rupestre, el hombre primitivo le atribuyó a estas imágenes la capacidad de consumir mágicamente sus deseos. Los jefes tribales intentaban, a través de estos símbolos, asegurar la caza que les permitiría sobrevivir. Las imágenes creadas por los hombres también parecían estar investidas de poderes sobrenaturales, mágicos y/o animistas que merecían ser veneradas.

Satisfechas las necesidades básicas por el asentamiento de las civilizaciones gracias a la

agricultura, otras fueron las metas. El arte egipcio pretendía, mediante un complejo sistema gráfico, asegurar la vida más allá de la muerte. Los griegos buscaron reproducir la naturaleza con precisión y armonía buscando la proporción áurica de las cosas; para ellos el arte (*tekne*) era virtud y técnica. Los romanos, además de representar los detalles de la vida diaria<sup>3</sup>, pretendieron eternizar los grandes acontecimientos de su glorioso imperio, que incluía la virtuosa muerte por la patria (“*Dulce et decorum est pro patria mori*”, según el poeta Horacio<sup>4</sup>).

En el Medievo, la teocracia que regía a Europa exaltó la figura de Cristo y su poder atemporal para sustentar la credibilidad del sistema. El rey era rey por voluntad de Dios.

Después de la Revolución Francesa, los gobiernos civiles realizaron una construcción histórica elevando a sus líderes al mármol, al bronce y a los grandes lienzos, con lo que edificaron las diferentes identidades nacionales.

1. “*Hay una marea en los asuntos de los hombres que, tomada en pleamar, conduce a la fortuna. Si omities todo el viaje de sus vidas, va a redundar en escollos y miserias. En un mar lleno ahora estamos a flote. Y debemos aprovechar la corriente, cuando sea grave, o en su defecto, perder nuestra empresa*”. *Julio César* - Acto 4 escena 3 - William Shakespeare (1564-1616).

2. Beverly Smith (1946-), escritora, académica, teórica y activista feminista negra nacida en Cleveland, Ohio. Editora de la revista *Conditions*. Sus ensayos y artículos sobre el racismo, el feminismo y la salud de la mujer se han publicado extensamente en los Estados Unidos.

3. La tradición cuenta de la competencia entre Zeuxis y Parrasio, dos pintores que competían por crear el cuadro más realista. Venció Zeuxis cuando los pájaros bajaron para picotear los racimos que él había pintado.

4. Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.), el poeta lírico y satírico más importante en lengua latina. Sus principales temas son el elogio de una vida retirada (*beatus ille*) y la invitación de gozar el momento (*carpe diem*).



La imagen otorga al mensaje un valor profundamente movilizador, tanto o más que las palabras o la música. Parte del éxito de su penetración entre las masas del nazismo, el facismo y el comunismo, se debió, justamente, al manejo de las imágenes. La esvástica, la hoz y el martillo, el águila bicéfala y el gorro frigio se convirtieron en símbolos de las pasiones de su tiempo.

Por otro lado, una obra de aparente inocencia encuentra su significado profundo según el contexto que la rodea y, de esta forma, puede convertirse en un canto a la libertad, en un himno contra la opresión o en el símbolo de una época. Las obras de Paul Klee<sup>5</sup>, por ejemplo, no parecían contener otro mensaje más que el de la renovación estética. Él mismo decía que “el poder del artista es espiritual, pero el poder de las mayorías es material”. Para muchos artistas raramente coincidieron estos mundos. Sin embargo, en el caso de Klee, el poder espiritual y el de las mayorías entraron en conflicto cuando los nazis incluyeron sus obras en el *Entartete Kunst*, la muestra de Arte Degenerado. Fue en ese contexto cuando las geometrías distorsionadas del artista suizo se convirtieron en un mensaje que debía llegar a todos los hombres: **la intromisión del Estado en la**

### **libertad de expresión continúa siendo la carga más pesada de la política.**

Hegel<sup>6</sup> era de la opinión que el arte siempre está condicionado por su tiempo, aunque exista un arte pasatista y atemporal. En otras oportunidades la obra de arte se convierte en mensaje político por omisión. Como decía Theresa Bayer<sup>7</sup>, “los artistas son como los canarios de las minas, cuando dejan de cantar seguramente habrá represión en el futuro inmediato”.

En estas páginas analizaremos el significado político de obras emblemáticas que, por sus propias características y el contexto en el que fueron creadas y expuestas, la sociedad les concedió un significado especial. Estas obras se convirtieron en el retrato de la realidad política de un tiempo determinado que no necesariamente corresponde al momento de su concepción ni a las intenciones originales del artista. Las sociedades se reinventan y en el proceso buscan la mejor forma de expresar sus transformaciones, sea explorando las nuevas variables o buscando en el pasado.

Ocultas, sublimadas, manifiestas o distorsionadas, las más de las veces sólo nos llega una parte del mensaje que el tiempo o las circunstancias ayudan a exaltar, minimizar u olvidar.

5. Paul Klee (1879-1940), pintor alemán nacido en Suiza. Su estilo varía entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción.

6. Georg W. Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemán considerado como el representante de “la cumbre del movimiento decimonónico alemán del idealismo filosófico” y como un revolucionario de la dialéctica.

7. Theresa Bayer, pintora norteamericana contemporánea. Define su estilo como “realismo imaginativo y divertido arte caprichoso”.

He tratado de limitar esta relación con la política al campo de la pintura, aunque resulta imposible no incurrir en alusiones a la escultura, la arquitectura, la fotografía, la música y la literatura. Extenderse al arte en general hubiese sido un ejercicio ambicioso y extenso, una tarea abrumadora. Tampoco profundizo en la escultura porque ésta, dada su costo, está sujeta a los objetivos de los gobiernos que la usaron con intención de exaltar a los líderes políticos (en España proliferaron estatuas del generalísimo Franco, que ya no están, o en la ex Unión Soviética abundaron monumentos a Stalin de los que hoy sólo subsiste uno). Nos concentraremos en la pintura por ser ésta más espontánea y, por lo tanto, reflejo

intuitivo de los pensamientos del artista. La estatuaria desde la antigüedad ha tenido el sentido político de alabar a los poderosos, mientras que la pintura es más libre, íntima, multifacética y sensible a los cambios y humores de las personas y los tiempos, un lenguaje abierto a las influencias de la sociedad y la historia.

Este texto es una pincelada que intenta evocar a través del arte la historia de Occidente, además de abrigar la pretenciosa intención de rescatar las circunstancias que le otorgaron a estas pinturas la distinción de ser elevadas a un plano referencial, sometidas a las pasiones que acompañan a las mareas de los tiempos.

Omar López Mato



*Senecio* • Paul Klee • 1922  
Kunstmuseum, Basilea, Suiza.



*Mosaico donde aparece Cristo coronando a Roger II*  
Iglesia de la Martorana en Palermo, Sicilia, Italia.

“La política será eventualmente reemplazada por imágenes...  
la imagen convertirá al político en el ser más poderoso que puede existir”<sup>8</sup>

Marshall Mc Luhan

Desde sus primeras manifestaciones el arte de Occidente estuvo estrechamente ligado a la religión. Después de un período inicial de iconoclastía donde toda representación divina era considerada una forma de idolatría, el cristianismo recurrió a las imágenes para exaltar la obra y el mensaje de Jesús.

El concepto de Dios como creador y centro del mundo era abrumador. El Estado teocrático contaba con la ventaja de aunar el poder terrenal y celestial garantizando penas que no sólo comprometían la vida sino que, asimismo, implicaban sanciones eternas para aquellos que atentasen contra sus principios. Los castigos eran de cuerpo y alma, por palabra, obra u omisión.

“La pintura es para los analfabetos lo que la escritura es para quienes saben leer”, sostenía el Papa Gregorio Magno<sup>9</sup> ya en el siglo VI, cuando la Iglesia dejó de lado la iconoclastía heredada del pueblo de Israel.

Los textos bíblicos o sus interpretaciones canónicas, como los textos de *La Leyenda Dorada*, del dominico Santiago (o Jacobo) de la Vorágine, impregnaron las obras pictóricas que recrearon la génesis del Universo, la historia del pueblo de Israel y los difíciles momentos de la primitiva Iglesia católica. La consubstanciación entre el gobierno cívico y la Iglesia en la Europa medieval conformó el Estado teocrático que orientó todos sus esfuerzos creativos hacia la exaltación de ese poder. En un mundo donde la capacidad de lectura estaba limitada a una minoría, las imágenes en los templos eran la forma obligada

de transmitir este mensaje a los feligreses: **Dios es todopoderoso**, es el centro de nuestra existencia y ha escogido a hombres o mujeres para llevar adelante sus designios. Ellos eran depositarios del poder terrenal concedido por Dios. La Iglesia y la monarquía se erigieron como administradores de la justicia divina.

El mensaje que transmitía el artista debía ser contundente, no podía dar lugar a dudas o interpretaciones: el Creador, a través de la Iglesia, llena la vida de los hombres. Todo lo demás es vano, superfluo y efímero, o peor aún, una herejía.



Creación de los Astros • Mosaico bizantino

Segunda mitad del siglo XII

Catedral de Monreale, Palermo, Italia.

8. Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), filósofo y educador canadiense, creador del concepto de la *Aldea global*, que analiza el al fenómeno de las comunicaciones electrónicas.

9. San Gregorio Magno (540-604), sexagésimo cuarto Papa de la Iglesia católica. Fue el primer monje en alcanzar la dignidad pontificia, y probablemente la figura definitoria de la posición medieval del Papado como poder separado del Imperio romano. Hombre profundamente místico; gracias a él la Iglesia adquirió un gran poder en todo Occidente.

La Iglesia se convirtió en una celosa observadora de la ortodoxia. Estaba convencida de que cualquier distorsión del mensaje original podía conducir a diferencias de impensables consecuencias. De allí la estricta vigilancia canónica de textos e ilustraciones.

La herejía era una constante amenaza para los preladados que se trenzaban en largas discusiones sobre cómo interpretar los textos sagrados a fin de otorgarle al relato de la Iglesia una consistencia monolítica. Apartarse de estos principios rectores implicaba el castigo eterno. De allí la proliferación de iconografías de Juicios Finales y expulsiones del Paraíso, como es el caso de la obra de Masaccio<sup>10</sup> en los frescos de la Capilla encomendada por el rico comerciante florentino Felice di Michele Brancacci<sup>11</sup>.

El miedo a los infiernos y a la condena eterna actuó como una amenaza coercitiva, conformando un regulador social de extensas implicancias.

El aumento de la población, la proliferación del comercio, el intercambio intelectual con otras culturas y la acumulación de riquezas por parte de la nobleza fue creando un nuevo poder que creció, en un principio, a la sombra de la Iglesia, para después competir con ella. El poder secular se separó de la Iglesia, el Estado dejó de ser una teocracia y el arte dejó de ser anónimo. Cada artista aportaba su impronta estética y una particular percepción del mundo que lo rodeaba, expresado en detalles que le otorgaban a su obra connotaciones individuales. Por primera vez, los artistas persiguieron un reconocimiento personal, circunstancia que implicaba no sólo una ventaja económica sino también una identificación con pautas o grupos sociales y políticos.

En este contexto, surgieron figuras como la de Cenni di Pepo<sup>12</sup>, llamado “Cimabue”, consagrado por Vasari como el padre de la pintura italiana. Este artista surgió en momentos en que la influencia bizantina perdía predominancia ante la poderosa lección del clasicismo grecorromano.



*Adán y Eva expulsados del Paraíso* • Masaccio

Primera mitad del siglo xv

Capilla Brancacci, Santa María del Carmine, Florencia, Italia.

10. Masaccio (1401-1428), pintor quattrocentista italiano. Se considera que fue el primero en aplicar a la pintura las leyes de la perspectiva científica.

11. Felice Brancacci, próspero mercader en sedas, sirvió como embajador florentino en El Cairo hasta 1423. A su regreso a Florencia, contrató a Masolino da Panicale (1383-1440) para que pintase su capilla. Colaboraba con él su socio, el joven, Masaccio, de veintiún años.

12. Cenni di Pepo (1240-1302), pintor y creador de mosaicos florentinos.

En obras como este crucifijo de Cimabue, las formas del Salvador adquieren un progresivo relieve plástico, pero a su vez retratan a un Cristo sufriente. No es el Dios Todopoderoso que nos contempla impassible con los ojos abiertos, no es un Dios triunfante el que se encuentra en la cruz, sino un hombre que expresa su dolor y cierra los ojos resignado a su suerte.

Junto a este renacer artístico aparecen en las nuevas creaciones un sutil mensaje político que aprueba o rechaza la gestión de las autoridades. El arte no sólo refleja la realidad, el artista ahora también opina.

La organización político militar permitió el establecimiento de las fronteras, otorgó cierta seguridad doméstica y promovió el uso más eficiente de los recursos. La producción creció y con ella la población. Entre los siglos X y XIII, Europa vivió un largo período de expansión económica, y toda bonanza suele estar acompañada de una nueva expresión artística. El creciente bienestar durante la Edad Media tardía fue uno de los orígenes del Renacimiento. El aumento de la población hizo inviable la autosuficiencia, situación que permitió el intercambio económico gracias a la mayor seguridad de los caminos. El mercader fue el nuevo agente de cambio en un mundo dividido entre los señores feudales y el poder religioso.

El auge del comercio aumentó el dinero circulante. Existía, entonces, una enorme variedad de especies monetarias heredadas del tiempo de los romanos. La moneda de oro, el *solidum romano*, sólo se usaba en el territorio del Imperio bizantino, mientras la moneda de plata, el *denario*, fue cambiando de denominación a lo largo y ancho de Europa (*penny, plening, denier, dallar, sterling*<sup>13</sup>, etc.). Las ganancias generadas por el comercio cambiaron el esquema económico y también los derechos de propiedad. Cuando cambia la disponibilidad de medios, también varían los términos del intercambio.



Crucifijo • Cimabue • 1268/71  
Iglesia de San Domenico, Arezzo, Italia.

La población urbana, constituida por comerciantes y artesanos, es decir, por hombres libres conscientes de su nuevo rol, pretendió imponer nuevas condiciones de convivencia que limitaban los privilegios de la oligarquía. El artista y su pintura se convirtieron en un medio de orgullosa afirmación y celebración, de crítica o consagración. El artista transmitía su mensaje y a través de él se expresaba una comunidad. El pintor se convirtió en el emergente de una sociedad y en el portavoz de su mensaje.

Siena fue el ejemplo más elocuente de esta tendencia a politizar el mensaje artístico, especialmente mientras se construía su Catedral, centro de la vida política y cultural del territorio.

13. De allí que en castellano, la palabra "plata" sea sinónimo de dinero. Todas estas denominaciones se usaban para nombrar distintas aleaciones con variados porcentajes de ese metal.



*Alegoría del buen gobierno (detalle)* • Ambrogio Lorenzetti • 1340  
Palacio Público, Siena, Italia.



*Alegoría del mal gobierno (detalle)* • Ambrogio Lorenzetti • 1340  
Palacio Público, Siena, Italia.

Allí, Ambrogio Lorenzetti<sup>14</sup>, por encargo de las autoridades, pintó las obras *Alegoría del buen gobierno* y *Alegoría del mal gobierno*, donde se celebraban las virtudes administrativas del municipio. La obra era un precoz ejemplo de propaganda política, y, por tal razón, estaba ubicada en el Palacio Público de Siena.

Lorenzetti retrata, por un lado, al mal gobierno como sinónimo de violencia, vejámenes, desórdenes y enfermedad. Todo lo contrario es el buen gobierno, donde se refleja la vida diaria de una ciudad donde reina la armonía (aunque no se refiere concretamente a Siena); allí, el comercio florece y la gente trabaja. El grupo de muchachas danzando en el centro de una plaza alude a la despreocupación de los ciudadanos al sentirse seguros y protegidos por las murallas que separan la ciudad de la campaña. Estas murallas aseguraban la libertad de sus habitantes. En este caso, Lorenzetti retrató a nueve jóvenes, es decir, el número de las musas, una referencia que remite a

la armonía del período clásico. (Casualmente nueve eran los jefes políticos o representantes de la ciudad).

El fondo de colinas evoca la campiña Toscana. Allí vuela la Seguridad, una alegoría alada con un rollo donde se promete justicia para aquellos que vivan bajo el reinado de la ley, factor esencial para el intercambio comercial que dio lugar a este nuevo período de progreso.

En la *Alegoría del mal gobierno*, ubicado en la sala donde se reunían los jefes políticos de la ciudad, encontramos la figura del Tyrannides<sup>15</sup>, entronizado sobre una cabra (como símbolo del lujo innecesario) y sosteniendo una daga mientras la Justicia queda encadenada a la crueldad, al fraude y a las furias. La ciudad está en ruinas, las calles desiertas, sobre la campaña avanzan los ejércitos que someten al pueblo, como lo muestra la mujer maltratada por los soldados, una síntesis del horror de vivir bajo la arbitrariedad de los tiranos.

14. Ambrogio Lorenzetti (circa 1290-1348), pintor italiano de la escuela de Siena. Su actividad más importante se desarrolló entre los años 1317 y 1348, año en el que murió (probablemente a causa de la Peste Negra).

15. De allí deriva el término tiranía, que en la Grecia clásica era sinónimo de poder absoluto. Suele afirmarse que el término "tirano" se aplicó por primera vez a Fidón de Argos y a Cipselo de Corinto.

A mediados del siglo XIV, con la finalización del orden medieval, el poder de la Iglesia se escindió. Desde siempre habían existido conflictos entre los sucesores de San Pedro que ocasionaron la muerte violenta de varios obispos de Roma, pero hasta entonces uno solo había sido el sucesor al trono papal, ya que existía una firme convicción de tener una dirigencia centralizada.

Las cuestiones dogmáticas habían generado varios conflictos en el seno de la Iglesia como lo fue el laxismo propuesto por San Hipólito de Roma<sup>16</sup> en el siglo III. Pero a medida que los monarcas adquirían poder, surgieron imposiciones políticas de reyes y emperadores, como Federico I, llamado “Barbarroja”<sup>17</sup>, quien obligó a consagrar a Pascual III<sup>18</sup> como Papa.

El Gran Cisma de Occidente se produjo en 1378 cuando varios cardenales pusieron en duda la ortodoxia de Urbano VI<sup>19</sup>, concitando la elección de otro Papa, llamado Clemente VII<sup>20</sup>. Éste, para marcar las diferencias con su coetáneo, trasladó su corte a Avignon, donde congregó a los representantes de los reinos europeos.

Avignon prontamente se convirtió en un centro cosmopolita, con muchos artistas llegados de todo el continente para reorientar el estilo gótico hacia una

forma renovada, llamada “gótico internacional”. En esta corriente, el carácter sagrado de las escenas religiosas se atenúa en beneficio de una concepción más mundana, con un rechazo a todo tipo de dramatismo exagerado.

Quizás el ejemplo más logrado del gótico internacional se aprecia en las ilustraciones (iluminaciones) de los hermanos Limbourg<sup>21</sup> en el libro de la *Las muy ricas horas del duque de Berry*<sup>22</sup>, donde aparecen los signos del zodiaco, que denotan el interés por la astrología de las clases conductoras como una forma de predecir el futuro y de esta manera anticiparse a los acontecimientos que pusiesen en peligro su poder. Eran los tiempos de Nostradamus, de las visiones de Santa Brígida<sup>23</sup>, de San Vicente Ferrer<sup>24</sup> y del éxtasis místico de Catalina de Siena<sup>25</sup>. ¿Acaso nuestra suerte está escrita en las estrellas? Este concepto parece chocar con el dogma católico del libre albedrío. Estas contradicciones se plantearon y las diferencias surgidas en el debate resquebrajaron el poder monolítico del Vaticano.

Este conflicto en el seno del poder de la Iglesia dejó su impronta en distintas obras, como *La adoración del Cordero Pascual*, de Van Eyck<sup>26</sup>, y las obras de Konrad Witz<sup>27</sup>.

16. Hipólito de Roma, escritor de la Iglesia cristiana primitiva. Al parecer, fue elegido como el primer antipapa en el año 217, pero murió reconciliado con la Iglesia en el año 235.

17. Federico I, llamado “Barbarroja” (1122-1190), duque de Suabia con el nombre de Federico III, rey de los Romanos y a partir de 1155 emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

18. Pascual III (1100-1168), antipapa de la Iglesia católica de Roma. Reinó entre 1164 y 1168.

19. Urbano VI (1318 -1389), Papa N.º 202 de la Iglesia católica entre 1378 y 1389.

20. Roberto de Ginebra (1342-1394), fue elegido Papa por los cardenales franceses que se oponían a Urbano VI convirtiéndose en el primer antipapa del Cisma Occidental, con el nombre de Papa Clemente VII.

21. Los hermanos Limbourg (Herman, Paul y Johan), pintores miniaturistas de fines de la Edad Media, oriundos de la ciudad de Nimega.

22. *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, libro con ilustraciones que contiene plegarias para ser recitadas por los laicos en cada una de las horas canónicas del día. Probablemente sea el manuscrito “iluminado” más importante del siglo XV. Contiene 206 hojas o folios, pero en realidad permanece inconcluso: tanto sus autores como el Duque de Berry murieron antes de su finalización. Actualmente se conserva en el Museo Condé de Chantilly (Francia).

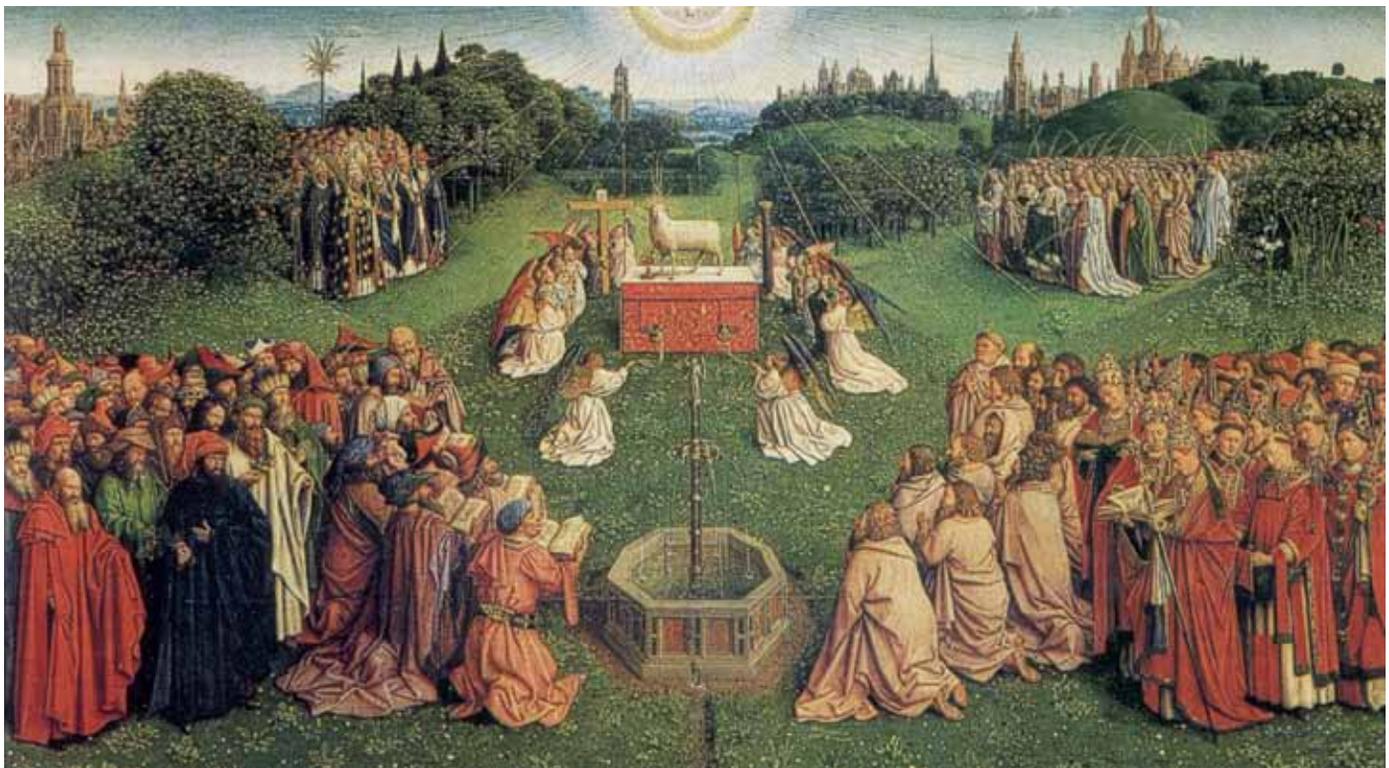
23. Brígida Birgersdotter, conocida como Santa Brígida de Suecia (1303-1373), religiosa católica, mística, escritora, y teóloga sueca. Fue declarada Santa por la Iglesia católica en 1391, y es considerada la Santa patrona de Suecia.

24. Vicente Ferrer (1350-1419), dominico valenciano, taumaturgo, predicador, lógico y filósofo.

25. Catalina de Siena (1347-1380), la Santa Sede la reconoce como co-patrona de Europa e Italia y doctora de la Iglesia. Es considerada como una de las grandes místicas de su siglo. Destacó, asimismo, su faceta de predicadora y escritora, así como su decisiva contribución al regreso del Papado a Roma tras el exilio de Avignon.

26. Jan van Eyck (1390-1441), considerado uno de los mejores pintores del Norte de Europa del siglo XV y el más célebre de los Primitivos Flamencos. Los hermanos Van Eyck en Flandes fueron figuras de transición desde el gótico internacional hacia la escuela flamenca.

27. Konrad Witz (circa 1400-1445/1446), pintor alemán-suizo medieval. Se cuenta entre los últimos representantes del Rin Superior en el gótico tardío.



Arriba: *La adoración del Cordero Pascual* • Hubert y Jan van Eyck • 1432

Catedral de San Bavón, Gante, Bélgica.

Abajo: Detalle de esta obra.

*La adoración del Cordero Pascual* es la obra más importante de los hermanos Hubert y Jan van Eyck. De gran tamaño (134 x 237 cm) consta de veinte representaciones en doce paneles que ilustran varios pasajes bíblicos desde Adán y Eva hasta esta adoración del Cordero Pascual, basada en un texto del Apocalipsis (21,2–21,23). “La ciudad (Jerusalén) no necesita ni del sol ni de la luna para ser alumbrada, porque la gloria de Dios la iluminará y su flama es el Cordero”.

En 1189, un pobre campesino llamado Gottshark tuvo la visión de una ciudad santa, concebida como una promesa de mejores tiempos, cuando el Bien reinara entre los hombres. Inspirado en esta descripción fue que los van Eyck pintaron la “Ciudad de Dios” como una urbe moderna. La paloma del Espíritu Santo desciende sobre el Cordero de Dios (que quita los pecados del mundo) y la fuente de la Vida Eterna. Hacia allí convergen cuatro grupos: santos, mártires, hombres y mujeres dispuestos a adorarlos.

Nos vamos a detener en el grupo de abajo y a la derecha, donde se destaca la jerarquía eclesiástica ricamente ataviada. Entre ellos, podemos observar papas y antipapas. En el centro está Alejandro V<sup>28</sup>, elegido en el Concilio de Pisa en 1409. Dos antipapas disputaron su jerarquía hasta la muerte de Alejandro un año más tarde. El antipapa Gregorio XII<sup>29</sup> se encuentra atrás de Alejandro y el nuevo Papa Martín V<sup>30</sup> está por delante de ellos, sosteniendo una Biblia.

El mismo año en que Jan van Eyck daba las pinceladas finales a este óleo sobre madera (su hermano Hubert ya había muerto), se reunía en Basilea un nuevo Concilio que elegiría a otro Antipapa. Este episodio marcó el final del orden medieval, cuando la Iglesia perdió su hegemonía y las veleidades de los hombres y sus ansias de poder terrenal sembraron de incertidumbre los actos humanos, que van Dyck intentó conjurar sometiendo al mundo a un orden celestial idílico, centrado en este Cordero Pascual.

Sin embargo, la historia posterior de este políptico se convirtió en un ejemplo más de la falta de certeza que rodea el accionar de los hombres. En 1566, la obra debió ser escondida de una turba de iconoclastas protestantes que arrasaron con todo aquello que reflejara el lujo en el que vivía la jerarquía eclesiástica. En 1781, el emperador de Austria, José II, retiró las imágenes desnudas de Adán y Eva por considerarlas impúdicas. En 1794, los revolucionarios franceses se llevaron la obra a Francia, pero a la caída del primer Imperio, el mariscal Gerhard Leberecht von Blücher<sup>31</sup> las devolvió a Gantes. En 1821, partes del políptico fueron vendidas y llevadas a Berlín, y allí permanecieron casi un siglo hasta el Tratado de Versalles<sup>32</sup>. Recién en 1921 el retablo fue restituido a su versión original. En 1942, los nazis lo llevaron a Alemania y permaneció en una mina austríaca hasta 1946, cuando el ejército norteamericano lo rescató y restituyó a San Bavón, donde aún permanece, aunque nadie pueda afirmar con certeza que allí estará hasta el fin de los tiempos.

28. Alejandro V (1340-1410), Antipapa de 1409 a 1410.

29. Gregorio XII (1326-1417), Papa N° 205 de la Iglesia católica, de 1406 a 1415. Fue el cuarto Papa del período Cisma de Occidente.

30. Martín V (1368-1431), el Papa N° 206 de la Iglesia católica, entre 1417 y 1431.

31. Gebhard Leberecht von Blücher (1742-1819), príncipe de Wahlstatt. En su carrera militar prusiana fue teniente general (1806) y mariscal de campo (1813). Junto a Wellington derrotó a Napoleón en Waterloo.

32. El Tratado de Versalles, firmado el 28 de junio de 1919 en el Salón de los Espejos del Palacio de Versalles, puso fin a la Primera Guerra Mundial y pretendió imponer un nuevo orden mundial para alejar el peligro de una nueva guerra. De más está decir que fracasó.



*La Pesca Milagrosa* • Konrad Witz • 1444  
Museo de Arte e Historia de Ginebra, Suiza.

A orillas del lago de Ginebra, más específicamente donde nace el Ródano, con el monte Dole y la cadena del Monte Blanco de fondo, se lo ve a Jesús hablando a sus apóstoles, invitándolos a echar una vez más las redes en un día en que la pesca había sido particularmente decepcionante. Los apóstoles obedecen y son premiados con una captura excepcional. Pedro, emocionado por el milagro, se lanza a caminar sobre las aguas y termina hundándose. Esta obra fue pintada al mismo tiempo que los obispos, reunidos en Basilea, partían hacia Ferrara y Florencia, donde decidieron destituir al Papa romano y elegir al duque Amadeo de Saboya<sup>33</sup> como su sucesor. Éste ascendió al trono de San Pedro con el nombre de Amadeus VIII. Justamente, Witz eligió los rasgos de Amadeo para representar a un San Pedro dubitativo. Cuando Pedro se hunde, Cristo le dirige las célebres palabras recogidas en el Evangelio de San Juan: “Hombre de poca fe, ¿por qué dudáis?”.

Con el Cisma, todo el rígido esquema de la Iglesia se tambaleó, ¿quién tenía más poder, el Concilio o el Papa? Pedro era la piedra de la Iglesia y así

había sido ungido por Jesús, pero esto no implicaba mayor poder de decisión sobre los demás prelados. Konrad Witz, al retratar a Amadeo como San Pedro, en ese momento de duda, daba a entender que la piedra de la Iglesia no siempre tendría la última palabra.

Ante esa incertidumbre que estremecía los cimientos de la religión y de toda la sociedad, era menester mantener la calma y enviar a la grey católica un claro mensaje: Los justos ascenderán a los cielos y los pecadores merecerán el infierno.

Infinidad de artistas han plasmado hasta nuestros tiempos su idea de los castigos celestiales. No en vano en la *Divina Comedia*<sup>34</sup>, Dante recorre los siete círculos señalando a los personajes destacados de su tiempo que gozaban de las mieles del Paraíso o los terrores del Averno, a los que Alighieri (y no un juez celestial) había condenado.

La Iglesia consagró los castigos y recompensas que se convirtieron en reguladores sociales. Ver el sufrimiento de aquellos que no cumplían con los preceptos bíblicos era una sanción ejemplificadora que inspiraba la cautela necesaria para continuar el camino impuesto por el Vaticano.

33. Amadeo de Saboya (1383-1451), noble italiano. Fue merecedor de los títulos de: conde de Saboya, conde de Aosta y Maurienne, duque de Saboya, príncipe del Piamonte, Papa (Felix V), Antipapa y obispo de Ginebra y Lausana.

34. La *Divina Comedia*, poema épico escrito por Dante Alighieri. Se desconoce la fecha exacta en que fue escrito, aunque las opiniones más reconocidas aseguran que el *Infierno* pudo ser compuesto entre 1304 y 1307/1308; el *Purgatorio* de 1307/1308 a 1313/1314; y por último, el *Paraíso* de 1313 a 1321, fecha del fallecimiento del poeta.



*La Virgen del canciller Rolin (detalle)* • Jan van Eyck • 1435

Museo del Louvre, París, Francia.

Para dejar constancia de su ortodoxia, los ricos y poderosos que servían a la Iglesia lealmente (o que al menos eso creían) iniciaron la costumbre pictórica de retratarse junto a Jesús, la Virgen, los Santos y los Apóstoles, ya que ellos se creían merecedores de estar a la “diestra del Señor”. A través de estas pinturas, los nobles y la aristocracia pretendían acercarse a Dios, fuente de todo bien y justicia, para disputarle a la Iglesia su poderío terrenal. Esta costumbre vanidosa persiste entre nosotros, aunque hoy en día los ricos y famosos raramente prefieran figurar al lado de un santo.

Uno de los poderosos que así se retrataron fue el canciller Nicolás Rolin<sup>35</sup>, quien gobernó con mano de hierro el rico ducado de Borgoña, imponiendo cargas impositivas draconianas a sus súbditos. Éstos no siempre aceptaron las imposiciones y más de una vez reclamaron la reducción de esta onerosa carga en forma airada. El canciller no dudó en reprimir con violencia cualquier insurrección que pusiese en duda su poder. Rolin estaba convencido de las bondades de un Estado poderoso que extraía los recursos de sus habitantes en beneficio del grupo. En los cuarenta años que el canciller Rolin estuvo

al frente de Borgoña, multiplicó seis veces su espacio territorial.

Esta obra se guarda en el altar de un hospicio que el mismo Rolin había donado. Cuando el rey Luis XI<sup>36</sup> de Francia se enteró que el canciller había donado el dinero para hacer este lugar para albergar, dijo: “Encuentro apropiado que una persona que ha convertido a tantos ciudadanos en pobres, les provea refugio para aquellos que aún viven”.

Van Eyck pone en plano de igualdad al canciller con la Virgen y el niño. Es más, la figura de Rolin es imponente y transmite una sensación de poder mayor que el niño y la frágil jovencita. Rolin parece someterse voluntariamente a los designios celestiales, pero en un plano de igualdad. Era el canciller un hombre enormemente rico, de hecho originalmente se sabe que van Eyck lo pintó sosteniendo una bolsa de dinero que después el artista eliminó por razones que desconocemos.

De todos los poderosos retratados junto a figuras celestiales, probablemente hayan sido los Médicis<sup>37</sup> quienes con más asiduidad aparecen en obras de este tipo.

35. Nicolás Rolin (1376-1462), canciller de Felipe el Bueno (1396-1467), duque de Borgoña.

36. Luis XI de Francia, apodado el Prudente (1423-1483), rey de Francia entre 1461 y 1483. Toda su acción política se encaminó a la afirmación de la autoridad del monarca frente a los derechos de la nobleza y el clero derivados de privilegios feudales; al tomar parte activa en la construcción de una monarquía autoritaria, centralista y absoluta, se granjeó la enemistad de parte de la nobleza tradicional.

37. Los Médicis, poderosa e influyente familia de banqueros florentinos, aportaron tres papas: León X, Clemente VII y León XI, numerosos dirigentes florentinos y miembros de las familias reales de Francia e Inglaterra.



Izquierda: *Procesión del Mago (detalle)* • Benozzo Gozzoli • 1459 • Palacio Médici-Riccardi, Firenze, Italia.

Derecha: Detalles de esta obra: Arriba: Cosimo Médicis y sus hijos; Abajo: Lorenzo Médicis.

La celebración de la epifanía del Señor era el acontecimiento más celebrado en Florencia, justamente, a instancias de los Médicis. Por eso, no resulta extraño que fuesen pintados junto a los Reyes Magos por artistas como Benozzo Gozzoli<sup>38</sup> y Sandro Botticelli<sup>39</sup>.

Probablemente Gozzoli haya presenciado la espectacular entrada en Florencia del emperador bizantino Juan VIII Paleólogo<sup>40</sup> en 1439 acompañando a José, el patriarca de la Iglesia ortodoxa para asistir al concilio de Ferrara donde se debía orquestar la campaña contra los turcos. Cosme I Médicis<sup>41</sup> logró que este concilio se realizara en Florencia, con el consiguiente beneficio económico para la ciudad. Aunque Juan VIII y el Papa no se pudieron poner de acuerdo, el comercio florentino prosperó y recibió una interesante dosis de exotismo bizantino que se refleja en esta adoración de los reyes. Cuando en 1453 las fuerzas turcas tomaron Constantinopla, muchos de

los miembros de la corte oriental buscaron refugio en la ya conocida Florencia. Todo esto aumentó el prestigio de Cosme.

Un cambista enriquecido (valga como eufemismo para no usar la palabra usurero) llamado Gaspere di Zanobi del Lama, le encargó a Botticelli este cuadro a fin de ser retratado adorando al niño Dios junto a los hombres poderosos de Florencia. Sin embargo, la figura que más se destaca del grupo es Cosme Médicis —el viejo—, el hombre más rico de la ciudad y fundador de la fortuna familiar. El banco de los Médicis tenía sucursales en Brujas, Londres y Roma, y era, sin duda, la entidad financiera más poderosa de Europa. Un año después de haber sido retratado entre los adoradores, Cosme muere, pero en el retablo se encuentra su sucesor, Lorenzo el Magnífico, cuyos rasgos fueron idealizados y sus articulaciones aparentan estar más flexibles de lo que eran en ese entonces, devastadas por la gota<sup>42</sup>.

38. Benozzo Gozzoli (1421-1497).

39. Sandro Botticelli (14451-1510).

40. Juan VIII Paleólogo (1392-1448), emperador bizantino desde 1425.

41. Cosme I de Médicis (1519-1574), duque de Florencia y primer gran duque de Toscana.

42. La gota es una enfermedad genética producida por una acumulación de cristales de sales de urato en las articulaciones, tejidos blandos y riñones. Es conocida como "la enfermedad de los reyes".



Izquierda: *La Adoración de los Reyes Magos* • Sandro Botticelli • 1475 • Galería Uffizi, Florencia, Italia.

Derecha: Detalle de esta obra: Autorretrato de Botticelli.

En esta aproximación de ricos y poderosos al Reino de los Cielos no podía estar ausente el mismo artista, quien desde el extremo derecho de la obra nos contempla como diciendo: “Esta maravilla la pinté yo”. Efectivamente, Botticelli había hecho esta y otras maravillas, como *El Nacimiento de Venus*, primer desnudo del Renacimiento que honraba el amor platónico del artista por la bella Simonetta Vespucci<sup>43</sup>. En esta obra, donde la poesía clásica y los ideales grecorromanos se unen con el hedonismo, fue prontamente “olvidada” por el artista cuando el dominico fray Girolamo Savonarola<sup>44</sup> sacudió la ciudad de los Médicis con sus sermones. La muerte de Lorenzo el Magnífico, en 1492, sumergió a Florencia en una profunda crisis moral y política, y el gobierno de la ciudad cayó en manos de una república popular, que le permitió a Savonarola imponer sus criterios incendiarios.

Los tiempos de la belleza radiante de Venus habían llegado a su fin. El pecado, la lujuria, la glotonería y el despilfarro frívolo de los Médicis debían ser

reemplazados por la penitencia y la meditación. En Florencia se sucedieron las procesiones expiatorias donde se quemaban las obras reñidas con la moral de los nuevos tiempos. Eran las célebres “hogueras de vanidades”. La prédica de Savonarola contra el lujo, la usura, los excesos carnales y la corrupción de la Iglesia le ganó muchos seguidores y, a su vez, poderosos enemigos.

Botticelli adhirió a la prédica de Savonarola y formó parte de las procesiones incendiarias donde se mostró “arrepentido” por la frivolidad de sus obras de juventud (cuidadosamente escondidas en una villa a las afueras de Florencia para su preservación).

Este furor moralizante llegó a su fin cuando Savonarola se rehusó a asistir al Papa Alejandro VI en la Santa Liga para que Florencia peleara a favor de los franceses. En retaliación, el Papa lo excomulgó y lo sometió a juicio por herejía. Este predicador que había profetizado el fin de la tiranía, fue condenado a la muerte en la hoguera y sus cenizas arrojadas al Arno, para evitar así, toda adoración de sus restos.

43. Simonetta Vespucci, prima de Américo Vespucci, quien prestó su nombre al nuevo continente. La bella Simonetta nació en 1453 en el hogar de los grandes comerciantes Cattaneo en Génova. Falleció en 1476.

44. Girolamo Savonarola (1452-1498).



*El sermón y la obras del Anticristo* • Luca Signorelli • 1504  
 Capilla San Brizio de la catedral de Orvieto, Italia.

Una figura tan controvertida como Savonarola, también dejó su impronta artística en la obra de Luca Signorelli<sup>45</sup>, *El Sermón y las obras del Anticristo*, pintada dos años después de la ejecución del dominico.

En el año 1500 (como ocurre en cada centenario) se difundieron profecías que anunciaban el fin de los tiempos y la llegada del Anticristo. Este sería un individuo semejante a Cristo pero que predicaría la palabra de Satanás. Signorelli lo retrata junto al demonio, susurrando al oído de un Jesús dubitativo.

El ambiente de la obra es apocalíptico, hay monjes discutiendo, escenas de violencia y prostitución. En el extremo izquierdo de la obra, dos individuos contemplan la escena como espectadores críticos de los momentos que se están viviendo. Según la tradición, estos serían Signorelli y Fra Angélico<sup>46</sup>, testigos del furor teocrático de Savonarola, a quien acusaron de difundir un mensaje diabólico valiéndose de su investidura religiosa.

Sin embargo, la prédica de Savonarola subsistió y en 1945 estos principios fueron tomados como base del Partido Demócrata Cristiano italiano.

La Iglesia católica ha revisado el juicio y actualmente considera la posibilidad de beatificar Sanvonarola.

De la hoguera a los altares... apenas una variación minúscula en la *marea de los tiempos*, un cambio en la perspectiva política de los hombres, donde el arte se convierte en un reflejo de esas pasiones pendulares.



Luca Signorelli se retrata a si mismo (izquierda)  
 con el pintor Fra Angélico (derecha)  
 (Detalle de esta obra)

45. Luca Signorelli (1445-1523), maestro de la llamada Escuela de Umbría.

46. Fra Angélico (1390-1455), fraile dominico y célebre pintor. Fue beatificado en 1982. Su presencia en este cuadro tiene valor simbólico, en realidad si cotejamos las fechas, es un anacronismo.



*Triptico Portinari* • Hugo van der Goes • 1478  
Galería Uffizi, Florencia, Italia.

Otra obra que ensalzó a los poderosos, concediéndoles la vecindad de la Sagrada Familia, fue encargada al pintor flamenco van der Goes<sup>47</sup> por el banquero florentino Tomasso Portinari, representante de la familia Médicis en Gantes. Este Portinari, como socio del banco, actuaba con cierta independencia prestando enormes sumas de dinero al duque de Borgoña, Carlos I de Valois<sup>48</sup>. Hasta entonces, la banca había sido conducida por Cosme Médicis, quien mucho no confiaba en este socio. A la muerte de Cosme, Portinari dispuso de más libertad de acción y le prestó dinero y más dinero al duque de Borgoña, que éste no pudo devolver después de ser derrotado por los rebeldes suizos. Los Médicis le recriminaron su desmedida prodigalidad y dejaron a su suerte a este socio, poco afín al orden administrativo. Portinari debió hacer frente a una cuantiosa deuda hasta el final de sus días, a punto tal que su hijo rechazó la herencia paterna, donde escaseaban los haberes.

Tomasso y su esposa también aparecen en la obra de Hans Memling<sup>49</sup> llamada *La Pasión de Cristo*,

un cuadro sinóptico sobre el juicio, condena, castigo y crucifixión de Jesús. Allí, el matrimonio Portinari se reclina piadosamente en un Jerusalén idílico (que en mucho se asemeja a Brujas), donde aún impera el respetuoso orden medieval.



Detalles del Triptico Portinari: Izquierda (detalle del panel izquierdo): Retrato de Tomasso Portinari; Derecha (detalle del panel derecho): Arriba: María Baroncelli, mujer de Tomasso Portinari; Abajo: Margarita, su hija mayor.

47. Hugo van der Goes (1440-1482).

48. Carlos I de Valois (1433-1477), duque de Borgoña, Brabante, Limburgo y Luxemburgo, entre otros títulos. Carlos fue el abuelo de Felipe el Hermoso (1478-1506), padre, a su vez, de Carlos I de España.

49. Hans Memling (1430-1494).



*Escenas de la Pasión de Cristo* • Hans Memling • 1470

Galería Sabauda, Turín, Italia.

Los Portinari son poco recordados por sus deudas pero sí por los cuadros donde figuran, cerca de santos y hasta del mismo niño Dios, todo un mensaje para nuestros no siempre escrupulosos financistas que prestan dinero a empresas y gobiernos tanto o menos confiables que el de Carlos Valois, el duque de Borgoña, al que por algo llamaban “el Temerario”.

Reyes, duques, comerciantes y financistas quisieron aunar sus logros terrenales con las glorias celestiales, aunque no siempre coincidiesen en el estricto sentido ético. El balance entre pecados y caridad cristiana, a veces no justificaba esta presencia al lado de las jerarquías católicas, pero la Iglesia siempre propugnó el arrepentimiento y las indulgencias para resolver estas espinosas contradicciones. El sufrimiento eterno podía obviarse con algunas oraciones y ciertos dinerillos...

Y si de dinerillos habremos de hablar, no podemos olvidar la obra de Masaccio llamada *El tributo de la moneda*, en la que ilustra el episodio bíblico donde Cristo se aviene a pagar el impuesto reclamado por el recaudador. Esta actitud de sometimiento, el célebre “Dad a Dios lo que es de Dios y al César lo del César”, fue uno de los temas más discutidos por sus contemporáneos y el rechazo de su condición de Mesías por la parte más radicalizada del pueblo de Israel. Los judíos esperaban un caudillo militar y no un hombre que se resignase a pagar los impuestos de los invasores.

Esta separación entre los asuntos del Estado y la Iglesia será una constante a lo largo de la historia de Occidente. Cada uno, a su tiempo, ha intentado dominar al otro. ¿Quién debe ser el superior, la Iglesia o los reyes? ¿Cuál de los dos debía recibir el apoyo económico de los mortales? ¿Impuestos o diezmos?



*El tributo de la moneda (detalle)* • Masaccio • 1427

Santa María del Carmine, Florencia, Italia.

Masaccio pintó esta obra en 1427, cuando en Florencia se debatía una reforma impositiva. Entonces, el comercio se expandía gracias a la protección que los gobiernos ejercían sobre los caminos. La seguridad se sostenía con el pago de peajes, pero estos no garantizaban la ausencia de perjuicios para los que realizaban el traslado. El comerciante era el artífice del intercambio de bienes y quien corría con los riesgos. Ante esta incertidumbre surgieron una serie de reclamos de los mercaderes, quienes encontraban excesivos los peajes pagados a los grandes señores por un servicio que no siempre estaba a la altura de las expectativas.

Para los señores feudales se avecinaban tiempos difíciles, no sólo debían escuchar el airado reclamo de los mercaderes, también los cambios tecnológicos les acarrearán inconvenientes en los asuntos bélicos sobre los que habían basado su poderío. En la

Batalla de Morat (1476), justamente, Carlos, el Temerario fue derrotado por las huestes suizas gracias al uso de la pica por la infantería. Esta arma ponía en peligro la efectividad de la caballería feudal, al igual que el uso de la ballesta les otorgaba cierta superioridad estratégica a los burgueses. Gracias a la ballesta, los habitantes de las ciudades fortificadas podían desafiar el asedio de los ejércitos de los señores de la guerra. Esta superioridad tecnológica se reflejó en la puja por la presión tributaria. Los comerciantes, artífices del progreso medieval, se atrevieron a elevar su voz de queja y presionar a los nobles. El mundo estaba cambiando. Como diría Benjamín Franklin<sup>50</sup> cuatro siglos más tarde, “las únicas dos certezas en la vida son la muerte y los impuestos”. De la primera nadie ha escapado, pero de los impuestos, desde que el mundo es mundo, todos ha tratado, con mayor o menor éxito, de evitarlos.

50. Benjamin Franklin (1706-1790), político, científico e inventor estadounidense, considerado uno de los padres fundadores de los Estados Unidos.



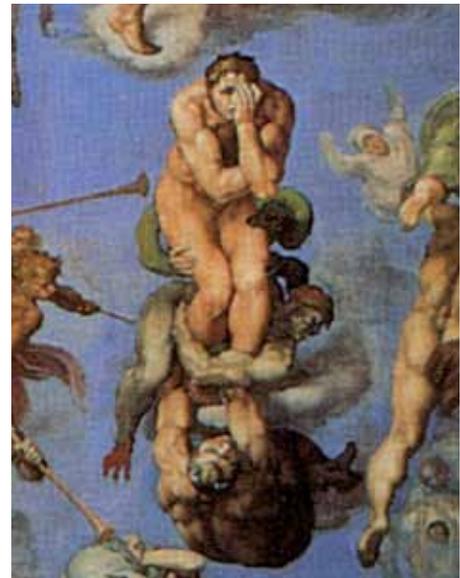
*El Juicio final* • Miguel Ángel • 1541  
Capilla Sixtina, Vaticano, Italia.

Volviendo al tema de las indulgencias plenas (que se convirtieron en una nueva e interesante forma de ingresos para la Iglesia), era menester ser muy precisos en los castigos que aparejaban una estancia en el Infierno para estimular esta dádiva que llenaba las siempre exigidas arcas del Vaticano. Los artistas fueron, una vez más, los encargados de describir minuciosamente los sufrimientos de los condenados para transmitir un mensaje aterrador.

Michelangelo Buonarroti<sup>51</sup>, en su monumental trabajo de la Capilla Sixtina, retrató los castigos de los pecadores. El tema no era menor, la amenaza del protestantismo era real, en 1514 habían saqueado Roma. Era menester dejar bien claro que a todos aquellos que se alzaban contra el Papado se les tenía reservado el más ignominioso de los castigos.

Las obras de la Capilla comenzaron en 1535, encomendadas por Pablo III<sup>52</sup>. La abundancia de desnudos en ese recinto sagrado promovió las discusiones más airadas. El más conmovido por tanta escasez de indumentaria era el maestro de ceremonias del Vaticano, Biaggio de Cesana. Tal fue el enojo de Miguel Ángel por la crítica de Biaggio, que Buonarroti decidió condenarlo a los infiernos y allí lo puso como Minos, rey de los demonios, desnudo, con orejas de burro y una serpiente enroscada en el cuerpo. No contento con esto, la misma serpiente ataca con saña su miembro viril.

Cuenta la leyenda que Biaggio se dirigió al Papa Pablo III para que ordenase su exclusión del mural. El Papa, no sin ironía, le respondió, “querido hijo mío, si el pintor te hubiese puesto en el purgatorio, podría sacarte, pues hasta allí llega mi poder, pero estás en el Infierno y me es imposible. *Nulla est redemptio*”. Y allí quedó Biaggio, condenado a la eternidad a este infierno pictórico, por ser más papista que el Papa.



*El Juicio final* (detalle: Biaggio) • Miguel Ángel • 1541  
Capilla Sixtina, Vaticano, Italia.

De todas maneras, la exhibición de tantos cuerpos desnudos trajo aparejado un gran debate que duró muchos años, a punto tal que El Greco<sup>53</sup>, durante su paso por Roma, se ofreció para pintar una nueva obra en reemplazo de la de Miguel Ángel. Afortunadamente, la propuesta no fue aceptada y la controversia continuó.

Al final las diferencias las zanjó el sucesor de Pablo III, Julio III<sup>54</sup>, quien contrató a uno de los discípulos de Miguel Ángel, llamado Daniele da Volterra<sup>55</sup>, para corregir tanto exhibicionismo con paños de pureza que taparan las vergüenzas de estos cuerpos. Desde entonces, a Volterra se lo conoce como “Il Braghettone”, palabra que podría traducirse como el “pinta calzones” y, por extensión, el “calzonudo”, un término que a veces utilizamos con aquellos que abundan en un exceso de corrección política.

Pablo III también sufrió su Juicio Final, no a manos de Miguel Ángel sino de Tiziano<sup>56</sup>, artista veneciano que en 1544 viajó a Roma a fin de retratar al Papa. Lo precedía una bien ganada fama de talentoso pintor.

51. Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

52. Paulo Papa III (1468-1549), Papa N.º 220 de la Iglesia católica entre 1534 y 1549.

53. Doménikos Theotokópoulos (1541-1614), más conocido como El Greco.

54. Julio III (1487-1555), Papa N.º 221 de la Iglesia católica entre 1550 y 1555.

55. Daniele da Volterra (1509-1566).

56. Tiziano (1477/1490-1576).



*Paulo III con Alejandro y Octavio Farnesio* • Tiziano • 1545  
Museo di Capodimonte, Nápoles, Italia.

Dos razones motivaron a Tiziano a visitar la Ciudad Eterna. En primer lugar, no la conocía, y un artista de su talla, con 55 años, no podía desconocer las maravillas de la Roma clásica. En segundo lugar, quería interceder ante el Papa por su hijo, a fin de que éste desarrollase una carrera eclesiástica con más provecho. ¡Qué mejor forma de granjearse la simpatía del Papa que pintar su retrato!

Farnesio —tal el apellido de este Sumo Pontífice—, se había desempeñado como obispo de Parma. Durante su obispado tuvo cuatro hijos bastardos. Esto no fue impedimento para ascender al trono de San Pedro y elevar al purpurado cardenalicio a dos de sus nietos. En esta obra de Tiziano, el Papa figura retratado junto a sus descendientes. El que está atrás de Paulo, también se llamaba Alejandro Farnesio, y ha-

bía sido nombrado cardenal a la tierna edad de los 14 años. A pesar de haber participado de siete cónclaves, jamás pudo ocupar el puesto de su abuelo, porque en tiempos de la Contrarreforma<sup>57</sup> se requería un hombre de más convicciones y de cierta prescindencia de los lujos mundanos a los que el joven Alejandro era adicto. El otro nieto retratado era Octavio, enviado a la corte de Carlos I de España<sup>58</sup>, donde se casó con una de sus hijas (Margarita de Austria) para sellar el pacto entre el Papado y el emperador en su lucha contra el Protestantismo.

El joven Octavio<sup>59</sup>, terminó siendo duque de Parma, mientras que una de sus hermanas se casó con un príncipe francés para garantizar la neutralidad del Papa en la contienda entre el emperador Carlos I de España y Francisco I de Francia.

57. La Contrarreforma fue la respuesta de la Iglesia católica a la prédica protestante de Martín Lutero.

58. Carlos I (1500-1558), rey de España (1516-1556), fue el primero que unió en su persona las coronas de Castilla, Aragón y Navarra, y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico como Carlos V (1520-1558).

59. Octavio Farnesio (1524-1586), duque de Parma y Plasencia de 1556 a 1586.

A este Papa le debemos la fundación de la Compañía de Jesús, el grupo religioso que mejor encarnó el espíritu de la Contrarreforma. Paulo III prohibió la esclavitud de los indios americanos y promovió entre ellos la prédica de la fe con “métodos pacíficos”, que no siempre se respetaron. En 1542, estableció el Santo Oficio<sup>60</sup> y así dio comienzo a la Inquisición y a la aparición del *Index* donde figuraban los textos prohibidos por atentar contra los principios de la Iglesia.

En 1545 (época en la que fue retratado por Tiziano), Pablo III convocó al Concilio de Trento donde se hizo oídos sordos a las críticas protestantes. Para evitar el Cisma, el Concilio se prorrogó indefinidamente. Este Concilio promovió el espíritu de la Contrarreforma, con explícitas implicancias estéticas, ya que la pintura debía propagar el mensaje de la Iglesia en forma “inteligente, inteligible y con contenidos claros”. En este contexto, nace el barroco<sup>61</sup>, movimiento estético caracterizado por un elaborado contenido emocional destinado a provocar una reflexión empática en los espectadores. La estética, una vez más, es movilizadora por los cambios políticos y actúa como catalizador de las intenciones de aquellos que sustentan el poder.

Un Papa como Paulo III, quien purgó a la Iglesia de sus debilidades para mantenerla monóticamente unida, y sembró los instrumentos que la intelectualidad le recriminaría en un futuro, no podía generar indiferencia. Hubo quien lo apoyó con vehemencia pero también aquellos que repudiaron sus actos e intenciones. Podemos afirmar que Tiziano perteneció a este último grupo por un pequeño gran detalle que deja trasuntar en esta obra: la mano del Papa jamás fue pintada. Varias razones se esgrmieron para explicar esta asombrosa ausencia, la más

plausible sostiene que para cuando Tiziano comenzó la obra, el Papa había entrado en conflicto con Carlos I de España (protector de Tiziano, quien pintó el célebre retrato del emperador a caballo, idealizando los rasgos del monarca, poco agraciado por su prognatismo<sup>62</sup>). Paulo III favoreció a los franceses, y Tiziano se vio ante la disyuntiva, ¿el Papa o el emperador? El pintor no dudó ni un instante y dejó la obra inconclusa.

Para entonces, Tiziano, al que nada le pagaron por esta obra de grandes dimensiones (200 x 178 cm), ya se había percatado de que los Farnesio en poco iban a asistir a su hijo y prefirió la seguridad que le ofrecía seguir al servicio de Carlos I. No se equivocó Tiziano al permanecer fiel al emperador, ya que éste venció a su enemigo, Francisco I de Francia en la Batalla de Pavia<sup>63</sup> y se convirtió en árbitro indiscutido de Europa.

El retrato de Paulo III de Tiziano refleja lo efímero del poder y las banalidades en las que incurren los que ejercen la autoridad para prolongar los conflictos de intereses sectarios, simbolizado por el reloj de arena que se encuentra donde debería haber habido un tintero, cerca de la mano ausente. El tiempo pasa, la vida se escapa y sólo quedan de nuestras glorias mundanas las improntas que pudimos dejar por nuestros actos, que además se prestan a las subjetivas interpretaciones de nuestros coetáneos y la posteridad. Es más, entre el relato de un minucioso historiador y la imagen artística, tanto literaria como pictórica, la posteridad suele elegir esta última. La historia no la escriben los que ganan sino los que mejor la escriben o, en este caso, los que ofrezcan los símbolos más contundentes para transmitir su versión de los acontecimientos.

Esta obra de Tiziano permaneció sin enmarcar, extraviada en los palacios pontificios por casi cien años.

60. La Sagrada Congregación del Santo Oficio, nombre que Pío X dio a la antigua Sagrada Congregación de la Romana y Universal Inquisición, fundada por Pablo III en 1542. Pablo VI, en 1965, le dio su nombre actual, Congregación para la Doctrina de la Fe.

61. El término “barroco” proviene de un vocablo de origen portugués (*barrôco*), que denominaba a las perlas que tenían alguna deformidad. En origen fue una palabra despectiva que designaba un tipo de arte caprichoso, grandilocuente, excesivamente recargado. Así apareció, por vez primera, en el *Dictionnaire de Trévoux* (1771) que lo definió así: “en pintura, donde las reglas y las proporciones no son respetadas y todo está representado siguiendo el capricho del artista”.

62. Mentón prominente, una característica de los Hasburgo que se heredó por generaciones (y degeneraciones) hasta llegar al deforme e hipolúcido Carlos II, llamado “el Hechizado”, del que hablaremos más adelante.

63. La batalla de Pavia, librada el 24 de febrero de 1525, en las proximidades de esa ciudad italiana.

Permítaseme una digresión antes de continuar con el tema de los castigos celestiales, porque este retrato de Carlos I (o Carlos V para los alemanes) por el talento de Tiziano, es fundacional. Una larga tradición pictórica se encargó de exaltar la armonía de las facciones de los hombres prominentes (aunque en este caso que nos atañe, lo que el pintor trató de ocultar, como ya dijimos, fue la prominencia del mentón de Carlos I).

La obra de Tiziano, mostrando al emperador como un jinete solitario, nos transmite la proximidad de un gran acontecimiento. La lanza hacia adelante implica la necesidad de avanzar. La serenidad imperturbable del monarca disipa cualquier duda sobre el éxito de la campaña. Este Carlos I de Tiziano es, sin duda, el hombre más poderoso del mundo, el amo del imperio donde jamás se pone el sol.



*Carlos I de España a caballo en Mühlberg* • Tiziano • 1548  
Museo del Prado, Madrid, España.



*El comedor de frijoles* • Annibale Carracci • 1583  
Galería Colonna, Roma, Italia.

Como era (y continúa siendo) necesario que el aspecto de los hombres poderosos fuese imponente, los artistas ocultaban deformaciones y atenuaban los rasgos físicos notables cuya exageración quedará en manos de dibujantes como los Carracci en Bolognia, fundadores del arte de la caricatura (del italiano *caricare*: cargar o exagerar), cultivado a lo largo de los siglos por diferentes artistas y en revistas que hicieron un culto de esta temática como *Punch* en Inglaterra, *Puck* en los Estados Unidos, *Caras y Caretas* en la Argentina, *Charivari* en Francia y *Figón* en España.



Arriba izquierda: *Primavera*, 1573; Arriba derecha: *Otoño*, 1573;  
Abajo izquierda: *Verano*, 1573; Abajo derecha: *Rodolfo como Vertummus*, 1590 • Giuseppe Arcimboldo.

Mención aparte merecen los retratos de Arcimboldo<sup>64</sup> del emperador Rodolfo II<sup>65</sup> como *Vertumms* que a nuestros ojos parece una obra caricaturesca de un monarca. Sin embargo esta fue una de las obras predilectas del retratado, lo que es mucho decir de un mecenas generoso como Rodolfo. Arcimboldo era un ingenioso artista italiano llamado a servir en la corte de los Hasburgo en Praga, donde se hizo famoso por el diseño de

máscaras usadas en los bailes reales. Siguiendo esta línea, tan del gusto de Rodolfo, el artista lo retrató como Vertummus, el dios romano de las frutas y las estaciones. Lamentablemente, esta alegoría no le sirvió al emperador para prolongar su permanencia en el trono ya que fue desplazado por su hermano Matías<sup>66</sup>. Éste alegó que Rodolfo poco se dedicaba a gobernar, distraído por tantas pasiones e intereses que acaparaban su atención.

64. Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor italiano, conocido sobre todo por sus representaciones manieristas del rostro humano a partir de flores, frutas, plantas, animales u objetos.

65. Rodolfo II de Habsburgo (1552-1612), archiduque de Austria, rey de Hungría (1572-1608) y de Bohemia (1575-1611) y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (1576-1612).

66. Matías de I Habsburgo o Matías II de Hungría (1557-1619), emperador del Sacro Imperio Romano Germánico de 1612 a 1619.



Arriba Izquierda: *Carlos I de Inglaterra* • Anton van Dyck • 1635 • Museo del Louvre, Paris, Francia;

Arriba derecha: *Luis XIV* • Hyacinthe Rigaud • 1701 • Museo del Louvre, Paris, Francia.

Abajo izquierda: *Napoleón cruzando los Alpes* • Jacques Louis David • 1800 • Palacio de Charlottenburg, Berlín, Alemania.

Abajo derecha: *Felipe IV a caballo* • Diego Velázquez • 1634 • Museo del Prado, Madrid, España.

Tiziano, con su retrato del emperador preanuncia al Felipe IV de Velázquez<sup>67</sup>, al Carlos I de Inglaterra de Anton van Dyck<sup>68</sup> (que tuvo menos suerte que sus predecesores al finalizar su reinado sin cabeza). También es precursor del majestuoso Luis XIV de Hyacinthe Rigaud<sup>69</sup>, del triunfal *Bonaparte cruzando los Alpes* de Jacques Louis David<sup>70</sup> y del imperial Napoleón de Ingres<sup>71</sup>. Estas obras exaltan la épica de los personajes más allá de sus verdaderos logros, inmortalizando a los monarcas gracias al virtuosismo del artista.

Un claro ejemplo del ocultamiento de las deformaciones de los poderosos, se puede ver en los retratos que se hicieron del duque de Urbino, donde siempre aparece pintado de perfil, porque el lado derecho de su cara estaba mutilado por una herida de guerra.

En este retrato de Federico Montefeltro<sup>72</sup>, realizado por Piero Della Francesca<sup>73</sup> en 1472, el duque aparece reclinado frente a la Virgen y al niño que duerme en su regazo luciendo un amuleto de coral (al que atribuían poderes mágicos). Lo que más llama la atención es la actitud de este *condottieri*<sup>74</sup> que había amasado una impresionante fortuna en las guerras que asolaron la península, a punto tal de que una de sus hijas se comprometió con un sobrino del Papa. El duque se inclina ante Dios pero no ha venido a solicitar protección, más parece ofrecerla. Es un caballero que pone al servicio de la Iglesia su devoción y su espada, un ejemplo encomiable, digno de respeto pero que, a su vez, peca de soberbia.

Si los retratos de los reyes debían ser imponentes, más debían serlo los de las reinas, sobretodo si se trataba de una mujer casamentera como Isabel I de Inglaterra. Isabel acababa de destruir



El retablo de Montefeltro (detalle) • Piero Della Francesca  
1472 • Pinacoteca de Brera, Milán, Italia.



Retrato de Isabel I • George Gower • 1588  
Woburn Abbey, Woburn, Bedfordshire, Reino Unido.

la Gran Armada del Imperio español, la flota con la que su efímero cuñado<sup>75</sup> había tratado de conquistar Inglaterra. Esta gran victoria fue tomada de fondo para ensalzar de gesta. Los bellos rasgos y el rico vestido con el que fue retratada por George Gower<sup>76</sup> de poco sirvieron para los fines casamenteros de Isabel, quien pasó a la historia con el nombre de “La Reina Virgen”.

67. Diego Velázquez (1599-1660).

68. Anton van Dyck (1599-1641).

69. François Hyacinthe Rigaud (1659-1743).

70. Jacques-Louis David (1748-1825).

71. Dominique Ingres (1780-1867).

72. Federico Montefeltro (1422-1482), primer duque de Urbino (desde 1444 hasta su muerte).

73. Piero della Francesca (1415-1492), pintor italiano conocido por el uso de las formas geométricas, particularmente en relación con la perspectiva y la luz.

74. *Condottieri* era el nombre de los mercenarios al servicio de las ciudades-estado italianas desde finales de la Edad Media hasta mediados del siglo XVI.

75. Felipe II de España (1527-1598), rey de España hasta su muerte, de Nápoles y Sicilia (1554) y de Portugal y los Algarves (1580), realizando la tan ansiada unión dinástica que duró sesenta años. Fue rey de Inglaterra, por su matrimonio con María I de Inglaterra, entre 1554 y 1558.

76. George Gower (1540-1596).



*El Juicio Final* • Hans Memling • 1473  
Museo Nacional de Gdansk, Polonia.

Dejemos de lado, por un momento, las banalidades de los monarcas y volvamos a los infiernos.

Siguiendo la lógica de premios y castigos, Hans Memling dividió el cielo y el infierno mediante la figura de un ángel guerrero, el arcángel Miguel, ocupado en separar las almas que a su diestra se dirigirán hacia las puertas del cielo, representadas como la entrada de un idílico Jerusalén. A la izquierda del Arcángel, se encaminan los pecadores, entre los que se destacan algunas figuras de eclesiásticos, identificables por la tonsura que lucen sobre su testa. Estamos en plena Reforma y aunque la obra haya sido pintada por encargo de los Médicis en Brujas, era imposible no condenar a algunos sacerdotes a los fuegos eternos. La corrupción de la Iglesia era universal.

Memling no imaginó un infierno lleno de figuras grotescas sino que se detuvo en las expresiones de dolor, los rostros desencajados y las miradas aterr-

das de los condenados, sin deformar sus facciones para que el público pudiese reconocerse en estos rostros.

Este cuadro sufrió un curioso periplo. A pesar de estar destinado a la casa Médicis en Florencia, como dijimos, terminó en manos de un pirata llamado Paul Beneke<sup>77</sup>, que se llevó el tríptico a Danzing, ciudad donde permaneció por tres siglos, a pesar de ser reclamado reiteradamente por sus verdaderos dueños, los Médicis. Más tarde lo hizo el Papa Pío II y después el Rey de Prusia. Al final, Napoleón, siguiendo su costumbre de arrebatar tesoros artísticos, lo llevó a París de donde fue sustraída por Hermann Göring<sup>78</sup> durante la Segunda Guerra Mundial, y a su debido tiempo, por el Ejército Rojo<sup>79</sup>. Los rusos no tuvieron mejor idea que llevársela al Hermitage de San Petersburgo donde, después de años de reclamos, volvió a Gdansk (antigua Danzing), la ciudad donde había sido exhibida después de su primitiva sustracción.

77. Paul Beneke (Siglo XV-1480) estuvo la cabeza de la Liga Hanseática.

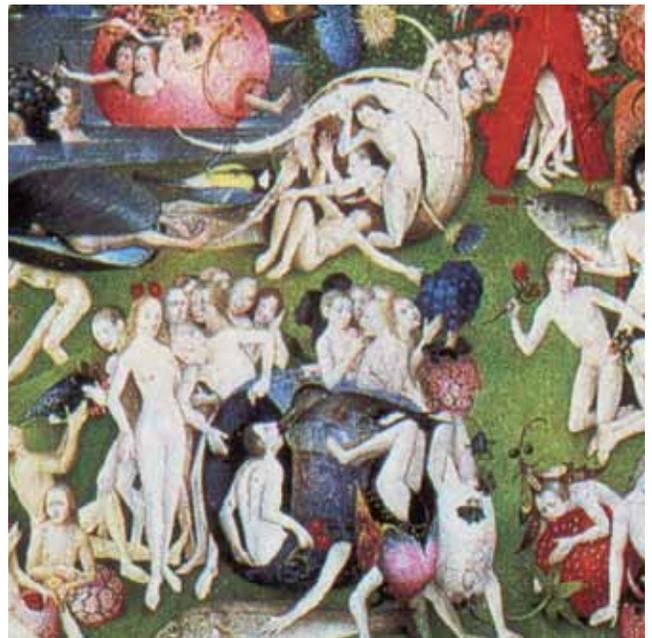
78. Hermann Wilhelm Göring (1893-1946), político y militar alemán, miembro y figura prominente del partido nazi, lugarteniente de Hitler y comandante supremo de la Luftwaffe.

79. El Ejército Rojo de Obreros y Campesinos era la denominación oficial de las fuerzas armadas organizadas por los bolcheviques durante la Guerra Civil Rusa.



*El Jardín de las Delicias* • El Bosco • 1490  
 Museo del Prado, Madrid, España.

A diferencia de Memling, el Bosco<sup>80</sup> en *El Jardín de las Delicias* no pinta un cielo y un infierno a donde son destinados un número equivalente de hombres y mujeres; el Edén (la parte izquierda del tríptico) está casi despoblado, mientras que en el Jardín de las Delicias —retablo central— representa un mundo lleno de seres fantásticos con hombres y mujeres desnudos en actitudes lascivas. Del Paraíso casi deshabitado pasamos, en el extremo izquierdo del tríptico, a un misterioso y tenebroso infierno, donde Satanás engulle a los condenados para eliminarlos como excrementos. Cada pecador sufre un castigo particular de acuerdo a su falta, sin escatimar medios de tortura que incluyen instrumentos musicales. Cualquier cosa es buena para punir a aquellos que se desvían del camino señalado.



Detalle del panel central de *El Jardín de las Delicias*.

80. El Bosco (1450-1516), pintor neerlandés que no fechó ninguno de sus cuadros y sólo firmó algunos.

Convencido de la perdición inexorable del hombre, El Bosco inscribe en la tradición milenarista. Creía que el hombre contemporáneo era sordo a las leyes divinas, había pecado, no parecía tener propósito de enmienda y merecía que llegase el fin de los tiempos para su juzgamiento. Un conjunto de artistas convencido de que la relajación de las costumbres conducía a la humanidad hacia un futuro sombrío, reflejó en pinturas y textos su condena. Eran los tiempos del *Malleus maleficarum*<sup>81</sup>, del *Ars moriendi*<sup>82</sup>, de *La Nave de los Locos*, de Sebastián Brant<sup>83</sup>, y *El elogio de la locura*, de Erasmo<sup>84</sup>. Estos textos pretendían imponer un nuevo orden moral.

Si bien el oscuro simbolismo de alguna de las obras del Bosco despierta la sospecha de que Jeroen Anthoniszoon van Aekenl (el verdadero nombre del artista) podría haber pertenecido a alguna secta herética (como la de los adamitas<sup>85</sup>), el hecho de que la obra haya sido adquirida por Felipe II de España, da por tierra con esta suposición. Sus dueños originales habían sido los miembros de la Casa de Nassau<sup>86</sup> y por herencia llegó a Guillermo de Orange<sup>87</sup>, líder de la revolución holandesa contra los Habsburgo. La obra fue confiscada por el duque de Alba durante la activa represión de los holandeses por parte de España y, posteriormente, adquirida en subasta por Felipe II en 1593. Esta pintura apocalíptica permaneció en los aposentos del rey español en el Escorial<sup>88</sup> hasta

la muerte de Felipe. Originalmente se lo llamó *Una pintura sobre la variedad del mundo*, nombre basado en los exóticos animales que aparecen en el tríptico. Sin embargo, las escenas de lujuria primaron sobre las variedades zoológicas y, al ingresar a la colección del Prado, cambió su nombre al *De los deleites carnales*, o más elípticamente, *El Jardín de las Delicias*. Como señaló José de Sigüenza<sup>89</sup> en 1605, esta era una “sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres”, disparates de los humanos que el artista recoge con gran detalle y castiga con un infierno oscuro y desesperanzado, el único que podía caber en el esquema político religioso de Felipe II.



Detalle de *El Jardín de las Delicias* (el Infierno).

81. El *Malleus Maleficarum* (*Martillo de las Brujas*), el tratado más importante que se haya publicado en el contexto de la persecución de brujas y la histeria brujeil del Renacimiento. Fue publicado por primera vez en Alemania en 1486.

82. *Ars moriendi* (“El arte de morir”), nombre de dos textos interrelacionados escritos en latín que contienen consejos sobre los protocolos y procedimientos para una buena muerte acorde a los preceptos cristianos de finales de la Edad Media. Fueron escritos alrededor de 1415 y 1450, un tiempo en el que los horrores de la peste negra y los consecuentes levantamientos populares estaban muy presentes en la sociedad.

83. *La nave de los Locos*, obra satírica y moralista publicada en Basilea en 1494 y escrita por el teólogo, jurista y humanista conservador de origen alsaciano y cultura alemana Sebastian Brant (1457 ó 1458-1521).

84. *El Elogio de la locura*, ensayo escrito por Erasmo de Róterdam (1466-1536) e impreso por primera vez en 1511. Se considera una de las obras más influyentes de la literatura occidental y uno de los catalizadores de la Reforma protestante.

85. El adamismo, movimiento religioso que pretendía volver a la inocencia primigenia mediante el nudismo. Su doctrina defendía, además de la absoluta desnudez, una estricta abstinencia sexual y el rechazo del matrimonio por considerarlo una consecuencia del pecado original.

86. Noble familia de origen alemán. En el año 1100 construyeron el castillo de Nassau y luego adquirieron posesiones en la margen derecha del Rin. Desde 1255 se dividieron en dos líneas: la de Walram y la de Otón.

87. Guillermo I de Orange-Nassau (1533-1584), llamado “el Taciturno” se convirtió en Príncipe de Orange en 1544. Descontento con la falta de poder político y la persecución de los protestantes holandeses por parte de los españoles, se unió a la rebelión contra el Imperio. Pronto se reveló como el más influyente y políticamente capaz de los protestantes flamencos, convirtiéndose en el principal líder de la rebelión que desembocó en la Guerra de los Ochenta Años que culminó con el reconocimiento de la independencia de las Provincias Unidas (precuroras de los actuales Países Bajos) en 1648. Declarado rebelde por Felipe II de España en 1580, Guillermo fue finalmente asesinado en 1584.

88. El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, palacio, basílica y monasterio construido entre 1563 y 1584. El palacio fue residencia de la Familia Real Española, la basílica es lugar de sepultura de los reyes de España y el monasterio —fundado por monjes jerónimos— está ocupado actualmente por frailes de la Orden de San Agustín.

89. José (Martínez) de Espinosa, más conocido como fray José de Sigüenza (1544-1606), historiador, poeta y teólogo español.



*La escuela de Atenas* • Rafael Sanzio • 1510/11  
Museos Vaticanos, Roma, Ciudad del Vaticano.

Mientras el Bosco imprimía en su obra un sesgo de desesperanza, Rafael<sup>90</sup> pintaba en Roma *La escuela de Atenas*<sup>91</sup>, una exaltación de la cultura clásica. Según la leyenda, los personajes centrales que discuten son Aristóteles y Platón. Este último, el más añoso, correspondería el retrato de Leonardo Da Vinci. Heráclito, sentado sobre la escalera, refleja los rasgos de Michelangelo. El mismo Rafael se pintó a un costado mirando al espectador como años antes los había hecho Botticelli. También incluye entre los pensadores al Papa Julio II<sup>92</sup>, quien encargó esta obra. No fue esta una solicitud caprichosa, obedecía a un momento dramático en la historia del cristianismo. Constantinopla acababa de caer en manos de los turcos y muchos de los manuscritos griegos que se atesoraban en la capital bizantina pudieron llegar al Vaticano, donde Julio II estaba dispuesto a defender todo el legado escrito de Occidente. El Papa los acogió, bajo la mirada de los sabios griegos que Rafael había reunido con la magia de su pincel.

Entre los filósofos retratados en *La Escuela de Atenas*, figura Epicuro<sup>93</sup>, a un costado, con la cabeza cubierta de pámpanos de vid. Este afirmaba: “Si quieres ser rico no te afanes en aumentar tus bienes sino en disminuir tu codicia”; y ente los pecados capitales se encuentra la codicia, pero en pocas obras que relatan las penas infernales parece ser castigada con severidad, aunque haya sido (y continúa siendo) responsable de las grandes crisis que periódicamente conmocionan a la humanidad.

La apertura del comercio internacional, especialmente después del descubrimiento de América, llevó a una expansión de la economía. El descubrimiento de minas de plata en el país Checo y Alemania asistieron al rápido aumento del circulante en Europa.

Fue entonces que los bancos comenzaron a emitir papeles de cambio, vales de compra y venta que agilizaban los negocios y evitaban el engorroso transporte del metálico, pero también permitían disponer de medios que no siempre contaban con un sustrato tangible, ya que sólo a veces el oro y la plata respaldaban el valor total de la operatoria.

90. Raffaello Sanzio (1483-1520).

91. El boceto fue realizado entre 1509 y 1510 y pintado entre 1510 y 1512.

92. Julio II (1443-1513) fue el Papa N° 216 de la Iglesia católica, entre 1503 a 1513. Se le conoce como “El Papa guerrero” por su intensa actividad política y militar.

93. Epicuro (aprox. 341 a. C.-270 a. C.), filósofo griego, fundador de la escuela que lleva su nombre (epicureísmo). Los aspectos más destacados de su doctrina son el hedonismo racional y el atomismo.

En el siglo XIV, algunos comerciantes se especializaron en el negocio del cambio de monedas dada la diversidad de contenido mineral de las distintas acuñaciones que a su vez eran falsificadas y adulteradas aun por los mismos gobiernos para aumentar el circulante, una forma precoz de inflación. Esta situación era tan frecuente que el jesuita Juan de Mariana<sup>94</sup>, siguiendo a Santo Tomás de Aquino<sup>95</sup>, en su *De Monetae Mutatione* (1609), propuso el “tiranicidio” como castigo a aquellos monarcas que envileciesen el peso de la moneda. Sus textos fueron quemados en la hoguera acusados de promover varios intentos de magnicidio.

Los grandes comerciantes empezaron a registrar las operaciones en sus libros —lo que ha permitido constatar que no disponían del mismo volumen en metálico—. Este mecanismo cambió el significado del dinero, ya que un simple papel omitía el engorroso trámite de transportar pesadas cajas de

caudales, pero también le permitía al banquero disponer de billetes sin tener el respaldo a la vista. La economía se fue convirtiendo en un “acto de fe<sup>96</sup>”: era menester creer que ese papel equivalía a la cifra que llevaba impresa.

En este cuadro de Quentin Massys<sup>97</sup>, que no es retrato sino una escena de la vida cotidiana, el cambista contando sus monedas junto a su esposa adquiere una envergadura simbólica. La mujer tiene en sus manos el *Libro de las horas*, un texto de plegarias, abierto en una página que muestra una miniatura de la Virgen y el niño. Sin embargo, la mujer parece más interesada en el recuento que lleva adelante su marido que en la piadosa lectura. Sus rostros parecen apacibles aunque se puede adivinar una codicia contenida que en años venideros inflará a límites insospechados la magnitud de los negocios, gracias a la sobreemisión de papeles, creando las burbujas financieras que jalonaran la historia de la humanidad.



*El cambista y su mujer* • Quentin Massys • 1514  
Museo del Louvre, París, Francia.

94. Juan de Mariana (1536-1624), jesuita, teólogo e historiador español.

95. Tomás de Aquino (1224/25-1274), teólogo y filósofo católico perteneciente a la Orden de Predicadores, el principal representante de la tradición escolástica, y fundador de la escuela tomista de teología y filosofía.

96. Fe: del griego *fides*, origen etimológico de palabras como financiero, fiduciario, etc.

97. Quentin Massys (1466-1530), pintor flamenco fundador de la escuela de Amberes, cuya obra representa la primera síntesis efectiva entre la tradición flamenca y las ideas del renacimiento italiano.

Curiosamente, el relato histórico que se divulga para su estudio, registra las batallas y guerras, las campañas bélicas y los hechos heroicos que los jalonaron, pero poco se nos enseña sobre las crisis financieras que alimentaron estas contiendas. Las guerras siempre son enfrentamientos económicos por métodos violentos. Se pelea por bienes y se invierte dinero para obtener el objeto deseado. Se pelea por la tierra que es un bien escaso en el planeta que lleva este nombre. Se necesita tierra para producir y cobrar impuestos. La historia oficial de cada nación se encargará luego de justificar cada contienda otorgándole los valores abstractos que servirán como justificativo para la posteridad. Libertad, igualdad, lucha contra la opresión (que siempre tienen fundamentos económicos), derechos adquiridos y tantas otras expresiones,

bonitas palabras que adornarán los textos de historia para disfrazar una realidad menos idealista.

En el marco original de la obra de Massys estaba escrito un versículo admonitorio del Levítico<sup>98</sup>: “No hagáis agravio en juicio, en medida de tierra ni en peso ni en otra medida. Balanzas justas, pesas justas”. ¿Deben los valores religiosos ceder ante la codicia, como estaba ocurriendo en la opulenta Amberes donde Massys trabajaba? ¿O acaso los valores más elevados, como el devocionario al que no le prestan mucha atención, asistirá a esta pareja a permanecer en el camino correcto?

Sobre la mesa se encuentra un espejo que refleja minuciosamente los detalles que se ven por la ventana, una ilusión de un mundo exterior que se percibe deformado y lejano.



Detalle de la obra *El cambista y su mujer*

98. El *Levítico*, uno de los libros bíblicos del Antiguo Testamento y del Tanaj. Para los cristianos forma parte del Pentateuco y para los judíos de la Torá (“La Ley”). Se lo cuenta entre los libros históricos y en ambas versiones es el tercero de la Biblia, ubicado entre Éxodo y Números.

El mundo del siglo XVI se hallaba dominado por el Imperio español, que se extendía por medio mundo conocido. Al hablar de Felipe II no podemos evitar hacer referencia a los cuadros de Pieter Brueghel<sup>99</sup> y sus hijos, a quienes les tocó vivir los años de lucha contra el sometimiento hispano de los Países Bajos.

Un cuadro tan inocente como *Censo en Belén* refleja en los pequeños detalles los cambios políticos que se estaban produciendo en la sociedad. La llegada del niño Jesús a un país dominado por los peninsulares (el ave bicéfalo de los Habsburgo a las puertas del edificio donde se realiza el censo, equipara al Imperio Español con el Imperio Romano), es de por sí un mensaje sobre el sometimiento al que estaban sujetos los súbditos de los Países Bajos. Belén no es un pueblo en la desértica Galilea sino una ciudad holandesa del siglo XVI donde se trabaja y se educa a los jóvenes. La aparición de la imprenta había permitido que los textos bíblicos estuviesen al alcance de todos. Lutero<sup>100</sup>, Calvino<sup>101</sup> y los demás predicadores del protestantismo propugnaban la lectura y la interpretación personal de los textos sagrados. De allí que la Reforma implica

educación, y los Países Bajos eran el mejor ejemplo de este cambio en las condiciones educativas.

El año 1566 fue especialmente difícil para la Iglesia católica en los Países Bajos, los calvinistas habían atacado los templos y conventos con un furor iconoclastico. Felipe II no estaba en condiciones de tolerar esta presión de los protestantes y reemplazó a Margarita de Parma<sup>102</sup> como regente de sus dominios en los Países Bajos por el más rígido duque de Alba, a quien no le tembló el pulso para reprimir toda insurrección. El duque no sólo sometió al pueblo flamenco, además lo presionó con impuestos. Los Países Bajos, a pesar de su ínfima proporción dentro del Imperio donde nunca se ponía el sol, generaban casi la mitad de los impuestos que percibía Felipe II y cuatro veces más que lo recolectado en toda España. Como los hidalgos españoles y la Iglesia no pagaban impuestos, la carga del tesoro caía en los países sometidos como lo eran los Países Bajos. Por ejemplo en Burgos, España, de las 3319 personas en condiciones de abonar impuestos, 1722 eran hidalgos y 1023 clérigos; solo quedaban 574 contribuyentes al fisco y éstos eran poco proclives a trabajar porque toda tarea manual era mal vista por los señores peninsulares.



*Censo en Belén (detalle)* • Pieter Brueghel • 1566  
Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

99. Pieter Brueghel, llamado "el Viejo" (1525-1569), pintor y grabador.

100. Martín Lutero (1483-1546), teólogo y fraile católico agustino que comenzó e impulsó la reforma religiosa en Alemania.

101. Juan Calvino (1509-1564), teólogo francés, considerado uno de los padres de la Reforma Protestante.

102. Margarita de Parma (1522-1586), hija extramatrimonial de Carlos I de España y de Johanna Maria van der Gheynst. Fue duquesa consorte de Florencia y Parma y gobernadora de los Países Bajos.

Esta situación de opresión económica desembocó en las largas guerras que asolaron al país, reflejadas en la obra de Brueghel, *Dulle Griet*, también conocida como *Mad Meg* o *Meg la loca*, un personaje popular del folklore holandés, una mujer que conduce un ejército de guerreras dedicadas al pillaje y la destrucción, atacando al demonio en las mismísimas puertas del Infierno.

La obra, repleta de seres caricaturescos y terroríficos, a la vez, sigue la mejor tradición del Bosco, quien pintaba “aquello que no puede ser pintado”, como decía el mismo Brueghel, con una intención didáctica. *Dulle Griet* era sinónimo del mal de los tiempos que se vivían.

*Griet* pertenece al folklore holandés y, a su vez, había inspirado una frase popular: “Una mujer es un escándalo, dos ocasionarán muchos problemas,

tres un mercado, cuatro una pelea, cinco un ejército y contra seis ni el Diablo tiene armas”. Para no dejar dudas de la suerte que correría el Maligno, Brueghel pintó más de una docena de doncellas guerreras...

La suerte posterior de esta obra la convierte en una metáfora de la rapiña que refleja; el cuadro fue adquirido por el emperador Rodolfo II del Sacro Imperio Romano, pero, a su vez, fue robada por los suecos en 1648. *Dulle Griet* permaneció extraviada, hasta que salió a remate en Estocolmo en 1800. Pasó de mano en mano por distintos propietarios que desconocían su origen hasta que fue adquirida en 1897 por el coleccionista Van den Bergh, quien pagó por ella una suma irrisoria. Van den Bergh reconoció su origen y, desde entonces, *Dulle Griet* se ha convertido en la expresión vívida de la violencia desatada.



*Dulle Griet* • Pieter Brueghel • 1562  
Museo Mayer van den Bergh, Antwerp, Bélgica.

Brueghel tenía, al igual que el Bosco, una percepción apocalíptica de los tiempos que le tocaba vivir, y para él la ciudad de Amberes era la nueva Babel, la ciudad con más habitantes de Europa, receptora del nuevo comercio que llegaba de Asia y América.

Los marinos venían de todo el mundo y en sus calles se oía hablar español, flamenco, portugués, francés, italiano, los dialectos alemanes y una infinidad de lenguas, al igual que en la antigua Babel. A esta dispersión idiomática había que sumarle las de culto: católicos, luteranos, anabaptistas, calvinistas y anglicanos se paseaban por las calles de la ciudad.

A medida que las diferencias se hicieron más notables, la persecución religiosa no se hizo esperar

y Brueghel debió huir de esta nueva Babel por sus opiniones teológicas<sup>103</sup>.

Una razón por la que Brueghel pintó esta obra en 1563 fue que ese año se comenzó a edificar cerca de Madrid el Palacio del Escorial; una demostración de poder de los españoles que dominaban los Países Bajos. ¿Acaso el Escorial era una nueva Babel? De ninguna forma se podía decir que el piadoso rey Felipe desafiase a Dios como lo había hecho Nemrod<sup>104</sup> al construir la Torre. No, no era esa su intención, solo pretendía mostrar al mundo la fuerza del Imperio Español. Pero no tuvo suerte: el desastre de la Gran Armada, los conflictos con los protestantes, las enormes deudas que llevaron a sucesivas crisis económicas<sup>105</sup> y la incapacidad de sus herederos, condujeron al progresivo colapso del Imperio.



*La torre de Babel* • Pieter Brueghel • 1563  
Museo de Historia del Arte de Viena, Viena, Austria.

103. Se sostiene que Brueghel adhería a un grupo sospechoso de herejía, conocido como Schola Caritatis.

104. Nemrod, monarca mítico de Mesopotamia, mencionado en el capítulo 10 del libro de Génesis, quien además figura en numerosas leyendas y cuentos. Aunque la Biblia no lo dice, desde tiempos antiguos la tradición ha considerado a Nimrod como el constructor de la Torre de Babel.

105. Cuatro veces entró España en cesación de pago de su deuda durante el reinado de Felipe II.

Hacia el siglo XVI, el mundo estaba envuelto en guerras de dominación, en enfrentamientos religiosos y en contiendas económicas. Hemos visto cómo la lucha entre protestantes y católicos dejó su impronta artística pero, curiosamente, las guerras contra los musulmanes (una temible amenaza para la Europa católica) no inspiraron cuadros sobresalientes entre los artistas de la época. La Batalla de Lepanto<sup>106</sup> y el Sitio de Viena<sup>107</sup>, fueron los puntos cúlmines de este conflicto que se remontaba al tiempo de las cruzadas. Después de Lepanto, el poder naval de los musulmanes se deterioró y la enérgica represión de los piratas de la Berbería restableció la seguridad para las flotas cristianas que navegaban el Mediterráneo.

El Greco, recién llegado a España, intentó reflejar la importancia de la Batalla de Lepanto para ganar los favores del rey Felipe II. La obra *La adoración del nombre de Jesús* consagra al bando ganador accediendo a la bendición de Dios; entre ellos, está el dux de Venecia<sup>108</sup>, el Papa Pío V<sup>109</sup> y, por supuesto, el emperador español (siempre vestido de negro). Atrás, los turcos vencidos se dirigen a los infiernos mientras los soldados cristianos celebran la victoria junto a los ángeles. El cuadro no fue del agrado de Felipe, y el Greco debió buscar otro mecenas para ganarse la vida.

Para realizar esta obra, el Greco se basó en el texto de las *Cartas a los Filipos* (2:9-11). “Ante el nombre de Cristo todos se inclinan”, un contundente mensaje político. Ángeles, reyes y soldados se inclinaban antes la imagen divina simbolizada por el *JHS*, es decir: “Jesús hombre Salvador”.



*Adoración del nombre de Jesús* (conocido como *Alegoría de la Liga Santa y El sueño de Felipe II*) • El Greco • 1577  
Monasterio de El Escorial, Madrid, España.

La veneración de este símbolo fue popularizada en el siglo XV por San Bernardino de Siena<sup>110</sup> y, posteriormente, adoptado por la Compañía de Jesús, fundada por san Ignacio de Loyola<sup>111</sup> en 1534. Justamente, los jesuitas derivan su nombre de un acróstico originado en *Jesum Habemus Socium* (Jesús es nuestra compañía), y se convirtieron en los más perseverantes conductores de la Contrarreforma.

106. Batalla de Lepanto, combate naval de capital importancia que tuvo lugar el 7 de octubre de 1571 en el golfo de Lepanto, frente a la ciudad de Naupacto (o Lepanto en italiano), situado entre el Peloponeso y Epiro, en la Grecia continental. En esta célebre batalla es que Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616) pierde su brazo convirtiéndose en “el Manco de Lepanto”.

107. El Primer Sitio de Viena, en 1529, marcó el apogeo de la invasión otomana de Europa central por las tropas turcas comandadas por el sultán Süleiman I Kanuni.

108. El dux, magistrado supremo y máximo dirigente de la República de Venecia entre los siglos VIII y XVIII.

109. San Pío V (1504-1572). Papa N° 225 de la Iglesia católica, desde 1566 a 1572.

110. San Bernardino de Siena (1380-1444) predicador italiano, misionero franciscano.

111. Ignacio de Loyola (1491-1556), religioso español, fundador de la Compañía de Jesús. Declarado santo por la Iglesia católica, fue también militar español, poeta, y se convirtió en el primer general de la congregación por él fundada.

Las pinturas religiosas no podían permanecer ajenas a esta guerra de conciencias, y en las obras piadosas de artistas como Murillo<sup>112</sup>, la Virgen es retratada sobre una media luna, símbolo inequívoco de la superioridad de Occidente sobre los sacrílegos musulmanes. La Virgen está del lado del cristianismo, expresa el artista, mientras un querubín estrella la cabeza de una serpiente, eterno símbolo del mal.

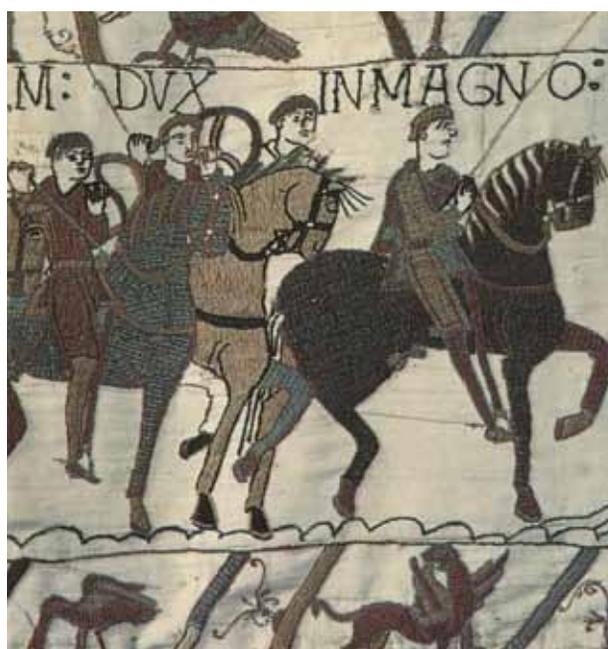
“La guerra siempre encuentra su camino”, escribió Bertold Brecht<sup>113</sup> en *Madre coraje*, y las guerras son la consecuencia a veces deseada, a veces inevitable, de los actos políticos.

El registro pictórico de batallas siempre ha sido de utilidad para aludir al destino de grandeza de una nación. En ellas habían luchado los próceres de la patria y en combate habían dado su vida. Estos hombres debían ser recordados y homenajeados como héroes... aunque la verdad fuese menos épica.

La más importante iconografía bélica de Occidente fue el *Tapiz de Bayeux* realizado en 1066 para conmemorar la victoria de Guillermo el Conquistador<sup>114</sup>, en la Batalla de Hastings<sup>115</sup>. Esta fue la última conquista de Inglaterra por un invasor extranjero. Este tapiz de 50 centímetros de ancho por 70 metros de largo muestra detalladamente los aprestos y la ejecución de la batalla, que finaliza cuando una flecha atraviesa el ojo de Harold, el rey sajón y los normandos logran imponerse como amos de la isla. Curiosamente tanto Napoleón como Hitler, ambos empeñados en invadir Inglaterra, estudiaron detenidamente el tapiz, promoviéndolo entre sus pueblos para contagiar el entusiasmo que alguna vez había embargado el espíritu de los normandos. De más está decir que ninguno fue exitoso.



*Inmaculada de Sout* • Bartolomé Esteban Murillo • 1678  
Museo del Prado, Madrid, España.



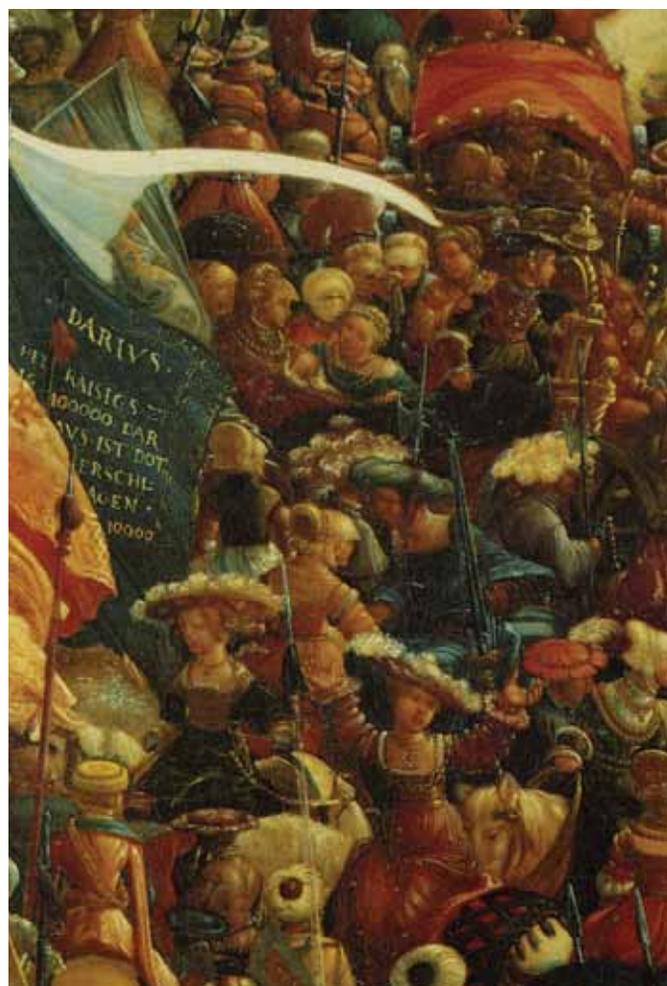
Escena I: “Eduardo el Confesor da instrucciones a Harold el Sajón”  
*Tapiz de Bayeux* • 1066  
Museo de La Tapisserie, Bayeux, Normandía, Francia.

112. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

113. Brecht (1898-1956), dramaturgo y poeta alemán, creador del llamado “teatro épico”.

114. Guillermo I de Inglaterra más conocido como Guillermo el Conquistador (1028-1087), duque de Normandía.

115. La batalla de Hastings, enfrentamiento entre las tropas del último rey anglosajón de Inglaterra, Harold el Sajón, y el ejército del duque de Normandía, Guillermo el Conquistador. El encuentro sucedió el 14 de octubre de 1066 en la colina de Senlac, a 11 km al norte de Hastings, al sur de Londres.



Izquierda: *La Batalla de Alejandro en Issos* • Albrecht Altdorfer • 1529 • Alte Pinakothek, Munich, Alemania;  
Derecha: Detalle de esta obra.

Muchas de estas pinturas de batallas raramente reflejan lo que realmente ocurrió en la contienda o solamente retratan un momento que adquiere un valor simbólico dentro del contexto político del momento. Este es el caso de *La Batalla de Alejandro en Issos*, realizada por Albrecht Altdorfer<sup>116</sup> en 1529.

La obra fue encargada por el duque Guillermo IV de Baviera, quien ordenó a distintos artistas una serie sobre contiendas de la antigüedad clásica y la glorificación de la gesta de griegos y romanos. Esta batalla representa el momento en que Alejandro Magno derrota a Darío, el poderoso rey persa, obligándolo a huir del campo de batalla.

El cuadro es de una minuciosidad impresionante, pero goza de algunos deliciosos anacronismos propios del renacimiento alemán. Los soldados griegos y persas lucen armaduras como las utilizadas en el siglo XV y el paisaje evoca las zonas montañosas cercanas a Salzburgo, los Alpes y el Danubio y no el desierto de Persia. El séquito de mujeres de Darío también parecen damas de la corte alemana.

Este pleóptico abarca zonas más allá de la contienda, incluyendo la Torre de Babel y las Pirámides egipcias, un preanuncio de las imágenes satelitales. Sin embargo, y a pesar de las imprecisiones o quizás por ellas, se convirtió en uno de los cuadros preferidos de Napoleón, quien lo conservó en su baño de Saint Cloud como fuente de inspiración.

116. Albrecht Altdorfer (1480-1538), pintor y grabador alemán del Renacimiento.



Batalla de San Romano. Intervención decisiva al lado de los florentinos del condottiero Micheletto da Cotignola (detalle)

Paolo Uccello • 1456 • Museo del Louvre, París, Francia.

“La historia dirá mentiras, como siempre”, Bernard Shaw<sup>117</sup> pone en boca de uno de sus personajes estas palabras llenas de ironía, y *La Batalla de San Romano*, obra de Paolo Uccello<sup>118</sup>, quizás sea la ilustración más acabada.

En primer lugar, las batallas en la Italia renacentista no eran peleadas por milicias de ciudadanos o por un ejército regular que debía ser mantenido en tiempos de paz, con el gasto que eso implicaba. El incremento del comercio y la consiguiente posibilidad de obtener recursos a través de impuestos y peajes, ayudaron a fortalecer el poder de los burgueses, ya que no necesitaban de los servicios de caballeros feudales en forma permanente. Entonces podían recurrir al alquiler de profesionales de la guerra sólo en caso de necesidad. Este fenómeno creaba la falsa ilusión de que a mayor poder económico, aumentaban las posibilidades de éxito, premisa que no siempre se cumplía.

Nicolás Macchiavelli<sup>119</sup> refiere la costumbre de contratar mercenarios, es decir, soldados de fortuna que luchaban por una paga preestablecida en

un contrato o *condotta* (de aquí la palabra *condottieri*, como sinónimo de mercenario). Cualquier cambio en las condiciones establecidas implicaba el quiebre de la relación contractual, con el inmediato retiro de los guerreros, o lo que era peor, su paso a las fuerzas contrarias.

Como no había uniforme para identificar a cada ciudad, en cada regimiento de *condottieri* el estandarte anunciaba para quién peleaba este mercenario. De allí la importancia de las banderas, que muchas veces eran la única forma de distinguir amigos de enemigos.

Uccello pintó una contienda idílica, donde los guerreros se batían como caballeros vestidos con ropa de gala, respetando las reglas de la honorabilidad.

El caballero tocado con sombrero rojo y montando un brioso caballo blanco, era Nicolás Mauruzi da Tolentino<sup>120</sup>, el jefe de los *condottieri* contratado por los florentinos. Mientras que este caballero luce su cara descubierta, el jefe del ejército sienés, Bernardino Della Ciarda, porta un yelmo que oculta su rostro.

117. George Bernard Shaw (1856-1950), escritor irlandés, ganador del Premio Nobel de literatura en 1925 y del Oscar en 1938.

118. Paolo Uccello (1397-1475), su verdadero nombre era Paolo di Dono, pero le gustaba pintar pajaros, de allí su nombre “Paolo de los pajaros”. (Uccello en italiano significa “ave”).

119. Nicolás Maquiavelo (1469-1527), diplomático, funcionario público, filósofo, político y escritor italiano. En 1513, escribió su tratado de doctrina política titulado *El Príncipe*, publicado en forma póstuma en 1531 en Roma.

120. Nicolás Mauruzi da Tolentino (1350-1435).

En la pintura de Uccello, los soldados de Siena terminan vencidos por el osado Da Tolentino, aunque en realidad, y según el testimonio del historiador Matteo Palmiero (1406-1475), las cosas no le fueron tan bien a los florentinos; de hecho, se ignora cual fue el bando vencedor. Algunas fuentes señalan que el tal Da Tolentino fue apresado y muerto por los milaneses pocos meses más tarde, mientras Cosme Médicis, jerarca florentino que había contratado al mercenario, era expulsado de la ciudad. Cuando Cosme retornó a Florencia después de algunas peripecias, hizo trasladar el cuerpo del *condottieri* para inhumarlo en la Catedral —un honor poco habitual para un soldado de fortuna que no era oriundo de la ciudad—. De esta forma, Da Tolentino se convirtió en un mártir de la causa de los Médicis y Uccello, con su arte, convirtió la derrota en una victoria que dio vuelo al espíritu nacionalista de los florentinos. Este cuadro, de hermosa factura pero dudosa veracidad histórica, se convirtió en una obra fundacional de esta modalidad de pintar batallas, fuente de inspiración de los muralistas mexicanos y artistas soviéticos y fascistas que volcaron en frescos las supuestas glorias épicas de sus héroes partidarios.

Un pequeño detalle técnico, que vale la pena señalar, la cantidad de lanzas rotas sobre el piso asisten a dar perspectiva a la obra, uno de los temas que obsesionaban al artista.

En el antiguo palacio de Cosme Médicis, se lució el espléndido *David* de Donatello<sup>121</sup>. En su base, Gentile de Bechi, tutor de la familia, había escrito en

latín: “Aquel que defiende la patria está destinado a vencer. Dios aplasta la ira del más terrible enemigo. He aquí al muchacho que derrotó a un gran tirano. ¡A la victoria ciudadanos!”. El enfrentamiento entre David<sup>122</sup> y Goliat siempre ha tenido un significado político alentando la lucha del débil contra los poderosos.

A los Médicis también el cupo crear la primera academia europea, la del Arti del Disegno, en Florencia, fundada en 1563 por Cosimo siguiendo la sugerencia de Vasari<sup>123</sup>. El apoyo a la actividad artística fue parte de la hábil estrategia que permitió la difusión del nombre y el prestigio de los Médicis a lo largo de Europa. Quizás las inversiones en arte y el mecenazgo hayan sido el mejor negocio de la familia. Con dinero compraron un lugar prestigioso en la historia de la Humanidad, y son recordados como mecenas y no como banqueros.

A la Academia Florentina le siguió la Academia Romana di San Luca en 1593, creada a instancias de Sixto V. La Academia

francesa fue creada en 1648 y dirigida por Charles Le Brun<sup>124</sup>. El programa educativo permitía influir sobre el gusto del gran público y a su vez ejercer una conducción política entre los artistas a fin de hacerlos más permeables a las sugerencias de los poderosos. La costumbre se extendió, hacia 1720 había diecinueve academias en Europa que ascendieron a cien para fines del siglo XVIII. No siempre seguían el modelo francés patronizado por el Estado, la Royal Academy de Londres gracias a la venta de catálogos mantenía una independencia económica y era, por lo tanto, menos sensible a las sugerencias del gobierno.



*David* • Donatello • 1408/09  
Museo Nazionale del Bargello, Florencia, Italia.

121. Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi, (1386-1466), artista y escultor italiano del Renacimiento.

122. David significa digno de ser amado.

123. Giorgio Vasari (1511-1574), arquitecto, pintor y escritor italiano.

124. Charles Le Brun (1619-1690), pintor y teórico del arte francés.



*La rendición de Breda (conocida como Las lanzas)* • Diego Velázquez • 1634  
Museo del Prado, Madrid, España.

“Todas las guerras, desde el principio de la civilización, se hacen con sangre. Todos son iguales, sólo son diferentes las explicaciones”.

Samuel Fuller<sup>125</sup>

Para mediados de siglo XVII, la guerra entre españoles y holandeses se había extendido a lo largo de ochenta años, y las posiciones se habían radicalizado. Por un lado, los peninsulares trataban de imponerse, no sólo por la fuerza sino a través de la religión. La Inquisición daba nuevos bríos a la represión, abundando en excesos.

En contraposición, los holandeses, agrupados bajo el liderazgo de Mauricio de Nassau<sup>126</sup>, príncipe de Orange, abrazaron el protestantismo.

Los Orange habían tomado la Fortaleza de Breda y pudieron mantenerla a lo largo de doce años gracias a la tregua establecida entre las partes. Pero en 1621, con el ascenso de Felipe IV<sup>127</sup> al trono de España, esta paz expiró. Un general genovés, Ambrosio Spínola<sup>128</sup>, comandaba al ejército español que puso sitio a Breda, ciudad defendida por Justino de Nassau<sup>129</sup>. Spínola ejerció con maestría el arte de aislar al enemigo, llegando incluso a anegar tierras vecinas a la ciudad para evitar la llegada de refuerzos. Mientras intentaba rescatar a Breda del asedio, murió el príncipe Mauricio de Orange-Nassau. Este duro golpe, más las perspectivas de un prolongado sitio con todo el desgaste que esto implicaba, obligó a su hermano Justino de Nassau a capitular frente a Spínola.

El genovés se mostró magnánimo con los derrotados, permitiendo que las fuerzas holandesas saliesen de la fortaleza con sus banderas en alto. Este fue el momento elegido por Velázquez para inmortalizar a ambos generales. El vencedor y el vencido se encuentran, obsequiándose gestos de mutuo reconocimiento. Velázquez, inspirado en una obra de Calderón de la Barca<sup>130</sup>, nos da a entender que esta fue una

guerra entre caballeros. Los generales se han apeado de sus caballos (en símbolo de igualdad) y dialogan amistosamente. Justino Nassau, vestido con un traje de piel, lleva las llaves de la ciudad y parece inclinarse ante el general genovés, quien amablemente impide a su contrincante humillarse.

Sin embargo, Velázquez no deja dudas sobre quién es el vencedor, lo pinta a Spínola con armadura pavonada y el bastón de mando en la mano. Los victoriosos oficiales españoles se quitan el sombrero respetuosamente, mientras las lanzas se alzan amenazantes como demostración de poder y disciplina.

*Las lanzas* es un autorretrato de España, que se ve a sí misma valiente, noble, y magnánima con los vencidos, aunque, a su vez, sobre el fondo se erige el paisaje devastado, una advertencia del Imperio que muestra estar dispuesto a todo para imponerse, aunque en la tela apenas unas sutilezas diferencien al vencido del vencedor.

*Las lanzas* se convierten en un canto a la hidalguía del caballero español que Brueghel no había conocido un siglo antes, cuando la guerra recién comenzaba con inusitada violencia.

*La rendición de Breda* fue pintado diez años después de la caída de la ciudad holandesa para decorar el nuevo palacio construido por Felipe IV. Esta ostentación suena a ironía. El Imperio colapsaba bajo los costos que le impedía mantener sus ejércitos pero sí construir ostentosos palacios... Al mismo Velázquez, el rey le debía cuatro años de paga; por esto no resulta extraño que a pesar del espacio reservado para su firma, el artista jamás rubricó este lienzo que se encuentra entre sus obras más célebres.

125. Samuel Michael Fuller (1912-1997), director de cine estadounidense. Durante la Segunda Guerra Mundial se unió a la infantería del Ejército de los Estados Unidos. Fuller utilizó su experiencia militar como material para sus filmes.

126. Mauricio I de Nassau (1567-1625), estatúder (en holandés, stadhouder, que significa literalmente “lugarteniente”, era un cargo político de las antiguas provincias del norte de los Países Bajos, de funciones ejecutivas) de la parte norte de los Países Bajos entre 1584 y 1625, hijo del líder holandés Guillermo de Orange-Nassau, “el Taciturno”, y de Ana de Sajonia (hija del elector Mauricio de Sajonia).

127. Felipe IV, llamado “el Grande” o “el rey Planeta” (1605-1665), rey de España desde 1621 hasta su muerte, y de Portugal hasta 1640.

128. Ambrosio Spínola (1569-1630), general español de origen genovés, I duque de Sesto, I marqués de los Balbases, grande de España, caballero de la Orden de Santiago y del Toisón de Oro, capitán general de Flandes y comandante del ejército español durante la Guerra de los Ochenta Años.

129. Justino de Nassau (1559-1631), hijo de Guillermo de Orange, líder de las Provincias Unidas de los Países Bajos.

130. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), escritor español del Siglo de Oro, conocido por sus obras de teatro. Según el recuento que él mismo hizo el año de su muerte, su producción dramática consta de ciento diez comedias y ochenta autos sacramentales, loas, entremeses y otras obras menores y piezas ocasionales.



*La expulsión de los mercaderes del templo* • El Greco • c.1600  
National Gallery, Londres, Reino Unido.

“... como valiente, le honré, pero por ambicioso, lo maté”

*Julio César*

William Shakespeare

“La traición no triunfa nunca, porque si triunfa nadie la llama ya traición”, sostenía James Harrington<sup>131</sup>.

No hay historia sin traiciones, no hay política sin deslealtad, ni guerra sin vendidos al mejor postor pero, como señala Harrington, la traición pierde su carácter avieso cuando el que la comete se cuenta entre los vencedores. Entonces, su perfidia se convierte en astucia, el acto supuestamente desleal es el ardid meticulosamente urdido para convertirse en la llave de la victoria, que será ensalzada por los historiadores, cantada por los poetas, plasmada en el lienzo o elevada al bronce por los artistas.

Con la Reforma, todos los valores exaltados por el Vaticano se pusieron en tela de juicio, aun la traición de Judas Iscariote, que, hasta ese momento, era el paradigma de la deslealtad.

Los luteranos rechazaban el libre albedrío como motivador de la conducta humana y creían en la predeterminación. Bajo esta perspectiva, Judas se convirtió en un instrumento de la voluntad divina, un partícipe necesario para que Cristo cumpliera su misión en la Tierra.

Surgieron, entonces, algunas teorías con las que pretendían convertir la traición de Judas en un fallido acto de ayuda del apóstol. Judas trató de salvar a Cristo de los zelotes que no perdonaron ese “dad a Dios lo que es de Dios y dad al César lo que es del César”. Para este grupo de intransigentes, Jesús no podía ser el Mesías. Los zelotes esperaban a un caudillo militar y no a un hombre que aceptaba mansamente la dominación romana. Bien sabía Judas que el Sanedrín<sup>132</sup> no tenía razones para condenar a Jesús, por lo que pactó con ellos entregar al Maestro, a fin de salvarlo de una segura agresión por parte de los zelotes. Pero Judas no había tomado en cuenta que al expulsar a los mercaderes del templo, Jesús también había irritado a los miembros del Sanedrín, afectando sus intereses económicos. La pintura del Greco que presenta a un Cristo castigando a los mercaderes del templo, se ha convertido en el símbolo por sí mismo contra la venalidad de la Iglesia y los poderosos.

El mismo Poncio Pilatos<sup>133</sup>, un romano que había matado a cientos de judíos para imponer la *Pax Romana*, no encontró razones para condenarlo. Sin embargo y ante la insistencia del Sanedrín, optó por lavarse las manos. Cristo fue condenado y Judas, abrumado por el fracaso, decidió quitarse la vida.

131. James Harrington (1611-1677), político inglés asociado al ideario republicano. Es considerado uno de los precursores de la concepción representativa moderna.

132. El Sanedrín era, en el Antiguo Israel, una asamblea o consejo de sabios estructurado conformado por 23 jueces en cada ciudad judía. A su vez, el Gran Sanedrín era la asamblea o corte suprema, de 71 miembros del pueblo de Israel.

133. Poncio Pilato, miembro del orden ecuestre, fue el quinto prefecto de la provincia romana de Judea, entre los años 26 y 36 d.C., por lo que tuvo un papel relevante en los acontecimientos de la provincia en esos años. Pilato se ha convertido en un símbolo tradicional de la vileza para los cristianos católicos, aunque los coptos lo han canonizado.



*La última Cena* • Leonardo DaVinci • 1497

Convento Dominicco de Santa María de la Gracia, Milán, Italia.

Para los católicos, *La última Cena*<sup>134</sup> se convirtió en símbolo de traición, y Leonardo Da Vinci<sup>135</sup> resalta este aspecto en su obra: Cristo anuncia que ha sido vendido y todos los apóstoles reaccionan conmovidos por sus palabras. Judas, el tercero a la izquierda de Cristo, es el único que apoya el codo sobre la mesa y aprieta entre sus dedos la bolsa que contiene los treinta denarios —la suma que habían pagado los sacerdotes, el equivalente al valor de un esclavo—.

La obra fue encomendada en 1494 por el duque Ludovico Sforza<sup>136</sup>, llamado “el Moro”, para el Convento de Santa María delle Grazie<sup>137</sup>.

Leonardo tardó tres años en terminarla, muy fuera del lapso previsto —siguiendo una vieja costumbre del maestro, proclive a cumplir sus compromisos a destiempo—.

Por ese entonces, Ludovico había tramado una alianza con Carlos VIII<sup>138</sup>, rey de Francia y Maximiliano I<sup>139</sup>, emperador del Sacro Imperio Romano, para que entre los tres dominasen el norte de Italia. Las cosas no fueron según lo planeado y el as-

censo al trono de Francia de Luis XII<sup>140</sup> aceleró la caída de Ludovico.

El Papa Alejandro VI<sup>141</sup>, su hijo César Borgia<sup>142</sup> y la república veneciana, unieron sus fuerzas a las del rey galo contra Ludovico. Francia invadió el Milanésado con un ejército de mercenarios suizos. Ludovico también había contratado mercenarios del mismo origen, pero sus tropas se negaron a pelear contra sus connacionales; entre ellos se entendieron y decidieron traicionar a Ludovico quien intentó huir disfrazado, pero terminó apresado y encarcelado.

“Nunca faltan los Judas”, parece decirnos Leonardo elípticamente mientras la figura del apóstol desleal aprieta el saco de monedas.

La ciudad de Milán cayó en manos de los franceses. Luis XII, al visitar su nueva conquista, quedó tan maravillado por esta “Última Cena” que intentó llevarse el fresco a París. A poco debió desistir de su loca idea, y la obra quedó en Milán, recordándonos que la lealtad es una frágil virtud que la marea de los tiempos suele quebrar por codicia, orgullo o rencor.

134. *La última Cena*, ejecutada entre 1495 y 1497. No es un fresco tradicional sino un mural ejecutado al temple y óleo sobre dos capas de preparación de yeso. Mide 460 cm. de alto por 880 cm. de ancho.

135. Leonardo da Vinci (1452-1519).

136. Ludovico Sforza (1452-1508), a los 42 años se convirtió en duque de Milán.

137. La iglesia y el convento dominico de Santa María delle Grazie se encuentran en Milán, Italia. En 1980, el conjunto fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

138. Carlos VIII, llamado “el Afable” (1470-1498), rey de Francia desde el año 1483 hasta su muerte.

139. Maximiliano I (1459-1519), emperador romano germánico desde 1493 hasta su muerte.

140. Luis XII (1462-1515), rey de Francia que recibió el nombre de “padre del pueblo” en los Estados Generales de 1506.

141. Alejandro VI (1431-1503), Papa N° 214 de la Iglesia católica, entre 1492 y 1503.

142. César Borgia (1475-1507), duque, Príncipe, conde, *condottiero*, confaloniero, obispo de Pamplona, arzobispo de Valencia, capitán general del ejército del Vaticano y cardenal. Su divisa se hizo célebre: AUT CÆSAR AUT NIHIL (“O César o nada”).

El mundo se deshacía en guerras y hambrunas. Los artistas y pensadores tuvieron entonces la impresión de que la exaltación clásica de este Renacimiento no se tradujo en una “renovación” de la condición humana; los hombres continuaban realizando los mismos desmanes que los griegos y los romanos e idénticas barbaridades que en el Medievo. El soñado “hombre nuevo” fue una ilusión, un nuevo fracaso en la gesta renovadora. Nada había renacido.

Este desencanto con la naturaleza humana, esta desconfianza sobre la integridad de los hombres fue un sentimiento generalizado que imperó a fines del siglo XVI.

La Iglesia, a pesar de su supuesta misión humanitaria, había demostrado que no era un dechado de virtudes (ni mucho menos). Tampoco el arte parecía haber logrado su meta educadora, y Alberto Durero<sup>143</sup> reflejó este desencanto como un intelectual comprometido con su tiempo.

La parte más importante de su obra son las 450 aguafuertes que nos ha dejado. En esas láminas, Durero se despacha sobre la condición humana en este siglo de crisis, de guerras interminables y conquistas. El mundo ha perdido sus certezas, la Iglesia tiembla, los herejes avanzan, los pueblos reclaman y los reyes reprimen, pero nadie está dispuesto a ceder terreno y chocan una y otra vez ante la perseverante insensatez de los hombres.

Esta lucha entre utopía y realidad, entre idealismo y pragmatismo, llevó a Durero al desencanto, a la acedia, a la melancolía, como lo dibuja en la críptica representación que lleva ese nombre. Al rostro de hastío de esta “Melancolía”, se suman los símbolos de oscura interpretación, como el cubo de Júpiter, figura geométrica de treinta y cuatro caras que, probablemente, actuase como un paliativo de Saturno —el planeta ligado a la melancolía—. También se aprecian algunos signos masónicos como el sol con sus rayos y el compás con que esta mujer juega distraídamente.



*Melancolía I* • Alberto Durero • 1514

Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Baden, Alemania.

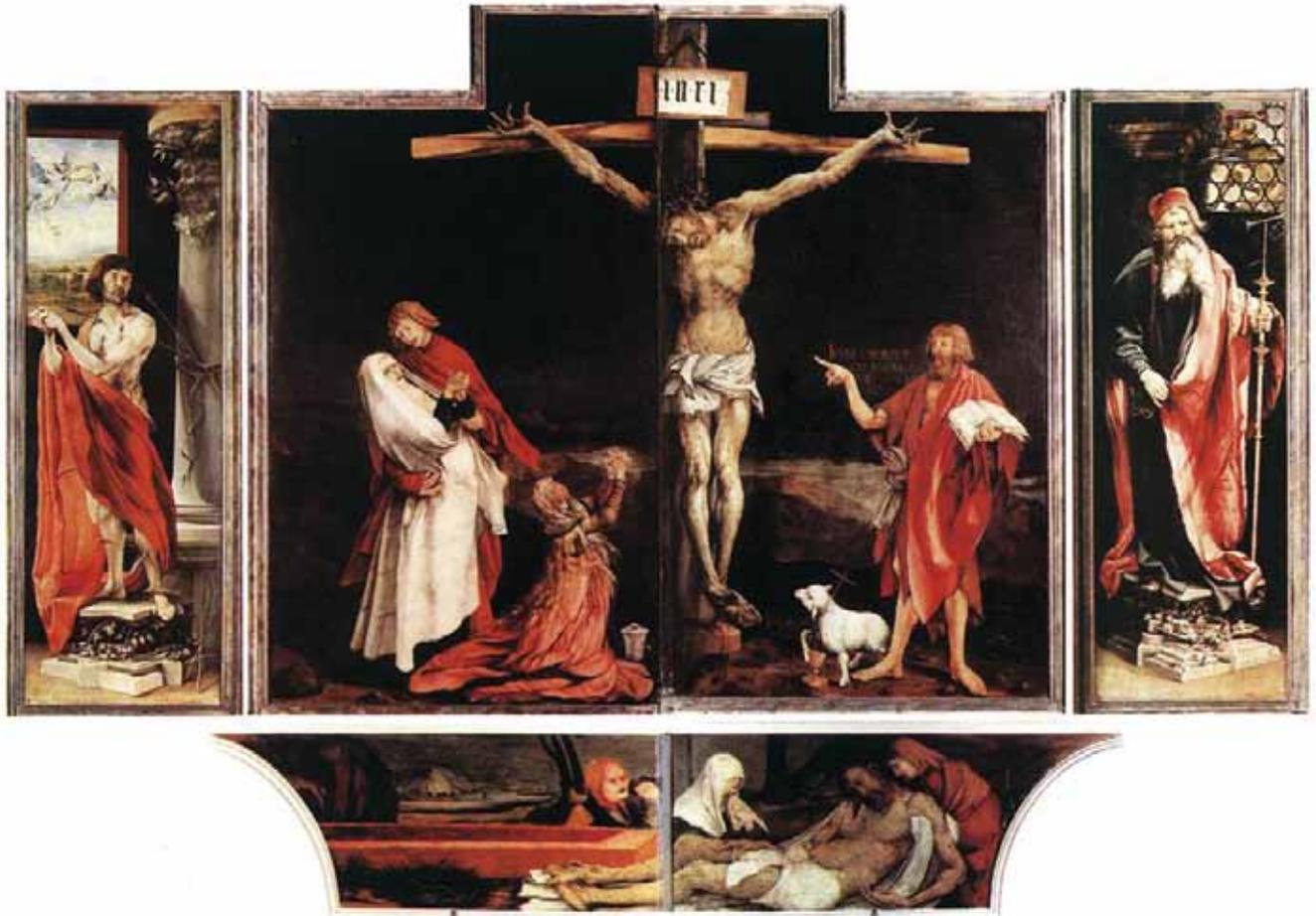
Toda la composición es una alegoría de la desazón que lleva a la falta de creatividad y al aburrimiento mortal que tiñe la realidad. Durero no sólo rechaza a la Iglesia de Roma sino a los luteranos más recalcitrantes. En *Los cuatro apóstoles*, (nombre engañoso porque Marcos era evangelista pero no apóstol) aparecen Juan y Pedro y Pablo y el ya mencionado Marcos bajo un texto en alemán que dice: “En estos tiempos peligrosos, todos los príncipes deben cuidarse de tomar las tentaciones del hombre por la palabra de Dios. El Señor no tolerará que su palabra sea tergiversada. Es la advertencia de esos cuatro hombres excelentes: Pedro, Juan, Pablo y Marcos”.

Nada es lo que parece ser, todo el mundo ha hecho uso a su conveniencia de la palabra de Dios, tanto por parte de la Iglesia como la particular exégesis de cada predicador protestante, y este enfrentamiento estéril lo sume al artista en negras meditaciones.

143. Alberto Durero (1471-1528), conocido por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte. Sus grabados alcanzaron gran difusión e inspiraron a múltiples artistas. Sólo dejó 82 pinturas.



*Los cuatro apóstoles* • Alberto Durero • 1526  
Alte Pinakothek, Munich, Alemania.



*Retablo de Isenheim* • Matthias Grünewald • 1516  
 Museo de Unterlinden, Colmar, Francia.

Ante el escepticismo de Durero, surgen las convicciones de Matthias Grünewald<sup>144</sup>, quizás el artista que mejor representó los valores de la Reforma luterana. Mientras Durero disfrazó el dolor y la melancolía con símbolos, Grünewald no temió presentarlos en toda su magnitud, y hasta parece complacerse en mostrar la crueldad y el dolor, como en este *Retablo de Isenheim*, donde el sufrimiento de Cristo es exhibido en forma descarnada.

Nada en este cuadro es elíptico o simbólico, Grünewald pintó a Jesús sufriendo en la cruz para que los enfermos que se alojaban en el convento de Isenheim se resignasen al determinismo luterano. De esta forma, la experiencia del dolor se convierte en un sacrificio redentor. Ellos deberán sufrir su enfermedad, no tienen otra opción, pero si han de sufrirla, lo deberán hacer con la altura con la que Cristo padeció su suplicio en la cruz.

144. Matthias Grünewald (circa 1470-1528), pintor e ingeniero hidráulico alemán. Su verdadero nombre fue Mathis Gothart Neithardt, pero un escritor del siglo XVII lo identificó erróneamente con el apellido "Grünewald"; su verdadero nombre no se descubrió hasta 1920. Su fecha de nacimiento no es segura, pero se cree que sería hacia fines del siglo XV, ya que su primera obra fechada es de 1503.



*Judith y Holofernes (detalle)* • Caravaggio • 1599  
Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma, Italia.



*Judith decapitando a Holofernes (detalle)* • Artemisia Gentileschi • 1612  
Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.



*La decapitación de San Juan Bautista (detalle) • Caravaggio • 1608*  
Concatedral de San Juan, Valeta, Malta.

Las perversas obras del Caravaggio, plenas de degüellos y asesinatos, no sólo eran el reflejo de su psicopatía sino el espejo de los tiempos que corrían. Artemisia Gentileschi<sup>145</sup> toma la temática de Judith decapitando a Holofernes en un espléndido cuadro que reproduce el degüello. Existen además otras versiones de Tiziano, Cranach<sup>146</sup>, Galizia<sup>147</sup> y Allori. La masacre de San Bartolomé<sup>148</sup>, los intentos de asesinato contra Isabel de Inglaterra, la muerte de Guillermo I de Orange, el asesinato de

Enrique IV de Francia (después de doce intentos) dan testimonio de los medios violentos para resolver las diferencias políticas de la época. Las ejecuciones se convirtieron también en representaciones pomposas, la Ley del Talión era la moneda corriente, y hasta podía encontrar una justificación divina si se invocaban motivos religiosos. Eran los tiempos de la Contrarreforma y todo era válido para pelear contra los herejes protestantes y éstos, a su vez, para vengarse.

145. Artemisia Lomi Gentileschi (1593-1654), pintora caravaggista italiana, hija del pintor toscano Orazio Gentileschi (1563-1639).

146. Lucas Cranach "el Viejo" (1472-1553), artista alemán, pintor y diseñador de grabados en xilografía. Padre del también pintor Lucas Cranach "el Joven" (1515-1586).

147. Fede Galizia (1578-1630), pintora italiana del barroco, pionera del género del bodegón.

148. La Masacre de San Bartolomé, asesinato en masa de hugonotes (cristianos protestantes franceses de doctrina calvinista) ocurrida durante las guerras de religión de Francia del siglo XVI. Los hechos comenzaron en la noche del 23 al 24 de agosto de 1572 en París, y se extendieron durante los meses siguientes por toda Francia.



*La Masacre del Triunvirato* (detalle del tríptico) • Antoine Caron • 1566  
Museo Louvre, París, Francia.

“La guerra es una masacre de gente que no se conoce para provecho de gente que sí se conoce pero no se masacra”.

Autor desconocido

El recuerdo de las atrocidades de la guerra solo sirve para eternizar la venganza de las víctimas y el rencor de los victimarios. Ese fue el destino de *La Masacre del Triunvirato*, obra de Antoine Caron<sup>149</sup> pintada en 1566. Si bien la pintura se refiere al triunvirato romano de Marco Antonio<sup>150</sup>, Octavio<sup>151</sup> y Lépido<sup>152</sup> —conformado en el año 43 a.C., después del asesinato del César— y retrata la masacre que siguió a la caída en desgracia de Marco Antonio, aunque el verdadero drama que Caron pretendía mostrar transcurría a orillas del Sena. Las guerras religiosas destrozaban a Francia.

Curiosamente, réplicas de este cuadro de exterminio y excesos se encontraban en manos de ambos grupos en conflicto. Tanto el general Montmorency<sup>153</sup>, jefe del movimiento católico, como el príncipe Condé<sup>154</sup>, líder protestante, tenían sendas copias de esta obra para recordar las atrocidades a las que sus correligionarios habían sido sometidos.

Nadie sabe quién encargó la obra a Caron, pero se sabe que por lo menos veinte copias se encontraban en manos de católicos y protestantes, una curiosa y atroz coincidencia.

El original se exhibió por muchos años en la sala vecina a la Gioconda<sup>155</sup> en el Museo del Louvre.

A lo largo del siglo XVI, el mundo tenía sobradas razones para mostrarse melancólico, más allá de los trastornos de neurotransmisores que le atañen a cada cuerpo. Las pestes asolaban Europa. La contemplación de miles de cadáveres acumulados en las calles no era un espectáculo edificante y menos aún que se pudiese olvidar. Brueghel así lo consigna en su *El Triunfo de la muerte*, donde ejércitos de esqueletos acarrear a los pocos sobrevivientes hacia el reino de las parcas. La peste alteró las costumbres y modificó la economía y la política de los hombres.



*El triunfo de la muerte* • Pieter Brueghel • 1562

Museo del Prado, Madrid, España.

149. Antoine Caron (1520-1598).

150. Marco Antonio (83 a.C.-30 a.C.).

151. Cayo Julio César Augusto, conocido como Augusto (63 a.C.-14 d.C.), primer emperador del Imperio romano.

152. Marco Emilio Lépido nació en una familia patricia romana en el siglo I a. C.

153. François-Henri de Montmorency-Bouteville, llamado mariscal de Luxemburgo (1628-1695), duque de Piney.

154. Luis II de Borbón-Condé, llamado “el Gran Condé” (1621-1686).

155. Pintada entre 1503 y 1519.



*Ronda Nocturna* • Rembrandt • 1642  
Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

Al caer la población y contraerse los mercados, surgió una marcada tendencia al autoabastecimiento. Los que sobrevivían querían hacer valer su trabajo; la peste había equiparado las diferencias sociales. Después de todo, los nobles morían tan burdamente como los campesinos. ¿Por qué someterse a la voluntad de ellos, si estos eran tan vulnerables como los demás mortales?

Esta tendencia hacia la autosuficiencia favoreció la construcción de aduanas para evitar la competencia extranjera. La formación de “guildas” o sindicatos aumentaron el poder de la incipiente burguesía. Eran tiempos de proteger el fruto de sus esfuerzos. Las obras de Frans Hals<sup>156</sup>, Rembrandt<sup>157</sup> y demás maestros holandeses, retratando a los miem-

bros de la burguesía, fueron el mejor tributo a estos hombres que pelearon palmo a palmo su poder contra el de los nobles y aristócratas.

Estas pinturas colectivas eran el reconocimiento a las tareas del grupo en favor de la comunidad, llevando progreso y bienestar a sus pueblos y ciudades, un mérito que necesitaba ser reconocido para compensar el esfuerzo de esta nueva clase social y afianzar su posición en la sociedad. Después de todos, las habilidades personales podían generar las mismas riquezas y poder de aquellos que las heredaban; pero también el despotismo de una oligarquía podía ser tan perjudicial para la sociedad como los caprichos de la monarquía.

156. Frans Hals (1580 ó 1585-1666).

157. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669).

La célebre *Ronda Nocturna*, se llamó originalmente la *Compañía de Frans Banning Cocq y Willem van Ruytenburch*, los nombres de las figuras centrales del cuadro (Cocq el de ropas oscuras y Ruytenburch el de traje claro).

La obra se ha convertido en el símbolo de una ciudad como Ámsterdam, que gracias a esta burguesía mercantil fue el centro del comercio de Europa. Ya no eran los nobles y grandes señores los que podían acceder a immortalizarse en retratos y tampoco necesitaban figurar junto a santos o mártires para exaltar sus logros, eran simples ciudadanos cumpliendo la tarea cívica de cuidar su ciudad.

Rembrandt recurre a esta pintura dinámica que, por un lado, da movimiento al retrato colectivo y, a su vez, muestra la armonía y espíritu de camaradería existente en el grupo. Los Kloveniers, una milicia cívica, estaban organizados por hombres emprendedores que de esta forma accedían a un estatus superior, una forma meritosa de hacer carrera política dentro de la sociedad.

La joven que aparece detrás de Cocq y Ruytenburch es Saskia, la primera esposa de Rembrandt, que aparece con un gallo muerto atado a su cintura, en franca alusión al nombre del capitán Coqc (gallo en francés).

El pintor cobró 1.600 guilders por immortalizar a esta guardia civil, una cifra alta para entonces. Al igual que en *La Lección de Anatomía*, la erogación

que hicieron los burgueses tenía la intención de trascender a expensas del esfuerzo individual amurado al conjunto. Entre ellos colaboraban para mejorar la ciudad, su oficio y su posicionamiento social comprando a buen precio su fracción de inmortalidad que este artista les haría ganar con su pintura.

La leyenda cuenta que la obra no fue del gusto de los retratados y que este fracaso fue el comienzo de la declinación del artista. Sin embargo, no hay evidencias para sostener esta afirmación.

*Ronda Nocturna* se lució por años en el Gran Hall de la ciudad, hasta la llegada de Napoleón. Entonces, la obra fue llevada al Trippenhuis y, posteriormente, en 1885, al Rijksmuseum, donde se encuentra actualmente.

Durante la Segunda Guerra Mundial fue desmontada y escondida en un castillo en el norte de Holanda para evitar su sustracción por los nazis. Terminada la contienda, fue desenrollada y exhibida nuevamente en el museo.

En 1975, la obra fue atacada por un desequilibrado que llegó a cortarla y después se suicidó. Diez años más tarde, otro individuo arrojó ácido sobre la tela, pero el rápido accionar de los guardias impidió su deterioro.

A pesar del tiempo y las agresiones, *Ronda nocturna* continúa siendo el símbolo de las ambiciones burguesas, dispuestas a immortalizar su gesta silenciosa en aras del beneficio de su clase social.

Ya hemos comentado el enorme valor político del retrato. La mayor parte de los habitantes de una nación no tenían oportunidad de ver a su rey y la forma de representarlo adquiriría un valor simbólico relevante. De allí la importancia de su aspecto. Además de atenuar defectos o exaltar la majestuosidad del monarca, en ciertas circunstancias también mejoraban las perspectivas casamenteras entre los príncipes. En estos matrimonios por conveniencia, raramente los novios se conocían personalmente, la mayor parte de las veces lo hacían a través de un retrato. Este método podía ser muy efectivo, como lo fue en el caso de Juana<sup>159</sup>, hija de los Reyes Católicos. Al conocer a su prometido, Felipe “el Hermoso”<sup>160</sup>, ambos pidieron contraer matrimonio en ese mismo instante a fin de consumir el acto a la brevedad. Este apasionamiento no los privó de reyertas y conflictos por las frecuentes infidelidades de Felipe y las explosivas reacciones de Juana, quien hacía honor a su apodo, “la Loca”.

En el caso de uno de sus descendientes, Carlos II<sup>161</sup> de España, el retrato, además de atenuar sus rasgos de idiota, apeló a la codicia de la novia, ya que el marco de su retrato fue tachonado con diamantes. De poco sirvió este desembolso que no llegó a menguar la desesperación de la princesa francesa destinada a casarse con este infradotado al que llamaba “el Hechizado” por los muchos males que lo aquejaban. Con tal de no sufrir tan triste destino, la desdichada llegó

a arrojarle a los pies de su abuelo, Luis XIV<sup>162</sup>, para que se condoliera de su suerte. El llanto desconsolado de su nieta no conmovió al viejo monarca: ella había nacido para ser instrumento de intercambio político y en tal función debía sacrificar las vanidades del amor.

Diferente fue el caso de María de Médicis<sup>163</sup> y Enrique IV<sup>164</sup> de Francia, pintados por Pedro Pablo Rubens<sup>165</sup> en 1622.

En la obra *Presentación del retrato de María de Médicis a Enrique IV*, los dioses del matrimonio, Himen<sup>166</sup> y Eros, contemplan la escena cuando el rey de Francia mira extasiado el retrato de su prometida, María de Médicis. Ella no tenía los ancestros de Enrique, cuya ascendencia se remontaba a los tiempos de San Luis, pero el pedigrí menos exuberante de la prometida se compensaba con una cuantiosa dote que incluía la condonación de parte de la deuda que Francia mantenía con los parientes de la novia, los poderosos banqueros florentinos.

El rey, por entonces, tenía 47 años y era bien amado por su pueblo, a pesar de las luchas religiosas que afligían a Francia. Por orden de Catalina de Médicis<sup>167</sup>, había salvado su vida durante la lúgubre noche de San Bartolomé<sup>168</sup>. A pesar de ser heredero por derecho, su condición de hugonote le impedía el acceso al trono francés por imposición del Papa, apoyado a su vez por Felipe II<sup>169</sup> de España.

158. Claudio Coello (1642-1693), pintor barroco español.

159. Juana “la Loca” (1479-1555), hija de los Reyes Católicos, madre de Carlos I, reina de Castilla y de Aragón y Navarra. Desde 1506 no ejerció ningún poder efectivo y a partir de 1509 vivió encerrada en un convento en Tordesillas.

160. Felipe I, “el Hermoso” (1478-1506), duque de Borgoña, Brabante, Limburgo y Luxemburgo, conde de Flandes, Habsburgo, Henao, Holanda y Zelanda, Tirol y Artois y señor de Amberes y Malinas.

161. Carlos II, llamado “el Hechizado” (1661-1700), rey de España entre 1665 y 1700, último de la Casa de Austria. Su sobrenombre le venía de la atribución de su estado físico a la brujería e influencias diabólicas. (Los sucesivos matrimonios consanguíneos de la familia real acumularon los estigmas degenerativos y Carlos creció raquítico, enfermizo y de corta inteligencia, además de estéril, lo que acarreó un grave conflicto sucesorio, al morir sin descendencia y extinguirse así la rama española de los Austrias).

162. Luis XIV, llamado “el Rey Sol” (1638-1715), rey de Francia desde el año 1643 hasta su muerte.

163. María de Médicis (1575-1642), reina de Francia, sexta hija de Francisco I de Médicis (1541-1587), gran duque de Toscana, y de Juana de Habsburgo-Jagellón (1547-1578), archiduquesa de Austria.

164. Enrique de Borbón (1553-1610), rey de Navarra con el nombre de Enrique III, rey de Francia como Enrique IV, primero de la Casa de Borbón y copríncipe de Andorra.

165. Pedro Pablo Rubens (1577-1640).

166. De aquí viene la palabra himeneo, sinónimo de boda o casamiento.

167. Catalina de Médicis (1519-1589), hija de Lorenzo II de Médicis y Magdalena de la Tour de Auvernia. Como esposa de Enrique II de Francia, fue reina consorte de Francia.

168. La Masacre de San Bartolomé fue el asesinato en masa de hugonotes (cristianos protestantes franceses de doctrina calvinista). Los hechos comenzaron en la noche del 23 al 24 de agosto de 1572, en París, y se extendieron durante los meses siguientes por toda Francia.

169. Felipe II, llamado “el Prudente” (1527-1598), rey de España, de Nápoles y Sicilia y de Portugal y los Algarves.



Presentación del retrato de María de Médicis a Enrique IV • Rubens • 1622

Museo del Louvre, París, Francia.

En un lúcido ejercicio de *realpolitik*, Enrique abjuró de sus creencias, excusándose con la célebre frase “París bien vale una misa”. De esta forma, terminaron las guerras y el edicto de Nantes decretó la tolerancia religiosa. Una vez pacificado el reino, se casó con María de Médicis, quien aportó 600.000

escudos de oro a las agotadas arcas de Francia. El pueblo la llamaba “la gran banquera”.

En este lienzo lo vemos al majestuoso Enrique vestido con coraza y sosteniendo el bastón de mando delante de la amazona Francia, una alegoría al país que debía sacar del marasmo de la guerra.



*Gabrielle de Estrées y su hermana* • Anónimo • 1592

Museo del Louvre, París, Francia.

A pesar de este inicio idílico de la relación conyugal, el matrimonio no fue obstáculo para que Enrique continuase con sus aventuras galantes. Entre ellas, se destaca la relación que mantuvo con Gabrielle de Estrées, hermosa mujer que inspiró uno de los cuadros más extraños de la historia del arte.

Gabrielle y su hermana posan desnudas. El gesto de tomar el pezón de Gabrielle sugiere que la amante real esperaba un hijo del soberano. En extrañas circunstancias, que hacen sospechar un envenenamiento, Gabrielle murió antes de dar a luz.

Henriette D'Entragues, marquesa de Verneuil, fue otra de las amantes de Enrique, una hermosa mujer que hasta último momento intentó evitar que el rey se desposara con la florentina. De hecho, Henriette lo acompañó a Enrique hasta Lyon para encontrarse con la prometida italiana.

Mientras Júpiter<sup>170</sup> y Juno<sup>171</sup> contemplaban al rey gratamente impresionado por el retrato de su prometida, Henriette se paseaba por la corte y proponía a los gritos la anulación del matrimonio. Si bien esto nunca aconteció, Enrique le dio largas al asunto de la coronación de su esposa, quien con

perseverancia logró el ansiado título sólo dos días antes del asesinato de su marido. De esta forma trágica, María de Médicis pudo acceder al trono.

Una de las primeras medidas de la nueva reina fue encargarle a Rubens veinticuatro obras monumentales para inmortalizar los momentos cúlmines de su vida y, de esta forma artística, consagrarse como reina de los franceses.

Con su pincel, Rubens elevó a una jerarquía mitológica a los personajes de esta saga llena de intrigas y mezquindades, ennobleciendo la mediocridad de sus existencias gracias a las alegorías olímpicas, expansivas y carnales, que el artista volcaba sobre el lienzo para otorgarle a sus obras ese dinamismo tan propio de su arte.

En 1629, Rubens fue nombrado caballero por Carlos I de Inglaterra no sólo por sus méritos como artistas, sino por su rol diplomático al servicio de España. Ese año logró que se firmara un tratado de paz entre ambas naciones.

Hasta 1633 cumplió otras misiones de ese carácter, siempre a servicio de España. Cansado de la vida cortesana, desde entonces se dedicó sólo a pintar.

170. Júpiter, dios principal de la mitología romana, padre de dioses y de hombres.

171. Juno, diosa del matrimonio y reina de los dioses en la mitología romana.



*Cena en casa de Leví* • Paolo Cagliari, "el Veronés" • 1573  
Galería de la Academia de Venecia, Italia.

A pesar de las guerras y enfrentamientos religiosos en este período, que abarca los siglos XVII y XVIII, cierto bienestar se afianzó sobre la convulsionada Europa. El comercio con Asia y América incrementó la capacidad económica de una incipiente burguesía. Ciudades como Venecia y Ámsterdam se convirtieron en importantes centros comerciales. A estos últimos, acudían los pintores para inmortalizar las facciones de los poderosos junto a sus logros mundanos.

Ya hemos comentado los retratos colectivos de Rembrandt y Hals eternizando la pujanza burguesa de los Países Bajos. Algo similar ocurría en Venecia, donde Tiepolo<sup>172</sup> y el Veronés<sup>173</sup> exaltaban los lujos de La Serenísima, baluarte comercial del Mediterráneo. La *Cena en casa de Leví* del Veronés, era el reflejo de este bienestar que los negocios llevaban a los habitantes de la ciudad, acostumbrados a un ritmo de vida elegante y rumboso. El artista coloca a Cristo en medio de personajes poco piadosos, en un ambiente de escaso recato, junto a personas menos "recomendables" (mendigos, proxenetas o simples trabajadores), un reflejo de lo que se vivía diariamente en la ciudad del Venetto.

A raíz de esta obra, el Veronés fue convocado por la Inquisición para rendir cuentas de estas expresiones poco ortodoxas incluidas en la obra, tan del gusto de los habitantes de Venecia, pero que la Iglesia no estaba dispuesta a tolerar.

No se conoce qué explicación dio el Veronés al Santo Oficio. Sí sabemos que no fue sancionado, aunque después de esta experiencia el pintor se mostró mucho más cauto en lo que respecta a detalles teológicos.



Detalle de esta obra.

172. Giambattista Tiepolo (1696-1770), pintor y grabador italiano, considerado el último gran pintor de la era barroca.

173. Paolo Cagliari, también conocido en España como "el Veronés" (1528-1588), pintor italiano.



*Escena de Carnaval (detalle)* • Giambattista Tiepolo • 1750  
Museo del Louvre, París, Francia.

Los mismos lujos serían pintados por Giambattista Tiepolo casi dos siglos más tarde en su célebre *Escena de Carnaval* de Venecia, una obra donde señala la inclinación por la ostentación que caracterizaba a los venecianos en una ciudad donde el Carnaval duraba cuatro meses (de noviembre a febrero). No era esta una elección caprichosa, era una astuta medida política. La oligarquía veneciana veía en estos bailes de máscaras y jolgorio continuo la forma de apaciguar las tensiones sociales. Atrás de un antifaz y un disfraz, el mendigo era cardenal y el duque un mercader; los jóvenes de todas las condiciones sociales confraternizaban en un clima de licenciosa tolerancia. Aristócratas y reyes<sup>174</sup> de toda Europa viajaron a Venecia de incógnito para gozar de las indulgencias que otorgaba esta ciudad encantadora. La oligarquía veneciana explicaba a través de esta descompresión festiva, la falta de reclamos revolucionarios de las clases menos pudientes. El pan, el circo y el carnaval mantenían la paz social.

Pero no todo era licencia, había límites que sostener, márgenes que no debían ser trasgredidos.

Los desenfrenos de esta sociedad eran registrados por los atentos ojos de la Inquisición. En el caso de Venecia, la Inquisición pertenecía al Estado; era, a la vez, policía secreta y justicia subterránea. Podía apresar a individuos y condenarlos a muerte, si así lo consideraban los tres inquisidores (hecha la excepción de los aristócratas que sólo podían ser expatriados). A través de denuncias anónimas, de espías pagos o soplones circunstanciales, la Inquisición llevaba adelante su tarea de velar por la ortodoxia de la religión y la integridad del Estado. De esta forma, personajes como Casanova<sup>175</sup> y Lorenzo Da Ponte<sup>176</sup> debieron buscar nuevos horizontes lejos de La Serenísima.

En otras partes del mundo, la Inquisición no era tan “benigna”, especialmente en lo que respecta a algunos detalles teológicos. Después del Concilio de Trento<sup>177</sup>, el Santo Oficio debía controlar la estricta adecuación canónica de los libros que se imprimían con nuevas ideas y algunos relatos indecorosos. Era necesaria una esmerada atención a los detalles para no caer en errores como los del Veronés.

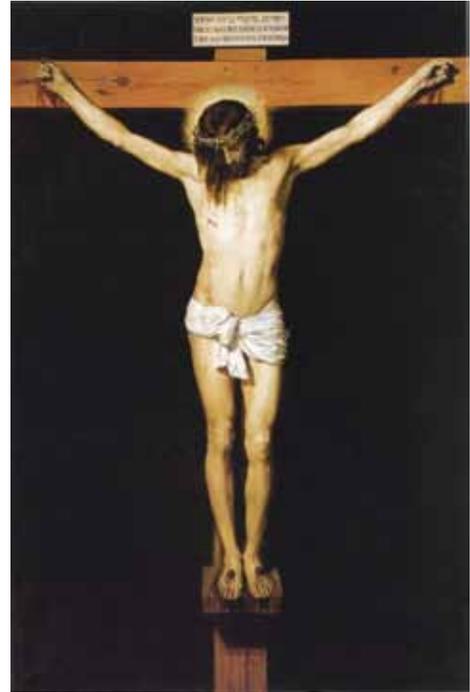
174. Federico IV de Dinamarca, el zar Pablo de Rusia, Gustavo de Suecia y el emperador José II estuvieron entre aquellos monarcas que gozaron del anonimato veneciano.

175. Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798), escritor, diplomático y agente secreto italiano. Célebre por relatar sus conquistas amorosas.

176. Lorenzo da Ponte (1749-1838), poeta y libretista italiano conocido como autor de los libretos de las tres grandes óperas de Mozart.

177. El Concilio de Trento, concilio ecuménico de la Iglesia Católica Romana desarrollado en períodos discontinuos durante 25 sesiones entre el año 1545 y el 1563.

Los pintores necesitaban un minucioso asesoramiento para no irritar a los pruritos inquisicionales. El suegro de Diego Velázquez, el pintor Francisco Pacheco<sup>178</sup>, oficiaba de asesor de la Inquisición para mantener esta indispensable ortodoxia en obras relacionadas con el relato bíblico. De allí que Velázquez pintase su sublime Cristo en la cruz con cuatro clavos, por ser este el número de clavos que Santa Elena había descubierto en Jerusalén (aunque otras versiones hablan de cinco). La Inquisición velaba por el mensaje canónico con un celo que en mucho excedía la piadosa moderación.



*Cristo crucificado* • Diego Velázquez • c. 1632  
Museo del Prado, Madrid, España.

En los ojos del inquisidor Fernando Niño de Guevara<sup>179</sup> (1601), el Greco (quien había sido testigo en Venecia del proceso del Veronés por *Cena en Casa de Leví*) refleja la determinación del prelado por llevar sus convicciones religiosas hasta las últimas consecuencias. La mirada penetrante apenas disimulada tras sus anteojos, revelan su espíritu desconfiado; nada parece escapar a sus suspicacia, él podrá detectar los sutiles desvíos del dogma que conducen a la herejía. Las manos aferradas al sillón son una muestra de la contenida violencia con la que ejecutará su misión.



*Retrato del cardenal Niño de Guevara* • El Greco • 1601  
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.

178. Francisco Pacheco del Río (1564-1644), pintor manierista y tratadista de arte.

179. Fernando Niño de Guevara (1541-1609), cardenal español, arzobispo de Sevilla e Inquisidor general.



*Auto de fe de la Inquisición* • Francisco Goya • 1812/19  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Será Goya<sup>180</sup> quien denuncie en sus obras los excesos cometidos por el Santo Oficio.

Bien conocía el pintor el poder de los Inquisidores, en algún momento debió dar cuenta ante ellos, cuando fue hallada la célebre *Maja desnuda*. Esta obra había sido encomendada por el ministro Godoy<sup>181</sup> para su gabinete privado, a fin de exhibirla ante sus amigos. Mediante un ingenioso juego de poleas cambiaba a la *Maja vestida* por la *Maja desnuda* en breves instantes. Después de la revolución de Aranjuez y con la precipitada huida de Godoy, la Inquisición descubrió este cuadro y llamó a declarar al pintor. Nadie sabe qué excusa ofreció, pero Goya no fue molestado por el asunto.

La Constitución española de 1812, la famosa “Pepa”, abolió la Inquisición. Los vientos liberales habían barrido con el poder del Santo Oficio. De entonces son estas obras de Goya, donde los actos de fe pierden algo de su terror primigenio para convertirse en un proceso tragicómico. Los gestos preocupados de los que son juzgados, luciendo esos ridículos bonetes amarillos, contrastan con los rostros casi caricaturescos de los inquisidores sumidos en sus consideraciones teológicas, conscientes del poder que sustentaban, la vida de estos impíos estaba en sus manos. Ellos y sólo ellos eran la voluntad de Dios en la Tierra.

180. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

181. Manuel Godoy (1767-1851), noble y político español, favorito y primer ministro de Carlos IV. Fue duque de la Alcudia y de Sueca y príncipe de la Paz, por su negociación de la Paz de Basilea (1795), título éste que años después Fernando VII declararía ilegal.

“Todas las artes son como el espejo del hombre en el que puede conocer o reconocer algunas cosas de sí mismo”.

Alain<sup>182</sup>

El mundo continuó su lento y tortuoso camino de progreso. A lo largo del siglo XVII nadie pintó miserias, no había un fuerte reclamo social en las obras que abarcan este período. Por supuesto que había pobres, pero éstos comían. Además de pintar reyes, nobles y cardenales, Loarte<sup>183</sup>, Velázquez, Zurbarán<sup>184</sup> y tantos otros artistas retrataron al pueblo, sus costumbres, los bodegones y hasta los mendigos. Murillo pintó a estos niños comiendo porque la recesión que se vivió en el siglo XVII no fue por escasez sino por abundancia. Lo que escaseaba eran los compradores.

Ante este panorama, ¿cómo se protegieron los productores? Multiplicando las regulaciones. ¿Quiénes ponían las normas? Los que manejaban los oligopolios. ¿Y a quiénes les concedían este beneficio? Pues a los amigos del poder, que creaban una escasez artificial para asegurarse las ganancias.

En esta época proliferaron emprendimientos como la Compañía de las Indias o burbujas financieras como la Compañía del Mar del Sur, empresas encargadas de monopolizar los vínculos comerciales entre la metrópolis y sus colonias.

La protección a los comerciantes en detrimento de los consumidores fue llamada Mercantilismo, que de una forma u otra asistió a la construcción y modernización del Estado Nación mediante la centralización política y económica.

El Mercantilismo dificultó la transferencia social. Se nacía pobre y lo más probable es que se muriese tan pobre como lo habían sido sus padres y lo serían sus hijos y sus nietos, si es que no se tenía la fortuna de ingresar a estas estructuras oligopólicas.



*Dos niños comiendo melón y uvas* • Murillo • 1655

Alte Pinakothek, Munich, Alemania.



*Bodegón con caza y frutas* • Alejandro Loarte • 1623

Fundación Santamarca, Madrid, España.

182. Alain, pseudónimo de Émile-Auguste Chartier (1868-1951), filósofo, periodista y profesor francés.

183. Alejandro de Loarte (1590/1600-1626), pintor español del barroco, especializado en la pintura de bodegones.

184. Francisco de Zurbarán (1598-1664), pintor del Siglo de Oro español. Se destacó en la pintura religiosa, como un artista representativo de la Contrarreforma.



Jane Anderson; Esther Ainslie; Helena Anderson; Mrs Arkley; Charles Atherton • Auguste Edouart • c. 1830  
National Portrait Gallery, Londres, Reino Unido.

Otro gran problema era la presión impositiva ejercida por las monarquías, que cada año necesitaban más recursos para mantener a reyes, príncipes y demás parásitos reales, además de enormes ejércitos que utilizaban durante las guerras sucesorias en las que periódicamente solían enfrascarse para incorporar más tierras a sus reinos que, a su vez, aportarían más impuestos. La presión fiscal fue creciendo a la vez que lo hacía el descontento popular.

Fue este un largo proceso, con avances y retrocesos, que creó una corriente estética a mediados del siglo XVIII, cuando el descontento se transformó en reclamo. De hecho, una nueva forma de expresión artística se debe a la crisis financiera desatada durante la Guerra de los Siete Años<sup>185</sup>, *la Silhouette* (la silueta).

El perfil recortado de las personas y objetos llevaba el nombre del ministro de finanzas francés llamado Étienne de Silhouette<sup>186</sup>, quien aplicó fuertes impuestos para sostener el gasto bélico. La presión impositiva obligaba a disminuir los costos de producción y la calidad de los productos, de allí que en francés la palabra se convirtió en sinónimo de escasa calidad y, por extensión, de escasez de peso: nadie podía ingerir la misma calidad y cantidad de alimentos como antes de la crisis financiera dada la voracidad del Estado.

Los cultores más célebres de estas imágenes en silueta fueron August Edouart<sup>187</sup>, en Francia, y John Miers<sup>188</sup>, en Londres.

185. Se denomina Guerra de los Siete Años a la serie de conflictos internacionales desarrollados entre 1756 y 1763, para establecer el control sobre Silesia y por la supremacía colonial en América del Norte e India.

186. Étienne de Silhouette (1709-1767), ministro de finanzas de Francia en el año 1759, durante el reinado del rey Luis XV.

187. Auguste Amant Constant Fidèle Edouart (1789-1861).

188. John Miers (1756-1821)

Uno de los problemas de este esquema socioeconómico era que los impuestos que mantenían a los ejércitos no eran abonados ni por los aristócratas ni por la Iglesia, sino por el pueblo y la burguesía (o como le decían los franceses, más elípticamente, el “Tercer Estado”).

La nobleza, convencida de que su estructura oligopólica duraría mucho tiempo, se sentó a disfrutar de este nuevo período de bienestar. Hasta la turgencia de las carnes y el sobrepeso de las mujeres de Rubens dan a entender que si bien había pobreza no existía la miseria que llevaba a una muerte por inanición o a la rebelión del campesinado. Mientras que se contaba con ejércitos bien pagos, la aristocracia podía mantener sus prerrogativas y en caso de acabarse... “vendría el diluvio”, como sostenía Luis XV.

Las miserias de Silhouette no fueron eternas. A los períodos de escasez le sucedieron momentos de bienestar, cambios que se alternan en una ciclotimia propia de la naturaleza humana. A fines del siglo XVIII, la sociedad se concentró en las indulgencias que aparejaba el nuevo bienestar marcado por el progreso. Este fenómeno se adivina en una serie de obras de artistas que reflejaron esta deliciosa *joie de vivre*.

Boucher<sup>189</sup>, además de retratar a exquisitas señoritas escasas de ropas y a damas de las corte, como la insuperable Madame de Pompadour<sup>190</sup>, a quien debemos el diseño de las copas de champagne basadas sobre sus senos casi perfectos, pintó a su familia con todos los adelantos de la Europa moderna, abierta a los mercados del mundo y las novedades llegadas de tierras lejanas.



*Las tres Gracias* • Rubens • 1639  
Museo del Prado, Madrid, España.



*Madame de Pompadour* • François Boucher • 1785  
Scottish National Gallery, Edimburgo, Escocia.

189. François Boucher (1703-1770), pintor francés de la época rococó.

190. Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764), duquesa-marquesa de Pompadour y marquesa de Menars, famosa cortesana, la más célebre de las amantes del rey Luis XV.

Todo es modernidad en este cuadro, modernidad que se escapa a nuestros ojos acostumbrados a las comodidades del siglo XXI. Allí está el té, el café y el chocolate, traído desde allende los mares, las porcelanas de Saxe y la madre cuidando a su hija, en tiempos en que los niños eran considerados como “bestiezuclas privadas de razón”.

También los retratos de Joshua Reynolds<sup>191</sup> inmortalizaron a la pujante burguesía británica que recorría el mundo en busca de riquezas. Las fortunas habidas en estas aventuras económicas, tarde o temprano, les permitían a los esforzados mercaderes, militares o marinos (es decir, personas allegadas a las estructuras oligopólicas) llevar en su añorada Gran Bretaña vida de grandes señores, como esta familia del capitán George Clive, junto a una sirvienta india.



*El almuerzo* • François Boucher • 1739  
Museo del Louvre, París, Francia.

La riqueza exhibida es un guiño de Reynolds sobre el origen de la fortuna de este servidor de la Compañía de las Indias<sup>192</sup>, cuyos ingresos no le hubiesen permitido mantener este rumboso ritmo de vida. ¿Cómo había hecho este hijo de un predicador anglicano para lograr una aventajada posición económica? Era un secreto a voces que los funcionarios de la Compañía podían incrementar su patrimonio gracias a la venalidad que existía en la lejana India. Allí la corrupción, los regalos en especias y los sobrepuestos ofrecían una rápida forma de enriquecimiento que estos burócratas aprovechaban sin mayores remordimientos.



*George Clive y su familia con una criada india* • Joshua Reynolds • 1765  
Staatliche Museen, Berlín, Alemania.

191. Sir Joshua Reynolds (1723-1792), pintor inglés especialista en retratos y promotor del “Gran estilo” en pintura que promovía la idealización de lo imperfecto.

192. La Compañía de las Indias, era una empresa monopólica, aunque lentamente el monopolio mercantilista, que por definición beneficiaba a unos pocos, perdió terreno a medida que el Parlamento ganaba autoridad en Inglaterra. En otras naciones “menos democráticas”, los monopolios fueron más difíciles de erradicar.

Una ironía más descarnada se aprecia en la obra de William Hogarth<sup>193</sup>, artista satírico que pintaba con tono burlón “las costumbres morales modernas”. Lector de Jonathan Swift<sup>194</sup>, volcó en sus grabados una crítica a la hipocresía que, a su criterio, reinaba en todas las clases sociales. Justamente sus grabados fueron copiados en toda Europa, sin que Hogarth lograra cobrar sus derechos de autor, pero sí pudo hacer fortuna gracias a su habilidad como retratista. El actor David Garrick<sup>195</sup> le pagó 200 libras por su retrato, una suma más que interesante para la época. Las primeras obras de Hogarth satirizaban a la sociedad inglesa en tiempos de la debacle económica ocasionada por el quiebre de la empresa del Mar del Sur, el estallido de una de las grandes burbujas económicas de los tiempos modernos que le hizo perder a sir Isaac Newton<sup>196</sup> 20.000 libras. No sin ironía, el sabio, ante esta desavenencia comentó que él podía predecir el camino de las estrellas pero no las volubles decisiones de los hombres.

*La carrera de una prostituta, La vida de un libertino, Marriage a la mode, La laboriosidad y la pereza*, son algunas obras de una serie de grabados donde dibuja escenas de la vida diaria con una ironía lindante con la sátira social gracias a su dibujo casi caricaturesco, como se ve también en su obra *Las elecciones Parlamentarias de 1754*.

Inglaterra estaba pasando por un momento muy especial de su historia. Guillermo III<sup>197</sup>, un rey de origen holandés, no se llevaba muy bien con sus súbditos británicos. No era para menos, lo habían privado de algunos de sus poderes a través del *Bill Act*, una legislación que lo reducía a una figura decorativa. De esta forma, el Parlamento se convertía en el árbitro de la política del Imperio. En esos tiempos solo votaban los dueños de la tierra, —para ser más precisos, apenas 16.000 personas lo hicieron en el año 1754—. El Parlamento era la expresión de los terratenientes. Ni los industriales, ni los comerciantes votaban, solo los dueños de la tierra, de allí la expresión de Robert Walpole<sup>198</sup>: “Cada hombre en la Casa de los Comunes tiene su precio”. El soborno era la más práctica de las políticas.

Lord Chesterfield<sup>199</sup> cuenta que, para acceder a un escaño, era necesario hacer una considerable inversión en propaganda a fin de ganar los favores del público. Se estimaba que llegar al Parlamento costaba no menos 6.000£ de entonces (algo así como un millón de dólares hoy). A los ojos del artista, estas campañas tomaban ribetes tragicómicos, cuando no grotescos (el que suscribe opina que mucho no han cambiado las cosas desde entonces).

193. William Hogarth (1697-1764).

194. Jonathan Swift (1667-1745), escritor satírico irlandés. Su obra principal, *Los viajes de Gulliver*, constituye una de las críticas más amargas que se hayan escrito contra la sociedad y la condición humana.

195. David Garrick (1717-1779), célebre actor inglés. Su prestigio como artista fue tal, que mereció ser enterrado en Westminster Abbey.

196. Sir Isaac Newton (1642-1727), físico, filósofo, teólogo, inventor, alquimista y matemático inglés, autor de los *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, donde describió la ley de la gravitación universal y estableció las bases de la mecánica clásica mediante las leyes que llevan su nombre.

197. Guillermo III, aristócrata holandés y príncipe protestante de Orange desde su nacimiento. Fue rey de Inglaterra e Irlanda —como Guillermo III— y rey de Escocia —como Guillermo II—.

198. Robert Walpole (1676-1745), destacado político inglés, considerado el primer primer ministro del Reino de Gran Bretaña. Ocupó el poder durante casi 21 años.

199. Philip Dormer Stanhope, 4º conde de Chesterfield (1694-1773), estadista británico y hombre de letras, famoso por las *Cartas a su hijo*.



*Entretimiento de elección* • William Hogarth • 1755  
Museo de Sir John Soane, Londres, Inglaterra.

Esta obra registra un bizarro conjunto donde se ve al joven candidato que recibe efusivos besos de una simpatizante de aspecto poco agraciado, mientras pone cara de resignación. A su lado, una jovencita estudia cuidadosamente el anillo que pretende robarle al candidato. En el centro hay dos imbéciles y un

predicador que cae en el pecado de la gula mientras pierde su peluca a manos de los músicos. —al parecer, están algo bebidos—. Los músicos se encargaban de alegrar los mítines políticos con algunos *jingles* compuestos para la ocasión, una práctica que aún persiste en nuestros días.

Al extremo de la mesa, el gran señor (¿otro candidato?) se ha empachado comiendo ostras. El médico, a su lado, intenta una flebotomía para bajar la presión del pletórico caballero quien, seguramente, ha puesto buen dinero para acceder al escaño parlamentario. Vaya uno a saber si sobrevivirá al atracón.

Parece no ser el único que necesita asistencia médica, porque uno de los oficiales de justicia ha recibido un ladrillazo en la cabeza, mientras un soldado (justo al medio) cura sus heridas con *punch*, tomando del gran recipiente de donde todos han bebido en abundancia.

Por la ventana del fondo se ve pasar una manifestación. Uno de los que desfila porta un cartel inquietante, “No jews”, un voto en contra del libre acceso a Inglaterra de los israelitas.

Kenneth Galbraith afirmaba que “la política no es el arte de lo posible sino la elección entre el desastre y lo intragable”. Al parecer, entre estos candidatos (y en muchos de los que hemos conocido a lo largo de nuestra vida cívica) coexisten ambas opciones.

Para fines del siglo XVIII la pintura se había secularizado. La difusión de cuadros, láminas y grabados le había otorgado a la iconografía un valor que estaba al alcance económico de la creciente burguesía, especialmente en Inglaterra donde Allan Ramsay<sup>200</sup>, George Romney<sup>201</sup>, Thomas Gainsborough<sup>202</sup>, Sir Joshua Reynolds, Angelica Kauffman<sup>203</sup>, y el mismo Hogarth eternizaron los rostros de los miembros de esta pujante sociedad inspirada en los principios del libre comercio y la competencia (no siempre leal) promovida por la filosofía liberal.

El republicanismo británico propuso un nuevo uso cívico de las artes. En 1753 se fundó The Society for the Encouragement Arts, Commerce and Manufacture. Esta sociedad ambicionaba prolongar el estrecho mundillo de las bellas artes para extenderlo a los objetos comerciales y de la vida diaria.

En 1777 los reformistas ingleses veían con simpatía a la rebelión americana. Entre ellos se encontraba William Blake<sup>204</sup>, amigo del revoltoso Thomas Paine<sup>205</sup>.



Detalle de esta obra.



Detalle de esta obra.



Detalle de esta obra.

200. Allan Ramsay (1713-1784), pintor retratista escocés.

201. George Romney (1734-1802), destacado pintor y retratista británico

202. Thomas Gainsborough (1727-1788), paisajista y retratista inglés.

203. Maria Anna Angelica Katharina Kauffmann (1741-1807), pintora suizo-austríaca.

204. William Blake (1757-1827), poeta, pintor, grabador y místico inglés.

205. Thomas Paine (1737-1809), político, escritor, intelectual radical y revolucionario estadounidense de origen inglés. Promotor del liberalismo y de la democracia, autor del libro *Sentido Común*. Es considerado uno de los padres fundadores de los Estados Unidos.

Además de sus cuadros religiosos, en 1793 Blake realizó una serie de pinturas sobre la Revolución norteamericana (*Las visiones de las hijas de Albión y América: una profecía*).

Blake fue el primero en recurrir a exhibiciones individuales para vender sus cuadros, ya que su obra estaba lejos de atraer los favores de un mecenas en una época donde existían serias dificultades económicas en una Inglaterra estancada por las guerras napoleónicas y el bloqueo europeo.

La exhibición de Blake se inauguró en mayo de 1809, en la calle 28 Broad Street. Entre los concurrentes se encontraba Henry Crabb Robinson, un corresponsal del diario *Times* que escribió un extenso artículo sobre este “artista, poeta y místico religioso” que ponía obras tan personales al acceso del público a cambio de unas monedas.

Las mejoras en el transporte facilitaron el intercambio comercial, y junto a él llegaron nuevas ideas y pensamientos. El único religioso fue perdiendo valor, la multiplicidad ideológica impregnó una sociedad donde la palabra “libertad” inspiraba cambios a los que cada uno daba un destino diferente. En el arte, este espíritu se reflejó en la cantidad de estilos que tímidamente fueron tomando cuerpo durante el siglo XIX, para estallar en una explosión multifacética a lo largo del siglo XX, el siglo de los “ismos”<sup>206</sup>.

A fines del siglo XVIII, principios del XIX, el neoclasicismo fue utilizado por los gobiernos monárquicos para exaltar el poder de la oligarquía, homologando a los aristócratas con figuras mitológicas, mientras que el romanticismo exaltó al nacionalismo y las tradiciones míticas y fundacionales de cada país. A su vez, los románticos le prestaron especial atención al orientalismo que curiosamente había llegado antes al teatro que al caballete. Óperas como *Rapto en el Serrallo*<sup>207</sup>, *Così fan tutte*<sup>208</sup> y *Una italiana en Argel*<sup>209</sup> apelan al erotismo que despertaba la poligamia musulmana.

El exotismo árabe, redescubierto después de la campaña a Egipto de Napoleón, se difundió rápidamente en los años siguientes a la invasión de Grecia. Los nuevos aires orientales fueron una excelente excusa para desnudar los cuerpos de las mujeres y resaltar la lascivia de los invasores, sumergidos en una atmósfera amenazadora para la cultura occidental. Muerte y erotismo, convertían a los árabes en hedonistas irresponsables.



*Las visiones de las hijas de Albión* • 1793  
William Blake • Houghton Library,  
Universidad de Harvard, Cambridge, Estados Unidos.



*El Gran Dragón Rojo y la Mujer revestida en Sol*  
c. 1805/10 • William Blake  
Museo de Brooklyn, New York, Estados Unidos.

206. Tendencia innovadora, especialmente en el pensamiento y en el arte

207. *Rapto en el Serrallo*, *singspiel* en tres actos con música de W. Amadeus Mozart y libreto en alemán de Gottlieb Stephanie, quien adaptó otro libreto de Christoph Friedrich Bretzner. Se estrenó en el Burgtheater de Viena el 16 de julio de 1782.

208. *Così fan tutte*, drama jocoso en dos actos con música de W. Amadeus Mozart y libreto en italiano de Lorenzo da Ponte. La primera vez que se representó *Così fan tutte* fue en el Burgtheater de Viena, el 26 de enero de 1790.

209. *La italiana en Argel*, ópera en dos actos con música de Gioachino Rossini y libreto en italiano de Angelo Anelli, basado en un texto anterior de Luigi Mosca.

210. Emma, “Lady Hamilton” (1765-1815), dama inglesa de extraordinaria belleza y vida aizada, esposa del embajador de Inglaterra en Nápoles, conocida sobre todo por haber sido la amante de Lord Nelson y como la musa de George Romney.



*La muerte de Sardanápalo* • Eugène Delacroix • 1827  
Museo del Louvre, París, Francia.



*La matanza de Quíos* • Eugène Delacroix • 1824  
Museo del Louvre, París, Francia.

Eugène Delacroix<sup>211</sup> denunció la violencia de los musulmanes a través de sus obras, a la vez que resaltaba sus características eróticas. Los cuadros de este artista se convirtieron en orgías de sangre y sexo<sup>212</sup>. La barbarie oriental parecía no tener límites al mostrarla tan brutalmente. Delacroix pretendió empujar a la civilizada Europa a tomar

cartas en la guerra de independencia griega. Este país era considerado la cuna de la cultura occidental y su avasallamiento era una afrenta al espíritu europeo. La muerte de Lord Byron<sup>213</sup> durante la contienda, encendió el ardor romántico de los intelectuales y artistas. Estas pinturas fueron su mejor reflejo.

211. Eugène Delacroix (1798-1863).

212. *La muerte de Sardanápalo* generó un escándalo durante la presentación del Salón de París de 1828. Delacroix no pudo vender la obra hasta 1846.

213. George Gordon Byron, sexto Barón de Byron (1788-1824), poeta inglés considerado uno de los escritores más versátiles e importantes del romanticismo. Se involucró en revoluciones en Italia y en Grecia, donde murió de malaria en la ciudad de Missolonghi.



*El baño turco* • Jean Auguste Dominique Ingres • 1862  
Museo del Louvre, París, Francia.

Pasadas las pasiones del enfrentamiento armado, sólo quedó el exotismo oriental y, especialmente, el erotismo que despertaban los cuentos sobre los harenes. La exposición de cuerpos desnudos abandonados al placer excitaban a las

mentes occidentales, atadas a cánones sexuales más estrictos, donde toda expresión de sensualidad aparejaba un sentimiento de culpa. Pinturas como *El baño turco* de Ingres<sup>214</sup> es un ejemplo de esta corriente exótica.

214. Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867).



*La familia de Carlos IV* • Francisco de Goya • 1800  
Museo del Prado, Madrid, España.



*Las Meninas* • Diego Velázquez • 1656  
Museo del Prado, Madrid, España.

De todos los pintores decimonónicos, quizás el más difícil de encasillar en un estilo es Francisco de Goya y Lucientes. Por un lado, utilizaba técnicas propias del neoclasicismo para sus obras como pintor oficial de la corte, pero recurrió a un expresionismo contundente en sus dibujos más intimistas, con marcadas connotaciones políticas y sociales. Goya preanuncia el romanticismo, el impresionismo y, como ya dijimos, el expresionismo, corrientes estéticas que irrumpirán a fines del siglo XIX. En Goya coexiste el artista al servicio del poder y el crítico amargo del sistema; es el pintor de reyes y a su vez el observador despiadado que plasma la cruda realidad sin concesiones.

En el retrato *La familia de Carlos IV* de España —concebido con la misma teatralidad que *Las Meninas* de Velázquez— deja deslizar sus opiniones sobre los miembros de la realeza. Mientras que Velázquez utilizó *Las Meninas* para ensalzarse, luciendo la orden de Santiago y mostrando su trato amistoso con el rey Felipe IV, Goya dispone de la misma perspectiva para plasmar sus impresiones sobre la familia de Carlos IV, pero sin vanagloriarse de su posición como pintor de la corte.

Desde las sombras, en un discreto segundo plano, Goya se convierte en espectador, reflejo y juez de la Familia Real. Carlos IV luce su mirada ausente, y la reina fue pintada sin intención de ocultar sus defectos (aunque María Luisa<sup>215</sup> aprobó el retrato, por lo que damos en suponer que de una forma u otra Goya atenuó el ya deteriorado aspecto de la reina). La princesa Carlota<sup>216</sup> no tiene rostro, porque entonces era reina consorte en Portugal, y Goya no la conocía. Fernando<sup>217</sup> era aun “el Deseado”, el joven príncipe que despertaba esperanzas en los espíritus liberales de España. Delante de él se encuentra su hermano menor, Carlos María Isidro<sup>218</sup>. Entonces nada hacía anticipar las guerras sucesorias “Carlistas” que se desatarán a la muerte de Fernando VII.

Los infantes menores, retratados alrededor de la madre, guardan una enorme semejanza con el ministro Godoy<sup>219</sup>, de quien las malas lenguas decían que era su verdadero progenitor. En el extremo derecho, están los otros miembros de la familia real, los parásitos de la nobleza, primos, tíos y demás parientes, quienes constituían una onerosa carga para el erario público en una España acosada por las guerras y el desmanejo de sus fondos.

215. María Luisa de Parma (1751-1819), reina consorte de España, esposa de Carlos IV, de quien era prima carnal por lado paterno.

216. Carlota de Borbón y Borbón-Parma (1775-1830), infanta de España, esposa de Juan VI y a su vez madre de Pedro I de Brasil.

217. Fernando VII de Borbón (1784-1833), rey de España y, tras la expulsión del “rey intruso” José I Bonaparte, nuevamente desde diciembre de 1813 hasta su muerte, exceptuando un breve intervalo en 1823, en que fue destituido por el Consejo de Regencia.

218. Carlos María Isidro Benito de Borbón y Borbón-Parma (1788-1855), Infante de España y conde de Molina, fue el primer pretendiente carlista al trono español, con el nombre de Carlos V.

219. Manuel Godoy y Álvarez de Faria (1767-1851), noble y político español, favorito y primer ministro de Carlos IV. Fue duque de la Alcaldía y de Sueca y príncipe de la Paz.



Izquierda: Detalle del cuadro: *La familia de Carlos IV* (página 80).

Derecha: Detalle del cuadro: *Manuel Godoy, duque de Alcudia y Príncipe de la Paz* • Francisco de Goya • 1801  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

La larga vida del pintor le permitió ser testigo de intrigas palaciegas y los cambios en las mareas de los tiempos, el auge y la abrupta declinación de la Inquisición, las glorias y los desmanes napoleónicos, los tímidos comienzos del liberalismo español (al que el pintor adhería sin vehemencia), el resurgimiento de los Borbones y la caída en desgracia de los liberales bajo el gobierno hipolúcido de Fernando VII. Muchas cosas vio Goya a lo largo de su vida y de ellas plasmó su versión de los hechos.

No fue Goya un valiente patriota ni un majo pendenciero, como pretenden retratarlo, sino un esforzado artista proclive a hacer concesiones, ocultando bajo simbolismos crípticos sus opiniones políticas en sus pinturas académicas, pero que expresó sin tapujos en sus obras más íntimas como *Los caprichos*, la serie de “La Quinta del Sordo”, y *Los desastres de la guerra de Independencia*.

A lo largo del reinado de José Bonaparte<sup>220</sup>, Goya continuó al servicio del rey francés y pintó su retrato, hoy extraviado. Ante el impensado retorno de Fernando VII, Goya pidió permiso para realizar una serie de cuadros para exaltar el coraje del pueblo español y “perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones de nuestra gloriosa insurrección”.

La serie inspirada en el 2 y 3 de mayo<sup>221</sup> de 1808 son obras maestras del artista donde refleja con

maestría la resistencia del pueblo y la feroz represión que debió soportar. En *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, los soldados franceses se muestran como una aceitada máquina de matar. El pueblo español fue representado por este hombre de piel oscura y camisa blanca que aparece con los brazos en cruz y las manos estigmatizadas, como las de Cristo. Un cura, el franciscano Gallego Dávila, está a su lado defendiendo la patria y la religión del invasor impío. Sin embargo, en estos fusilamientos no hay un héroe. El pueblo comprometido en la defensa de Madrid es el gran actor de la gesta emancipadora. Goya recurre a un colectivismo anónimo del que la Iglesia no podía estar ausente.

Muy probablemente, el artista haya presenciado esta matanza a través de un catalejo que le permitió seguir los acontecimientos cómodamente desde su hogar, sin exponerse a la furia represora.

Goya continuó al servicio de Fernando VII, pero éste había perdido el encanto de su juventud y había traicionado las esperanzas liberales depositadas en él. Para todos había dejado de ser “el Deseado” y se había convertido en un rey absolutista que no simpatizaba con este pintor sordo y hosco. De hecho, los retratos que Goya pintó de Fernando eran copias de unos apuntes que pudo tomar a las apuradas. El rey jamás volvió a posar ante el pintor de la corte.

220. José Bonaparte (1768-1844), político, diplomático y abogado francés, hermano mayor de Napoleón Bonaparte, elevado al rango de rey de España. Era conocido entre sus súbditos españoles como “Pepe Botella”.

221. *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* y *La carga de los mamelucos* fueron trasladados a Ginebra durante la Guerra Civil española. Lamentablemente se dañaron durante el viaje y debieron ser restauradas en varias oportunidades.



*Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío o Los fusilamientos del 3 de Mayo* • Francisco de Goya • 1814  
Museo del Prado, Madrid, España.



*El 2 de mayo de 1808 en Madrid o La carga de los mamelucos* • Francisco de Goya • 1814  
Museo del Prado, Madrid, España.



Izquierda: *El sueño de la razón produce monstruos*, grabado N° 43 de la serie "Los Caprichos"<sup>222</sup> • Francisco de Goya • 1799.

Centro: *Nadie se conoce*, grabado N° 6 de la misma serie • Francisco de Goya • 1799.

Derecha: *Volavérunt*, grabado N° 61 de la misma serie • Francisco de Goya • 1799.

En 1824, hastiado de Fernando VII y sus fantochadas, que le hicieron perder a España gran parte del Imperio, Goya pidió licencia para dirigirse a Burdeos. Sus simpatías por los liberales comenzaban a ser un peligro para el pintor de la corte. En Burdeos, el artista vivió tranquilamente por dos años. Sin embargo, extrañaba Madrid, y allí volvió en 1826. Tan malas no deben haber sido sus relaciones con la monarquía, porque el 17 de junio de ese año, le concedieron una jubilación completa y la licencia para volver a Francia, donde murió en 1828.

La obra de Goya, inicialmente neoclásica, fue perdiendo precisión en el trazo pero profundidad en su lenguaje. Gran parte de sus trabajos, especialmente los dibujos y grabados tienen mensajes crípticos como *El sueño de la razón produce monstruos*, *Nadie se conoce* y *Volavérunt*, donde se reconocen los rasgos de la duquesa de Alba (con quien el pintor vivió una aventura amorosa) y también los rasgos de un conocido torero.

Con la muerte de Goya se perdió parte del significado profundo de su obra, aunque subsista su condición de testigo de un tiempo que emite “el juicio final de un hombre más soterrano que Miguel Ángel. El juicio final cabe al arrabal, el juicio final con las mismas contrataciones y empalustres de negrura y claridad, sino que es más humano y a nivel de mundo” (Gómez de la Serna<sup>223</sup>).

Goya vivió la guerra y sus terribles secuelas. Fue testigo de los manejos cortesanos y las proteicas variaciones de una sociedad pacata, decadente e hipócrita como lo era la española. Todas estas vivencias alimentaron sus pinturas y dibujos. La sordera que lo aquejaba sumergió al artista en un amargo aislamiento que, sin embargo, le permitió tomar distancia para estudiar en perspectiva la abrumadora realidad, pero, a su vez, manteniendo un equilibrio entre su condición de pintor académico y lúcido observador imparcial de su tiempo.

222. Los Caprichos, serie de 80 grabados que representa una sátira de la sociedad española de finales del siglo XVIII.

223. Ramón Gómez de la Serna Puig (18881-1963), prolífico escritor y periodista vanguardista español, generalmente adscrito a la Generación de 1914 o novecentismo.

“Primero conmuéveme, sorpréndeme, destrózame el corazón, hazme temblar, llorar, pasmarme, enfurecerme; tan sólo entonces recreame los ojos”.

Diderot<sup>224</sup>, carta a Jacques Louis David



*El juramento de los Horacios* • Jacques-Louis David • 1784  
Museo del Louvre, París, Francia.

Jacques Louis David<sup>225</sup> fue, como Goya, un pintor que dejó atrás la frivolidad propia del Rococó para abrazar el Neoclasicismo y avanzar hacia un Romanticismo patriótico. Al igual que el español, David fue funcional a los poderosos de turno. Abrazó los ideales de la revolución de 1789 después de haber realizado una serie de obras sobre la historia clásica destinadas a los palacios de los aristócratas como el Conde de Artois, hermano del Rey. En 1788, pintó *Leonidas en las Termópilas*, y más tarde, *El juramento de los Horacios*<sup>226</sup>, acorde al *pathos* de la tragedia de Corneille<sup>227</sup>.

Esta obra nace por expresa indicación de Luis XVI, con la intención de forjar una alegoría de la lealtad al Estado y, por lo tanto, un canto a la fidelidad al monarca. Sin embargo, los tiempos

del “Etat c’est moi” (“El estado soy yo”) de Luis XIV, habían llegado a su fin. Las constantes crisis económicas, especialmente derivadas de las necesidades bélicas de los Borbones y el apoyo a las colonias norteamericanas en su lucha por independizarse de Gran Bretaña, terminaron perjudicando a la familia real, tanto en Francia como en España. El absolutismo llegó a su fin, en el momento en que los monarcas se mostraron dubitativos para reprimir los reclamos populares. Las prerrogativas excesivas de la aristocracia y el clero habían horadado su sustentabilidad. Prolongar los beneficios sectarios creó resentimientos, y estos generaron posiciones extremistas. La lealtad del pueblo, de acá en más, se focalizó sólo en aquellos que sustentasen el verdadero poder, fuera o no el monarca.

224. Denis Diderot (1713-1784).

225. Jacques-Louis David (1748-1825).

226. El tema de la obra es el cumplimiento del deber patriótico por encima de cualquier sentimiento personal.

227. Pierre Corneille (1606-1684), dramaturgo francés. Su obra *Horacio* se estrenó en 1640 y era un homenaje al cardenal Richelieu.

El argumento de los Horacios relata el enfrentamiento entre ciudades vecinas, Roma y Alba Longa, que se debe dirimir por el duelo entre los Horacios y los Curiacios, hermanos que representaban a las ciudades en pugna pero que compartían el amor cruzado de algunas mujeres de las dos familias. Sin embargo, y a pesar de los ruegos femeninos, ellos deciden honrar su condición de patriotas y enfrentarse en este *due bellum*, es decir guerra de a dos (origen etimológico de la palabra “duelo”). La contienda fue feroz y solo uno de los Horacios vuelve triunfante, pero sufre la recriminación de su hermana Sabina, viuda de un Curiacio muerto en el enfrentamiento. Al hallar esta acusación indigna y antipatriótica, Horacio mata a Sabina. Frente a los hechos, el padre de los hermanos hace una encendida alocución donde exalta el patriotismo sobre el amor. La lealtad a la patria vale más que los demás sentimientos. La patria está ante todo, aun antes que la familia y los afectos.

Este cuadro fue interpretado por los revolucionarios (sin que David se opusiera abiertamente)

como una invitación al levantamiento en armas del pueblo para defenderse de la opresión monárquica; todo lo contrario a la intención original del Luis XVI.

En estos años convulsionados se estrecha la relación entre la pintura y la política; la revolución necesita de la iconografía idónea para diseminar su mensaje. Por primera vez un artista alza su pluma y su pincel para vincular los valores simbólicos y sociales. Charles Paul Landon<sup>227</sup>, un pintor que había ganado el Prix de Roma en 1792, dedica gran parte de su vida a escribir sobre arte en la *Gazette de France* y el *Journal des arts et de la politique*. Años después, también fue curador del Museo Napoleón, que pasó a llamarse du Louvre a la caída del emperador.

El tormentoso panorama político francés fue reflejado por David en la épica del *Juramento del Juego de pelota*, cuando el Tercer Estado (los burgueses y el campesinado) desplazaron del poder a la aristocracia y a la Iglesia. El juego de pelota o “Jeu de Paume<sup>228</sup>” era un salón donde el rey y la nobleza practicaban ese deporte.



*Juramento del Juego de Pelota* • Jacques-Louis David • 1791 • Museo Carnavales, París, Francia.

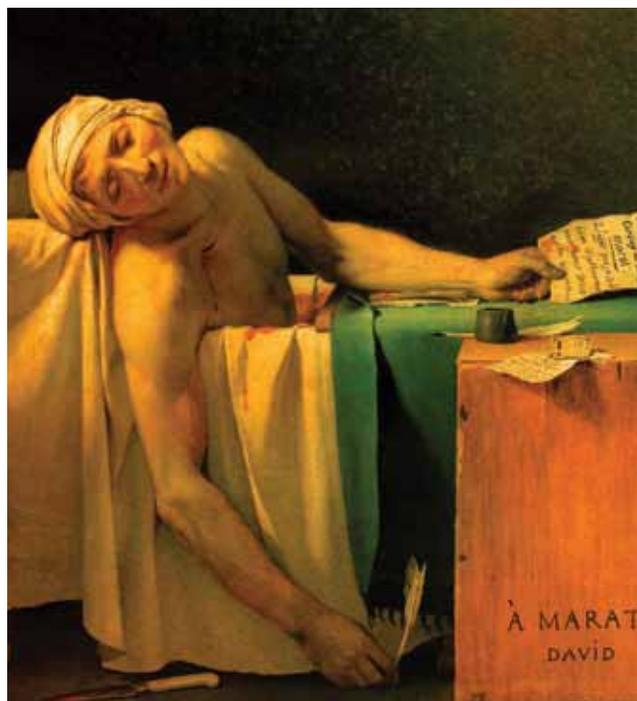
227. Charles Paul Landon (1760-1826).

228. El Jeu de Paume se ubica frente a la plaza de la Concordia. A lo largo del siglo XX se atesoraron en este espacio obras de pintores impresionistas, actualmente exhibidas en el Museo d'Orsay.

En estos salones se reunió el Tercer Estado<sup>229</sup> y el 20 de junio de 1789, 577 diputados juraron dar a Francia una Constitución que limitara los poderes reales y equiparara la presión impositiva que solo caía entre los miembros de la burguesía y el campesinado. El texto fue leído por Jean Bailley<sup>230</sup> y consagrado por aclamación. Para celebrar el acontecimiento, los jacobinos (que se llamaban a sí mismos los amigos de la Constitución) pidieron a David inmortalizar ese momento. El artista se abocó en cuerpo y alma a la tarea de reconstruir la épica cívica del “Jeu de Paume”.

Fue justamente en el seno de esta Asamblea Nacional, el 11 de septiembre de 1789<sup>231</sup>, donde se originó el concepto de izquierda y derecha desde el punto de vista político. En esa fecha se discutió un artículo de la nueva Constitución donde se pretendía conceder poder de veto absoluto al rey con respecto a las leyes aprobadas por la Asamblea Legislativa. Los diputados que estaban a favor de esta propuesta, se ubicaron a la derecha del presidente de la Asamblea. Este grupo pretendía que el rey mantuviese sus prerrogativas. Los que estaban en contra, proponían que primara la soberanía nacional sobre la autoridad real. Los jacobinos encabezaron esta izquierda y entre ellos se encontraba nuestro pintor.

Originalmente, David pretendió honrar las ideas revolucionarias que él compartía, pero para 1793 muchas cosas habían cambiado. Antiguos héroes, como Mirabeau<sup>232</sup>, habían pasado a ser enemigos de la Revolución. El cadáver de este revolucionario que inauguró el Panteón de París, fue retirado de su tumba al cabo de un año. De prócer a proscrito había un solo paso... David decidió dejar el Jeu de Paume in-



*La muerte de Marat (detalle)* • Jacques-Louis David • 1793  
Museos reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, Bélgica.

concluso, con la excusa de comenzar su carrera política como miembro de la Seguridad Nacional, junto a sus amigos Robespierre<sup>233</sup> y Marat<sup>234</sup>, cuya muerte, a manos de Madame Corday<sup>235</sup>, convirtió al médico jacobino en mártir de la Revolución. David fue encargado de organizar las exequias de su amigo. El “amigo del pueblo”, tal como le decían a Marat, era un personaje difícil, con muchos enemigos por sus ideas radicales, no solo era antimonárquico sino también detestaba las propuestas de la burguesía.

A fin de exhibirlo como una víctima, David mostró la tina donde fue muerto y dispuso al cadáver de Marat en una posición con reminiscencias del Cristo de Andrea Mantegna.

229. Se daba la denominación de Tercer Estado, a los burgueses y comerciantes. El Primer Estado era la aristocracia y el Segundo Estado, el clero.  
230. Jean Sylvain Bailly (1736-1793), político y académico francés. Fue elegido miembro de la Academia de Ciencias por sus observaciones y estudios astronómicos.

231. Otra versión menciona al 1° de octubre de 1791.

232. Honoré Gabriel Riquetti (1749-1791), conde de Mirabeau, revolucionario francés, escritor, diplomático, francmasón, periodista y político, entre otras cosas. Se lo conoció por sobrenombres como “el orador del pueblo”.

233. Robespierre (1758-1794), abogado, escritor, orador y político francés apodado “el Incorruptible”. Fue uno de los más prominentes líderes de la Revolución francesa y presidente por dos veces de la Convención Nacional, miembro del Comité de Salvación Pública, entidad, que gobernó *de facto* durante el periodo revolucionario conocido como el Terror, y líder indiscutible de la facción más radicalizada de los jacobinos.

234. Marat (1743-1793), médico francés, activista, periodista y político durante la Revolución francesa. Como tenía un molesto eccema, pasaba mucho tiempo en una tina para calmar el prurito incesante. Allí fue asesinado.

235. Madame Corday (1768-1793), seguidora del Club de los Girondinos, fue la asesina de Marat. Consternada por la muerte de su novio y su hermano proclamó vengarse “de los demagogos... que establecieron la tiranía y usurparon la república”.



*El rapto de las Sabinas (detalle)* • Jacques-Louis David • 1799  
Museo del Louvre, París, Francia.

Efímera fue la consagración de Marat, cuyo cadáver enterrado como mártir laico pronto desapareció del Panteón, sustraído por sus enemigos políticos, mientras las cabezas de aristócratas rodaban sobre los patíbulos, gracias a la muerte igualitaria propuesta por el doctor Guillotine<sup>236</sup>.

Por ese entonces David, como miembro de la Convención, propuso un concurso de pintura para fomentar el espíritu revolucionario en el arte. El jurado de cincuenta miembros elegidos por David y de irreprochables inclinaciones republicanas, eligió *La muerte de Brutus*, obra de Fulcran Jean Harriet<sup>237</sup>, un joven artista de 17 años.

La caída de Robespierre<sup>238</sup> arrastró al pintor a la prisión, donde se le permitió continuar con su labor artística. En la cárcel, inició *El rapto de las Sabinas*, una obra que llamaba a la reconciliación de los franceses después del Terror en el que el mismo artista había

participado. La imagen de la mujer interponiéndose entre los guerreros y la joven que defiende a los niños, es una clara alusión a la deseada pacificación.

El ascenso de Napoleón le permitió a David poner su talento al servicio del Imperio como el pintor de Bonaparte, a quien retrató en el ápice de su gloria, cuando Napoleón se corona a sí mismo y a su esposa Josefina, emperador y emperatriz ante la mirada atribulada del Papa Pío VII, “invitado” para que hiciese acto de presencia en la Catedral de Notre Dame, el 2 de diciembre de 1804.

David trabajó a lo largo de tres años para finalizar esta galería de personajes. En primer lugar, el historiador Louis Thiers<sup>239</sup> sembró el mito de que Napoleón arrebató la corona al Papa, impaciente ante la parsimonia del pontífice. Esto no fue así, Napoleón se coronó a sí mismo simbolizando la voluntad del pueblo<sup>240</sup>.

236. Joseph-Ignace Guillotin (1738-1814), médico y diputado francés. Su nombre se asocia a la invención de la guillotina, dispositivo mecánico para ejecutar a condenados a muerte. Realmente, el doctor Guillotin no fue el inventor de dicho dispositivo, pero sí el promotor de su uso en Francia. El verdadero creador del aparato fue otro médico, el doctor Louise, quien tenía la sana intención de ocasionar una muerte rápida e indolora. Se calcula que durante el Terror, 17.000 sospechosos de lealtades monárquicas fueron ejecutados por esta máquina.

237. Fulcran-Jean Harriet (1776-1805).

238. Días antes de su renuncia, después de haber mandado al patíbulo a no menos de cien de sus seguidores, Robespierre, acosado por lo miembros de la Convención, dijo: “Solo me queda tomar la cicuta” a lo que David exclamó: “¡Entonces yo también la tomaré!”. El día que Robespierre fue apresado, David permaneció en su casa y sobrevivió muchos años a su amigo.

239. Louis Adolphe Thiers (1797-1877), historiador y político francés. Fue varias veces primer ministro bajo el reinado de Luis-Felipe de Francia. Después de la caída del Segundo Imperio, se convirtió en presidente provisional de la Tercera República francesa.

240. Antes de acceder al trono, Napoleón convocó a un plesbícito, en el que tres millones de votos apoyaron su decisión y solo tres mil votaron en contra.



*La coronación de Napoleón* • Jacques-Louis David • 1807  
Museo del Louvre, París, Francia.

La familia del emperador se encuentra a la derecha y arriba del cuadro. Allí se destaca la madre de Napoleón, María Leticia. A raíz de un pedido de ella, David incurrió en un anacronismo e incluyó al padre de Napoleón en la coronación a pesar de haber muerto 10 años antes. Napoleón vio con buenos ojos esta inclusión.

La asistencia del Papa a la coronación fue una jugada audaz. En primer lugar, satisfacía las inclinaciones religiosas de los franceses y, a su vez, mostraba la sujeción de la Iglesia a las políticas “republicanas” conquistadas durante la revolución, una mezcla que solo el poder de Napoleón podía aglutinar. En

la versión original del cuadro, el Papa figura con sus manos sobre las rodillas. Napoleón, que supervisaba personalmente la obra, le dijo “No lo hice venir de tan lejos para nada”. David, entonces, lo pintó dando su bendición.

Desde ya que David no dejó pasar la oportunidad para retratarse entre los dignatarios, atrás de la familia real, en un lugar de privilegio. A su lado está el príncipe de Talleyrand<sup>241</sup>, aquel que hizo célebre la definición de política como “el arte de lo posible” y al que Napoleón llamaba “mierda en una media de seda”, pero al que mantenía en su puesto gracias a sus habilidades diplomáticas.

241. Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), sacerdote, político, diplomático y estadista francés, de enorme influencia durante los acontecimientos de finales del siglo XVIII e inicios del XIX.



*Marte desarmado por Venus y las Gracias* • Jacques-Louis David • 1824  
Museos reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, Bélgica.

Ante el retorno de los Borbones al poder, David prefirió poner distancia a cualquier recriminación sobre conductas pasadas y se refugió en Bruselas, donde retomó la veta mitológica buscando la belleza ideal propugnada por Winckelmann<sup>242</sup>, alejado de las sutilezas políticas que tantas gratificaciones y también críticas le habían acarreado en el pasado. “En el arte, es más importante cómo se plasma la

idea y cómo se expresa, que la idea en sí misma”, confesó David a esa altura de su ajetreada vida, cuando la mesura que otorgan los años había aplacado sus pasiones juveniles. Entonces pintó su última gran obra, *Marte desarmado por Venus y las Gracias*. Las guerras de poco sirven ante la belleza y el *bon esprit* parece ser el mensaje para la posteridad que nos ha dejado Jacques-Louis David.

242. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), arqueólogo e historiador del arte alemán. Puede ser considerado como el fundador de la historia del arte y de la arqueología como una disciplina moderna. Resucitó la utopía de una sociedad helénica fundada en la estética a partir del viejo ideal griego de la kalokagathia (esto es, la educación en la belleza y en la virtud con referencia al espíritu neoclásico) y de esta forma se convirtió en uno de los grandes teóricos de ese movimiento.

Otro artista con las mismas inclinaciones políticas que David, fue su alumno Pierre Paul Prud'hon<sup>243</sup>. Jacobino y bonapartista de buena técnica, y hasta podría decirse de mayor compromiso político que su maestro, cuya obra quedó eclipsada por la brillante factura de David.

Una figura como la de Napoleón no podía dejar de sembrar pasiones, y estas se despertaron en una serie de artistas como Antoine Jean Gros<sup>244</sup>, otro alumno de David, quien le sumó a la épica bonapartista una buena dosis de romanticismo, idealizando las facciones del Gran Corso.

Seducido por la figura de Napoleón, a quien conoció en Italia, Gros se convirtió en el pintor de su epopeya, retratando el glorioso accionar del emperador. Entre estas obras, se destaca *Napoleón visitando los apestados de Jaffa*, una exaltación al coraje de Bonaparte quien parece no amedrentarse ante la peste que diezmaba a sus soldados, a los que el Gran Corso no abandonó ni aun en sus últimos y más dramáticos momentos. ¿A qué le teme el Napoleón?, parece preguntarse el artista.

En realidad, este cuadro asistió a la construcción de las glorias napoleónicas, exageradas e inexactas, ya que ante la comprometida situación del ejército francés en Medio Oriente y los cambios políticos que se perpetraban en París, sumados a los rumores de infidelidad de Josefina, Bonaparte decidió volver solo a Francia. Miles de los soldados que se habían prestado a esta exótica aventura que pretendía llegar a la India para atacar la colonia más importante de Inglaterra, murieron lejos de sus hogares abandonados por su comandante.

A la caída de Napoleón, Gross se puso al servicio de Luis Felipe<sup>245</sup>, quien lo nombró barón, razón por la cual abandonó la épica romántica del Imperio por la intimidad del retrato, que suele requerir menos vehemencia partidaria.



*La justicia y la venganza persiguiendo al crimen*

Pierre-Paul Prud'hon • 1808 • Museo del Louvre, París, Francia.



*Napoleón recorriendo el campo de batalla de Eylau (detalle)*

Antoine-Jean Gros • 1807 • Museo del Louvre, París, Francia.



*Napoleón visitando los apestados de Jaffa (detalle)*

Antoine-Jean Gros • 1804 • Museo del Louvre, París, Francia.

243. Pierre Paul Prud'hon (1758-1823).

244. Antoine-Jean Gros (1771-1835), pintor francés y miembro de la nobleza. La poco favorable crítica recibida al presentar sus últimas obras y los problemas conyugales le llevaron a suicidarse, ahogándose en el Sena.

245. Luis Felipe (1773-1850), último rey de Francia. Durante la Revolución francesa fue conocido como "el Ciudadano Chartres".

El ya mencionado Jean Auguste Dominique Ingres, también discípulo de David, fue otro más de los artistas que quedaron subyugados por Napoleón, a quien retrató en su máximo esplendor imperial con la perfección propia de los clásicos. Después de Waterloo, Ingres se dedicó a pintar doncellas en los serrillos inspiradas en el exotismo y sensualidad del mundo árabe que abría sus puertas a la curiosidad europea.

Napoleón tuvo un marcado interés en el arte; a lo largo de sus campañas se dedicó prolijamente a rapiñar obras de arte de los estados que invadió. En 1802 abrió en el palacio del Louvre un museo que llevaba su nombre, donde exponía las pinturas y esculturas que había atesorado a lo largo sus conquistas. Este cúmulo de tesoros artísticos convirtió a París en el centro de la cultura europea, desplazando a Roma de la posición que hasta el momento había sustentado. Esta exposición de arte transmitía al pueblo una innegable sensación de la grandeza, que Francia había logrado bajo la conducción de Napoleón. El acceso irrestricto al museo para la contemplación de estas obras maestras, hasta entonces reservadas solo para los ojos de la realeza, parecía confirmar las consignas igualitarias de la Revolución.

No sólo Napoleón se encargó de exhibir el fruto de sus conquistas, sino que además organizó el Salón de París. En realidad, esta exposición se realizaba desde 1793, pero el gobierno imperial le dio un nuevo impulso y creó un jurado de admisión, que arbitraba los criterios para aceptar o rechazar una obra. A lo largo de los años venideros, este jurado, como toda institución humana, tendría aciertos y equivocaciones y sería centro de amargas disputas y agitadas controversias.

La caída del Imperio napoleónico produjo cambios en el panorama académico de Francia. Los trofeos artísticos fueron devueltos a sus países de origen. De las casi mil pinturas que convirtieron al Museo Napoleón en la meca del arte europeo solo quedan trecientas cuarenta y siete obras en el ahora llamado Museo del Louvre.

La secularización de 1792 había hecho transportar las obras escultóricas de las iglesias parisinas



*Napoleón en su trono imperial* • Jean Auguste Dominique Ingres  
1806 • Museo del Ejército, París, Francia.

al Museo de Monumentos Franceses, localizado en el antiguo convento de Petits Augustine. En 1816, el régimen borbónico obligó a restituir estas obras a las iglesias donde habían sido exhibidas antes de la Revolución (en el caso de ser esto posible, ya que muchas iglesias y conventos habían sido destruidos a lo largo de esos años).

El convento se convirtió en la École des Beaux Arts en 1833.

Gran parte de las tareas de restitución de obras a Italia fue encomendada al escultor Antonio Canovas<sup>246</sup>, que supervisó su traslado y actuó de gentil componedor cuando existía alguna duda sobre el origen y/o destino de la obra. Esta transferencia de obras de arte convirtió a Roma, una vez más, en el centro del arte europeo donde los pintores y escultores acudían a ultimar su educación.

246. Antonio Canova (1757-1822).



*El poeta pobre (detalle)* • Carl Spitzweg • 1839  
Neue Pinakothek, Munich, Alemania.

Dijimos que durante el siglo XIX comienzan los “ismos” y el primero en aparecer cronológicamente fue el *biedermeier*. Éste nació como una burla a la mentalidad conservadora de la burguesía alemana y extendió su connotación despectiva al rebuscamiento neoclásico. Eran los tiempos de la Santa Alianza y de Clemente Wenceslao Lotario de Metternich<sup>247</sup>, ministro de Relaciones Exteriores de Austria, quien impuso una estricta censura. Esta censura, fundamentalmente, pesó sobre las formas literarias satíricas de Kussmaul y Eichrodt<sup>248</sup>. En el campo de la pintura, Waldmüller<sup>249</sup> y Gaertner<sup>250</sup> propugnaron un realismo moderado que enfrentaba a las complejas referencias simbólicas del romanticismo. Coincidió

esta época con el nacimiento del *vaudeville*<sup>251</sup> y la comedia burlesca, una forma de ironizar sobre ciertas políticas o costumbres sociales.

Entre los pintores alemanes de esa época se destacó Carl Spitzweg<sup>252</sup>, un artista casi desconocido fuera de Alemania pero que realizó la obra más popular para el pueblo germano: *El pobre poeta* (1839), una pintura que parece cómica, escapista, pero que transforma los objetos de la vida diaria (sombreros, paraguas, corbatas y libros) en símbolos del espíritu de la época. A diferencia del romanticismo, en esta obra no hay héroes épicos, solo un “pobre poeta” en su humilde buhardilla, imperfecto y excéntrico pero que genera simpatía y ternura en el espectador.

247. Clemente Wenceslao Lotario de Metternich (1773-1859), conde y luego príncipe de Metternich-Winneburg, político, estadista y diplomático austriaco. Sirvió durante 29 años como ministro de Relaciones Exteriores del Imperio Austriaco.

248. Estos dos autores crearon el término *biedermeier*, que proviene de *bieder* (sencillo), como sinónimo de íntegro y honrado. Adolf Kussmaul (1822-1902), médico alemán y profesor universitario. Ludwig Eichrodt (1827-1892), poeta cómico.

249. Ferdinand G. Waldmüller (1793-1865), pintor y escritor austriaco.

250. Johann P. E. Gaertner (1801-1877), pintor berlinés, paisajista y arquitecto.

251. El término *vaudeville* surge de la expresión en francés *voix de ville* (voz del pueblo) utilizada para identificar las baladas y cánticos populares interpretados por los juglares en la Edad Media. El vodevil es un subgénero dramático de la comedia estadounidense, surgido entre los años 1880 y 1930.

252. Carl Spitzweg (1808-1885), pintor alemán, considerado entre los representantes más importantes del Diedermeier.



*Concierto de flauta de Federico el Grande en Sanssouci (detalle) • Adolf Menzel • 1852*  
Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

“Quien controla el pasado controla el futuro.  
Quien controla el presente controla el pasado”.  
George Orwell<sup>253</sup>, 1984.

En la construcción épica se destacó la figura de Adolf von Menzel<sup>254</sup>, artista especializado en temas de historia alemana, quien retrató la gesta de Federico “el Grande”<sup>255</sup>, exaltando al soberano culto e ilustrado, sensible y severo, capaz de conducir ejércitos a la victoria y, a su vez, de ejecutar un concierto de flauta travesa durante las elegantes veladas que se organizaban en Sanssouci, su palacio en Postdam<sup>256</sup>. Además de ser un genio militar, compuso más de cien sonatas, y su corte fue sitio de reunión de escritores e intelectuales como Voltaire<sup>257</sup>. La relación epistolar e intelectual entre Federico y Voltaire se prolongó a lo largo de 50 años, y llegaron a un abrupto final cuando éste publicó *Vida privada del rey de Prusia*, donde denuncia su homosexualidad.

Permítanme señalar un detalle, quien lo acompaña al emperador al clave en este cuadro es nada más y nada menos Carl Philipp Emanuel Bach<sup>258</sup>, el hijo de Johann Sebastian<sup>259</sup>. Carl fue músico de la corte por 28 años.

La idea del “príncipe poeta” como conductor de una nación impregnó el pensamiento de Hitler, que consideraba la manipulación de las masas una tarea casi artística. “El arte es una misión sublime que obliga al fanatismo”.

Hitler se proclamó “Führer papa” como lo había hecho Federico II. Para algunos alemanes el nuevo führer era la reencarnación de Federico.

A fines del siglo XVIII también surge en Alemania la conciencia de la nacionalidad. Alemania era un pueblo separado en docenas de principados. Es la filosofía de Johann G. von Herder<sup>260</sup>, quien apela al concepto de unidad cultural basado en las sagas nórdicas cantadas por el *volkslieder* (canciones del pueblo), prontamente convertidas en *freiheitslieder* (canciones de libertad). Las sagas de Edda y Ossian son el primer paso hacia la unificación de Alemania.

Von Menzel poco trascendió fuera de Alemania, porque sus obras son una exaltación del heroísmo germano. Con los años se convirtió en propagandista de las políticas expansionistas del káiser Guillermo I<sup>261</sup> y Otto von Bismark<sup>262</sup>, a quienes retrató en más de una oportunidad, resaltando el entusiasmo que generaban entre sus súbditos el *Sonderweg*, es decir, el camino singular, que había tomado Alemania en la historia de las naciones europeas. El germanismo patente en sus obras fue aprovechado por Adolf Hitler<sup>263</sup> para destacar el destino de grandeza de la nación, sintetizado en la expresión *Idee und Gestalt* (idea y forma).

253. George Orwell, seudónimo del escritor y periodista británico: Eric Arthur Blair (1903-1950).

254. Von Menzel (1815-1905), pintor alemán.

255. Federico II (1712-1786), llamado “el Grande” por sus grandes hazañas militares. Tercer rey de Prusia y uno de los máximos representantes del Despotismo ilustrado del siglo XVIII.

256. La habilidad como ejecutante de flauta de Federico era tal que Giacomo Meyerbeer (1791-1864) compuso una ópera llamada *El campamento en Silesia* (1843) para homenajear su fama de artista.

257. François Marie Arouet, más conocido como Voltaire (1694-1778), escritor, historiador, filósofo y abogado francés, uno de los principales representantes de la Ilustración, un período que enfatizó el poder de la razón humana, de la ciencia y el respeto hacia la humanidad.

258. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

259. Johann Sebastian Bach (1685-1750)

260. Johann Gottfried von Herder (1744-1803), filósofo, teólogo y crítico literario alemán, cuyos escritos contribuyeron a la aparición del romanticismo alemán.

261. Guillermo I (1797-1888), emperador de Alemania y rey de Prusia.

262. Otto von Bismarck (1815-1898), estadista, militar, político alemán, considerado el fundador del Estado alemán moderno. Durante sus últimos años de vida, se le apodó “el Canciller de Hierro” por su determinación y mano dura en la gestión de todo lo relacionado con su país.

263. Adolf Hitler (1889-1945).



*La balsa de la Medusa (detalle)* • Jean-Louis André Théodore Géricault • 1819  
Museo del Louvre, París, Francia.

“Señores, los muertos van más rápido”.  
Frase de Goethe, repetida por Delacroix  
sobre la tumba de Géricault en Père Lachaise.

Entre los cuadros que se erigen como una protesta política en los tiempos posteriores al Imperio, es menester señalar *La balsa de la Medusa* de Jean-Louis André Théodore Géricault<sup>264</sup>.

Este episodio real, acontecido después de Waterloo, puso en relieve la falta de idoneidad de las nuevas autoridades borbónicas, que concedieron puestos de importancia a personajes con una notable falta de experiencia y cuyas únicas credenciales eran los títulos nobiliarios que desempolvaban después del ascenso de la nueva monarquía. Tal el caso del vizconde Hugues Duroy de Chaumereys, capitán de la fragata *La Medusa*, hombre que apenas había navegado en los últimos 20 años.

El 2 de julio de 1816, *La Medusa* comenzó a hundirse frente a las costas de Mauritania. La nave carecía de los suficientes botes para albergar a sus 400 pasajeros. En una balsa improvisada embarcaron 149 náufragos sin agua ni comida. Inicialmente fueron remolcados por los botes a remo de la nave, pero al resultar esta tarea muy peligrosa, cortaron las amarras dejando la balsa librada a su suerte. Ante la situación desesperante, se estableció una feroz lucha por la supervivencia que incluyó actos de canibalismo. Al cabo de 12 días, el barco *Aarbus* pudo rescatar la balsa, pero para entonces eran solo 15 los sobrevivientes.

El escándalo conmovió a la sociedad francesa. Géricault<sup>265</sup> retrató en estos personajes agónicos a una Francia derrotada y a la deriva, mientras añoraba los años de esplendor imperial cuyas glorias buscó eternizar en su impactante *Oficial de cazadores a la carga*.



*Oficial de cazadores a la carga* • Théodore Géricault • 1812  
Museo del Louvre, París, Francia.

Justamente entre los moribundos que figuran en primer plano, está el retrato de Delacroix, amigo del pintor que, a su vez, será el autor de un cuadro de enorme trascendencia política, *La libertad guiando al pueblo*.

264. Théodore Géricault (1791-1824), pintor francés. Su vida fue prototipo de artista romántico: corta y atormentada.

265. Para cuando pintaba esta obra fue descubierta la relación impropia que mantenía con la esposa de su tío, una joven y bella mujer obligada a casarse con un hombre mayor. La mujer fue recluida en un convento y Géricault se encerró en su taller para pintar este cuadro, que reflejaba también su zozobra interior.



La libertad guiando al pueblo • Eugène Delacroix • 1830  
Museo del Louvre, París, Francia.

“El hombre es un animal sociable que detesta a sus semejantes”.

Eugène Delacroix

“Los pueblos juzgan más por lo que ven que por lo que entienden”.

Carlos Fuentes<sup>266</sup>

Esta obra evoca los “tres días gloriosos” de la revolución de 1830 que pusieron fin a la restauración borbónica —al cabo de estos días, Luis Felipe I asume el trono de Francia—. Carlos X había suprimido al parlamento por decreto y tenía la intención de restringir la libertad de prensa. El pueblo se levantó espontáneamente contra este atropello.

Delacroix<sup>267</sup> era descendiente de un ministro de Napoleón y un nostálgico de las glorias imperiales. Aquí se retrató elegantemente ataviado (quizás demasiado elegantemente vestido para esos tórridos días de verano parisino). De hecho, se sabe que Delacroix no peleó en las barricadas de París y que fue un cómodo testigo de los acontecimientos desde su apartamento, sin poner en riesgo su vida.

En este avance arrollador, lo acompañan viejos soldados de la Guardia Imperial y un jovencito aventurero que salta sobre los cadáveres. (Quizás este muchacho intrépido haya inspirado en Víctor Hugo<sup>268</sup> al personaje de Garoche de *Los Miserables*<sup>269</sup>, obra que transcurre en las barricadas parisinas de la revolución de 1832<sup>270</sup>).

El centro de la obra que atrae todas las miradas es la alegoría de la Libertad, la mujer de pechos desnudos que enarbola la bandera tricolor (no era entonces esta bandera la de Francia) y cubre sus cabellos con un gorro frigio, a la usanza de los antiguos *sans culotte* de la revolución de 1789.

El gorro frigio era usado por los antiguos griegos de Phrygia. En realidad, “frigio” significa “esclavo” por haber sido conquistados éstos por los habitantes de Lidia. Una curiosa paradoja que identifica libertad con sometimientos.

*La libertad guiando al pueblo* fue adquirida por el nuevo monarca, Luis Felipe de Orleans, llamado el rey burgués, como símbolo de una nueva tolerancia, aunque años más tarde este cuadro le fue devuelto al autor. Napoleón III<sup>271</sup> permitió su exhibición en la Exposición Universal de París, cuando pretendía dar a su Imperio autocrático aires democráticos. Finalmente esta imagen, fue utilizada para ilustrar los billetes de 20 francos.

266. Carlos Fuentes Macías (1928-2012), escritor, intelectual y diplomático mexicano, uno de los autores más destacados de su país y de las letras hispanoamericanas.

267. Algunos especulan que Delacroix era hijo del príncipe de Talleyrand —ministro de Relaciones Exteriores de Napoleón— aunque no existe una evidencia histórica para esta afirmación.

268. Victor Hugo (1802-1885), poeta, dramaturgo y escritor romántico francés, personaje emblemático a quien la Tercera República honró a su muerte con un funeral de Estado, al que asistieron más de dos millones de personas.

269. *Los miserables*, novela publicada en 1862. De estilo romántico, plantea a través de su argumento un razonamiento sobre el bien y el mal, sobre la ley, la política, la ética, la justicia y la religión.

270. La insurrección de junio de 1832 en París, a veces llamada Rebelión de Junio, fue una insurrección antimonárquica en París. La rebelión se originó en un intento de los republicanos para derrocar la monarquía, poco después de la muerte del presidente del consejo orleanista, Casimir Pierre Périer, el 16 de mayo de 1832.

271. Carlos Luis Napoleón Bonaparte (1808-1873), el único presidente de la Segunda República Francesa en 1848 y luego el segundo emperador de los franceses bajo el nombre de Napoleón III.



*Experimento con un pájaro en una bomba de aire* • Joseph Wright • 1768  
Galería Nacional, Londres, Inglaterra.

Mientras la épica guerrera se instalaba entre los artistas románticos para exaltar los valores patrios, vale recordar la obra de Joseph Wright of Derby<sup>271</sup>, que iconografía otra gesta menos violenta: el desarrollo científico.

*Experimento con un pájaro en una bomba de aire* es una de las pocas pinturas del siglo XVIII dedicada a promover las aventuras científicas, gestor silencioso de los grandes cambios de la humanidad.

El mismo Wright realizó experimentos y estaba interesado en los adelantos de su tiempo. Aquí se ve cómo asfixian a una paloma mediante una bomba de vacío, inventada poco antes por Robert Boyle<sup>272</sup>. La luz de las velas agrega dramatismo al momento. Las niñas que observan el experimento no pueden ocultar su angustia, mientras que los demás comentan el caso con interés. En los tiempos del Iluminismo, la presencia de estos jovencitos de ambos sexos demuestra un cambio de actitud pedagógica: tanto hombres como mujeres deben acercarse al conocimiento científico.

Algunos historiadores afirman que el caballero que sostiene el cronómetro era Erasmus Darwin<sup>273</sup>, abuelo de Charles, un conocido científico.

El romanticismo instaló los temas grandilocuentes, las batallas, las revoluciones y los notables líderes a quienes la historia parece sindicar como autores de las transformaciones de la humanidad, dejando de lado el hecho incontrastable de que muchos de estos descubrimientos científicos produjeron cambios más profundos que las batallas de Napoleón o las exaltaciones populares que quebraron el orden institucional a lo largo del siglo XIX. Esta obra marca el inicio de la llamada Revolución Industrial (término propuesto por el historiador Arnold Toynbee<sup>274</sup> para describir los adelantos tecnológicos de la Inglaterra victoriana), al menos en lo que a pintura se refiere.

En su momento, este cuadro de excelente factura, causó sensación y fue vendido en £ 260.

271. Joseph Wright of Derby (1734-1797), pintor nacido en Inglaterra.

272. Robert Boyle (1627-1691), filósofo natural, químico, físico e inventor irlandés. También fue un prominente teólogo cristiano. Como científico, se destacó principalmente por la formulación de la ley que lleva su nombre.

273. Erasmus Darwin (1731-1802).

274. Arnold Joseph Toynbee (1889-1975), historiador británico, especialista en filosofía de la historia.

“La democracia es el menos malo de los sistemas políticos”.

Winston Churchill<sup>275</sup>

La caída del Imperio español y los gobiernos borbónicos en Francia, el fracaso de la Santa Alianza, el expansionismo norteamericano, las guerras libertarias en Sudamérica y los conflictos durante el gobierno de Wellington<sup>276</sup> en Inglaterra marcaron a las claras el fin de una época.

El arte dejó de ser para las minorías de la *elite*. Los ingleses se sumaron a las propuestas democráticas de los franceses, las glorias estéticas deben ser compartidas con el pueblo, especialmente si éstas exaltan el espíritu patriótico de la nación. En 1830, frente a Trafalgar Square, la Real Academia cedió el ala este de su edificio para inaugurar la National Gallery. A esta inauguración asistió la joven princesa Victoria. Los lunes, la admisión era sin cargo y cada primero de mayo (fechas que entonces no tenía las connotaciones que hoy le otorgamos) se colgaban los cuadros seleccionados por los académicos, una distinción a la que los jóvenes artistas aspiraban.

Las monarquías cedían lentamente su lugar a las fuerzas democráticas mientras las ciencias mejoraban las condiciones de vida de la humanidad en un largo y zigzagueante camino, dejando atrás el rebuscamiento aristocrático en aras de una simpleza republicana que a no todos convencía. Muchos miraban con melancolía la época que llegaba a su fin. El ocaso de ese tiempo fue reflejado en una obra de pequeño formato de Joseph Mallord William Turner<sup>277</sup>, *El Temerario camino al desguace* (1838).

Era esta nave la gemela del *Victory*, el buque enseña de la flota de Nelson durante la batalla de Trafalgar.



*El Temerario camino al desguace* (detalle) • Joseph Mallord William Turner  
1838 • Galería Nacional de Londres, Londres, Inglaterra.

*El Temerario* ha perdido su antiguo esplendor, más parece un barco fantasma conducido con la arboladura sin velas a su último destino por un remolcador a vapor, anuncio de los tiempos que se acercan. El ocaso entre las nubes imprime estos colores tan propios de la paleta de Turner, que le otorgan a la pintura un aire melancólico. *El Temerario camino al desguace* es el fin de un pasado repleto de glorias.

William Makepeace Thackeray<sup>278</sup> comentó largamente esta obra, y se preguntaba si era válido sacrificar estas reliquias. ¿No hubiese sido mejor conservarlas “para que nuestros hijos mediten sobre la bravura de sus ancestros”? El progreso no parecía detenerse ante estos pensamientos melancólicos.

275. Sir Winston Leonard Spencer-Churchill (1874-1965), político y estadista británico, conocido por su liderazgo del Reino Unido durante la Segunda Guerra Mundial. Fue primer ministro en dos períodos (1940-45 y 1951-55), galardonado con el Premio Nobel de Literatura y nombrado ciudadano honorario de los Estados Unidos de América.

276. Sir Arthur Wellesley, duque de Wellington (1769-1852), militar, político y estadista británico, de origen irlandés, vencedor de Napoleón en Waterloo. Estuvo dos veces a cargo de la jefatura de gobierno del Reino Unido.

277. Joseph Mallord William Turner (1775-1851), pintor inglés.

278. William Makepeace Thackeray (1811-1863), novelista inglés que cultivó el realismo.

Un barco, una calle, un beso, todo puede adquirir un sentido político según el medio que lo rodea. Justamente, *El beso* de Francesco Hayez<sup>279</sup>, de 1859, no es solo “un beso”; en el contexto histórico en que fue compuesta esta obra se convierte en una imagen emblemática, en una alegoría de la alianza entre Italia y Francia, cuando Víctor Manuel II<sup>280</sup> y Napoleón III hacen juntos su entrada triunfal a Milán. En esta Italia que luchaba por su independencia y unificación, todo adquiere ribetes simbólicos como las óperas de Verdi<sup>281</sup> y el “Va pensiero” de *Nabucco*, cantando los pesares del pueblo de Israel en búsqueda de la libertad, versos que se identifican con la lucha del pueblo italiano. Hasta el mismo nombre del compositor se convierte en un acróstico del deseo de consagrar a “Víctor Emanuele Rey d’Italia” (Verdi).

Las aspiraciones independentistas del pueblo italiano culminaron durante las Cinco Jornadas de Milán (del 18 al 22 de marzo de 1848) y permitieron la expulsión de los austríacos del país. Pietro Bouvier<sup>282</sup> retrató a Pasquale Sottocorno<sup>283</sup> en el asalto del cuerpo de Ingenieros, cuando este revolucionario, zapatero de oficio con serias dificultades para deambular, encabezó el ataque contra los invasores incendiando los portones del palacio donde se habían atrincherado los austríacos.

El héroe de este movimiento independentista de la península fue, sin duda, Giuseppe Garibaldi<sup>284</sup>, aventurero que, hasta entonces, había participado en las luchas civiles de América del Sur, objeto de una extensa iconografía que lo erige como héroe de la gesta frente a los *camicia rossa*<sup>285</sup>, Garibaldi tenía el *phisque du rol* para convertirse en ídolo del pueblo y símbolo de la nueva República. Su audacia, su aplomo, sus cabellos rojizos y su natural postura, más su historia aventurera y espíritu temerario lo convirtieron en el ídolo romántico por excelencia.



*El beso* • Francesco Hayez • 1859  
Pinacoteca de Brera, Milán, Italia.



*Pasquale Sottocorno en el asalto del cuerpo de Ingenieros*  
Pietro Bouvier • 1848 • Cívico Museo Del Risorgimento, Milán, Italia.

279. Francesco Hayez (1791-1882), pintor italiano. Desde 1850 dirigió la Academia de Bellas Artes de Brera en Milán.

280. Víctor Manuel II (1820-1878), el último rey del Reino de Cerdeña y el primer rey de Italia. Fue excomulgado por la Iglesia Católica romana después de que el ejército italiano atacara Roma en 1870 y el Papa Pío IX tuviese que retirarse al Vaticano.

281. Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901), célebre compositor de óperas.

282. Pietro Bouvier (1839-1927), pintor italiano.

283. Pasquale Sottocorno (1822-1857), a pesar de una discapacidad física severa, el 21 de marzo lideró el ataque contra los austríacos.

284. Giuseppe Garibaldi (1807-1882), militar y político italiano.

285. La camisa roja fue el sello distintivo elegido por Giuseppe Garibaldi y sus voluntarios desde 1843, cuando se reunieron en Montevideo 500 italianos para defender la República del Uruguay del dictador argentino Juan Manuel de Rosas. Garibaldi contaba con pocos medios, entre los que halló este paño de lana roja utilizado para vestir a sus tropas. Los Camisas Rojas se encontraron entre los protagonistas del nacimiento del Reino de Italia.



*Billete de un dólar estadounidense*

La pintura decimonónica del Romanticismo asiste en la construcción del ideario nacional, y en toda América surgen los pintores fundacionales.

Eran, generalmente, artistas educados en Europa que abrevaron en la gesta heroica de las luchas por la independencia y, en menor medida, de las guerras civiles. Fue Gilbert Charles Stuart<sup>286</sup>, a través de su retrato de Washington<sup>287</sup>, quien dio vuelo a la gesta democrática e independentista del general puesto al frente de las maltrechas milicias americanas para luchar contra el Imperio británico. Esta historia de exaltación patriótica no careció de ribetes tragicómicos como la del retrato de Washington que ilustra los billetes de un dólar.

Muchos desconocen la dolorosa historia de George Washington, el patriota inmortalizado con un brillo pícaro en sus ojos y un gesto contrito en sus labios ¿Por qué no sonríe el prócer? Porque el pobre Washington no tenía dientes propios que mostrar y los que lucía eran prestados y no siempre estaban a la altura de las circunstancias.

Por más que digan que esta hecatombe odontológica se debía a la mala costumbre de Washington de romper nueces con la boca, lo más probable es que sus dientes hayan sucumbido a la piorrea o, como opinan otros estudiosos, a la ingesta de remedios a base de mercurio. El presidente, quizás el hombre más rico de las colonias americanas, tenía varias dentaduras postizas hechas de los más diversos materiales. La que se conserva en Baltimore (confeccionada por el doctor Greenwood) fue tallada en marfil de hipopótamo y sostenía dientes donados involuntariamente por cadáveres (como era la costumbre de la época), cuando no eran de alce, morsas y otros animales, que le prestaban contundencia a su mordida.

Como se imaginarán, con semejantes armatostes en la boca, al presidente le resultaba difícil hablar e ingerir alimentos. Para disimular la primera condición recurría a la parquedad (una verdadera bendición en un político), y para evitar la desavenencia de extraviar su dentadura, era raro que comiese en público.

286. Gilbert Charles Stuart (1755-1828), pintor estadounidense. A lo largo de su carrera produjo retratos de más de mil personas, incluyendo los primeros seis presidentes de los Estados Unidos.

287. George Washington (1732-1799), primer presidente de los Estados Unidos entre 1789 y 1797.



*El Ateneo* • Gilbert Stuart • 1796  
Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos.



*Lansdowne Portrait* • Gilbert Stuart • 1797  
National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Londres, Inglaterra.

En 1796, Gilbert Stuart fue convocado por primera vez para retratar a George Washington cuando éste, con 63 años auestas, acababa de ser nombrado presidente. El retrato más famoso que pintó de Washington fue llamado *El Ateneo*, cuyo original permaneció inconcluso y que hoy se conserva en el Museo de Arte de Boston. Basado en esta obra, Stuart hizo varias reproducciones (que vendía a muy buen precio) y otro retrato célebre que también tiene a Washington como figura principal: *Lansdowne Portrait*, obra encargada por el senador Bingham para regalar al marqués de Lansdowne, un simpatizante británico de la causa americana. Como Stuart hizo varias copias, una terminó en la Casa Blanca y la otra en el Smithsonian Museum.

Mientras el pintor retrataba al presidente, hizo lo posible para mantenerlo entretenido con su charla, pero Washington no estaba de humor y lucía un rostro taciturno. Le habló de Inglaterra, de la guerra y hasta le hizo un chiste... pero nada, al presidente era difícil sacarle una sonrisa. La leyenda cuenta que Stuart, para evitar inmortalizarlo con este gesto adusto, le puso algodones en la boca para rellenar los carrillos vacíos del general.

Como dijimos, este retrato sirvió de base para la imagen del billete de un dólar, que tiene una característica muy especial o, mejor dicho, *trece* características, como ser:

Tiene trece números romanos y luce trece estrellas sobre el águila. Trece escalones tiene la pirámide; trece letras tiene la inscripción *Annuit Coeptis* (“Aprobar y llevar adelante”) y trece letras también tiene *Pluribus Unum* (“Todos somos uno”). El billete luce trece barras verticales y trece bandas horizontales con trece hojas de olivo y trece frutos de olivo. Son trece las flechas y hay trece letras “n”. Se ven trece frutas en la parte delantera del billete y son trece los elementos que rodean la base del retrato de Washington. Como ven, trece veces trece ¿Por qué el fatídico trece de fama tan desafortunada? Porque fueron originalmente trece las colonias fundadoras de los Estados Unidos.

La maldición de este número tiene dos orígenes posibles. El primero se basa en que eran trece los comensales en la Última Cena, y todos sabemos cuál fue la suerte de Cristo. El segundo origen se atribuye a los caballeros templarios, que fueron arrestados y ejecutados un viernes 13. Los templarios sobrevivientes a la masacre se escondieron y con los años se convirtieron en los primeros masones. Vale aclarar que Washington y sus sucesores fueron conocidos masones. El billete también refleja esa misma inclinación masónica, con la Pirámide de trece escalones y el ojo que contempla un universo, plagado de números trece.



*Washington cruzando el Delaware* • Emanuel Leutze • 1851  
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.

También son trece los hombres que aparecen en la emblemática obra de Emanuel Leutze<sup>288</sup>, *Washington cruzando el Delaware* (en realidad, de uno de ellos solo se ve el arma). Entre los integrantes de esta epopeya figura un hombre de color, dato inexacto ya que ningún esclavo<sup>289</sup> acompañó a Washington en este heroico cruce que, además, se realizó de noche. El artista ilumina la gesta para darle un aire de esperanza. Tampoco existía entonces la bandera con las trece estrellas, pero los anacronismos eran moneda corriente en la exaltación de la gesta independentista de las naciones.

Este cuadro se pintó 75 años después del acontecimiento, en 1851, y pretende dar lustre a una maniobra muy discutida que fue atacar por sorpresa el día de Navidad a las tropas británicas cruzando el río congelado en plena tormenta de nieve. La victoria de Trenton tuvo un efecto reparador sobre la moral de las milicias americanas, desgastadas después de una sucesión de derrotas que habían mermado el prestigio del entonces discutido George Washington. En la barca, el único que luce sereno es el general, todo un mensaje para la construcción histórica de una nación.

288. Emanuel Gottlieb Leutze (1816-1868), pintor de origen alemán que ilustró la historia de los Estados Unidos.

289. Washington, como los primeros presidentes norteamericanos, fue esclavista; criticar hoy es leer la historia con el diario del lunes. La esclavitud era una institución consagrada por la Biblia y otras religiones, una forma de bendecir una institución socioeconómica sobre la que funciona la sociedad desde tiempos inmemoriales.



*Himno Nacional Argentino* • Pedro Subercaseaux Errázuriz • 1909  
 Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires, Argentina.

Pintores como Pedro Subercaseaux Errázuriz<sup>290</sup> y Juan Manuel Blanes<sup>291</sup> reflejaron los momentos cúlmines de la gesta independentista de Chile, la Argentina, el Perú y el Uruguay. *La revista de Rancagua* y *La Revista de Río Negro* y *Los Treinta y Tres Orientales* de Blanes; *El abrazo de Maipú*, *La batalla de Chacabuco*, *El Himno Nacional Argentino* y *El Cabildo del 22 de Mayo* de Subercaseaux fueron cuadros esenciales para la construcción de la identidad nacional de estos países. Las imágenes construyen una épi-

ca que no necesariamente reproducen lo acontecido, solo ofrecen una perspectiva heroica del relato histórico que muchas veces, adquiere ribetes míticos. Por ejemplo, en el caso de Subercaseaux, no hay constancia de que el Himno Argentino haya sido cantado en la casa de Mariquita Sánchez de Thompson<sup>292</sup> y menos aún que la joven Remedios de Escalada<sup>293</sup>, prometida del general San Martín, haya sido la intérprete, pero esta conjunción de personajes notables dan consistencia a la unión nacional.

290. Pedro León Maximiano María Subercaseaux Errázuriz (1880-1956), pintor chileno.

291. Juan Manuel Blanes (1830-1901), pintor uruguayo. En 1860, Blanes le pidió al gobierno de su país una pensión para viajar a Europa a estudiar pintura por cinco años, y a cambio ofreció el envío de copias de las obras para que su gobierno eligiese, y la promesa de fundar una academia de pintura a su regreso.

292. María Josepha Petrona de Todos los Santos Sánchez de Velasco y Trillo, más conocida como Mariquita Sánchez de Thompson (1786-1868), patriota argentina. Para más datos sobre la presentación del Himno Nacional Argentino, ver los artículos del autor: "Oíd mortales" recopilados en: <http://www.olmoediciones.com/oidmortales.pdf>

293. Remedios de Escalada (1797-1823), esposa del general San Martín.



*Treinta y Tres Orientales* • Juan Manuel Blanes • 1877  
Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.

Blanes reconoce que pocos fueron los personajes realmente retratados en los *Treinta y Tres Orientales*. Fácilmente reconocibles son Oribe y Lavalleja, de los restantes 31 es dudosa la reproducción de los rasgos. Además, al pintar 33 personajes, Blanes prolonga la connotación masónica, porque en realidad fueron 39 los que se encontraron esa mañana en la playa de Agraciada.

Algo parecido ocurre con el retrato de José Gervasio Artigas, que obedece más a la necesidad de imponer la imagen de un hombre fuerte, una cara a ideas cohesionantes que aglutinen el espíritu nacional, que de reproducir las verdaderas facciones del patriota oriental cuyo único retrato conocido fue realizado cuando era una persona muy mayor. Este cuadro fue utilizado en los comunicados de los guerrilleros tupamaros en Uruguay, que propusieron una interpretación marxista de los principios artiguistas.

*La revista del Río Negro* fue pintada por Blanes en pleno apogeo de la carrera política de Julio Argentino Roca y *La muerte de Miguel Carrera* y *La revista de Rancagua* son hitos fundacionales en la historia de Chile.

Blanes y Subercaseaux mantuvieron cierta prescindencia sobre temas que se prestaran al debate. Sus obras pretendieron ser canónicas, conscientes de su tarea como ilustradores de acontecimientos fundacionales para la construcción de la nacionalidad de los países del sur de América.



*Artigas en la ciudadela* • Juan Manuel Blanes • 1884  
Museo de los Presidentes, Casa de Gobierno,  
Montevideo, Uruguay.



*El taller del pintor* • Gustave Courbet • 1855  
Museo de Orsay, París, Francia.

Ya no son reyes, ni santos, ni emperadores los conductores del destino de las naciones sino el pueblo liso y llano que puede llegar a expresar en forma violenta su descontento bajo el mando de líderes carismáticos.

El año 1848 marcó un antes y un después en la historia europea y del mundo. Las calles de las grandes ciudades fueron escenario de enfrentamientos armados. Las monarquías tambalearon, las bolsas de comercio quebraron, los que parecían ser los líderes indiscutidos colapsaron bajo el peso de las circunstancias. La emisión descontrolada, las variaciones en la oferta de oro y plata, la expansión monetaria, las especulaciones en tierras, la voracidad imperialista, el

ferrocarril y los bonos que financiaban su construcción hicieron estallar una nueva burbuja financiera. Por diez años, la economía mundial se estancó, los sueños imperiales se vieron postergados, una tímida democracia hizo escuchar sus quejas y reclamos, fusil en mano. El sueño de la Santa Alianza se convirtió en una pesadilla y Gustave Courbet<sup>294</sup> pintó este conflicto en *El taller del pintor*<sup>295</sup>. “El mundo viene a retratarse a mi estudio”, dijo entonces el artista.

Aquí aparece Courbet, en el centro, pintando un bucólico paisaje junto a una modelo desnuda que lo contempla ensimismada y un jovencito que lo mira con curiosidad. Ellos simbolizan el arte puro e inocente y el arte por sí mismo.

294. Gustave Courbet (1819-1877), pintor francés, fundador y máximo representante del realismo. Comprometido activista republicano de ideas muy cercanas al socialismo revolucionario.

295. Su título completo en francés es: *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, esto es, *El taller del pintor, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral)*. La obra fue originalmente rechazada por la Exposición Mundial de París de 1855.

Esta imagen central divide la escena. A la izquierda, están los enemigos del artista (“los que viven de la muerte y la miseria”), entre quienes se destaca Napoleón III. Vecino al centro está el pueblo, representado por una irlandesa en actitud de amamantar, símbolo de la hambruna que se abatía sobre esa nación. Los burgueses están representados por Émile de Girardin<sup>296</sup>, acusado de enterrar a la Segunda República Francesa después de haber apoyado a Napoleón III. En este grupo, parece adivinarse la presencia de Garibaldi. ¿Por qué está el italiano entre los enemigos del artista? Por su alianza con Napoleón III para atacar Austria. Garibaldi recién volvió a Europa en 1854. Por esos años, vivió en Tanager, en Nueva York y fue capitán de un barco en el Pacífico.

A la derecha de la imagen central están los amigos del artista como Champfleury<sup>297</sup>, Baudelaire<sup>298</sup>, George Sand<sup>299</sup> y Proudhon<sup>300</sup>. Este último ejerció una poderosa influencia sobre Courbet con sus ideas “progresistas”: la negación del derecho a la propiedad, la exaltación de los derechos de los trabajadores y la distribución de las riquezas.

Este cuadro es una especie de Juicio Final personal, en el que el autor coloca a los santos y pecadores en el Cielo o el Infierno de acuerdo a su particular criterio. “Es mi manera de ver a la sociedad”, le escribió a Champfleury. El mismo Champfleury fue quien llamó “realistas” a las pinturas de su amigo. Efectivamente, *El taller del pintor* es una alegoría real.

Coubert no sólo se involucró en la política mediante su pintura, también fue un activista, a punto tal de rechazar la Legión de Honor que le ofreció Napoleón III, a cuyo régimen denostaba. Redactó, además, textos como *Du Principe de l'art de sa destination social*, donde expresa sus opiniones



Detalle de esta obra.

políticas. Su militancia no se limitó a escribir y pintar, sino que realizó actos subversivos. Coubert fue hallado culpable de la destrucción de la Pirámide de la Plaza Vendome, emblema imperial, traído por Napoleón I de su campaña a Egipto. Por esta razón fue multado y el Estado francés se cobró confiscando varias de sus obras.

Arrogante como pocos, Coubert sostenía que “si dejo de escandalizar, dejo de existir”. Muchos artistas, consciente o subliminalmente, se hicieron eco de esta afirmación y se aferraron al escándalo (no siempre político) para promover su obra.

Con los cambios políticos también mutaron las pautas estéticas, Théophile Gautier<sup>301</sup>, convertido en el crítico del momento, afirmaba que el arte no consistía en imitar la naturaleza, sino en transformar las experiencias sensoriales, unidas armoniosamente bajo la perspectiva de un “microcosmos”. Para Gautier se necesitaba una concepción cultural abarcadora para plasmar una obra artística conceptual.

296. Émile de Girardin (1806-1881), periodista, publicista y hombre político francés. Teorizador del doble mercado, fue el fundador de *La Presse*, cotidiano parisino (1836).

297. Jules Champfleury (1821-1889), escritor francés partidario del realismo artístico.

298. Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), poeta, crítico de arte y traductor. Fue llamado “el Poeta Maldito”, debido a su vida de bohemia y excesos, y a la visión del mal que impregna su obra.

299. George Sand, seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), baronesa Dudevant, escritora francesa. En 1831, comenzó a preferir el uso de prendas masculinas, aunque continuaba vistiéndose como mujer en reuniones sociales. Este “disfraz” masculino le permitió circular más libremente por París, y obtuvo, de esta forma, acceso a lugares que de otra manera hubieran estado negados para una mujer de su condición social.

300. Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), filósofo político y revolucionario francés. Junto a Bakunin y Kropotkin, fue uno de los padres del pensamiento anarquista y de su primera tendencia económica, el mutualismo.

301. Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), poeta, dramaturgo, novelista, periodista, crítico literario y fotógrafo francés.



*Gargantúa* • Honoré Daumier • 1831  
Biblioteca Nacional de París, Francia.

Honoré Daumier<sup>302</sup> se inscribió en la misma escuela realista de Coubert, del que también era amigo. Fue Daumier un retratista de la realidad, quien imprimió en sus litografías de trazos incisivos una crítica feroz al mundo político de los tiempos de Napoleón III. Mediante sus caricaturas resaltó las costumbres populares a expensas de caer en vulgaridades. Nada ni nadie fue obstáculo para satirizar o caricaturizar, Daumier se movía con extrema libertad, sin importarle quién o quienes cayeron bajo su pluma plena de mordacidad, sea por cuestiones políticas, religiosas o financieras.

Su sarcasmo le ocasionó varios problemas que más de una vez lo llevaron a los tribunales y hasta a la cárcel. Era este hombre un verdadero Quijote, en la vida y la plástica. No en vano Daumier ilustró la obra de Cervantes, con logrado estilo y penetración psicológica.

Su carrera comenzó como caricaturista y pronto se embarcó en la sátira política trabajando para *Le Charivari*<sup>303</sup>, periódico especialmente crítico al gobierno de Luis Felipe. Justamente, por retratar a este monarca como *Gargantúa*<sup>304</sup> (el glotón de Rabelais<sup>305</sup>) sufrió dos meses de prisión.

302. Honoré Daumier (1808-1879), caricaturista, pintor, ilustrador, grabador, dibujante y escultor francés de la época realista.

303. *Le Charivari*, en esta revista, en 1874, se usó por primera vez el término "impresionista" utilizado por Louis Leroy, pero en un tono despectivo.

304. *Gargantúa y Pantagruel*, novela en cinco entregas escritas en el siglo XVI por François Rabelais. Narra la historia de dos gigantes: un padre, Gargantúa, y su hijo Pantagruel, y de sus aventuras, escritas de forma satírica y extravagante. Sus páginas contienen mucho humor escatológico y una buena dosis de violencia.

305. François Rabelais (1494-1553), escritor, médico y humanista francés. Usó también el seudónimo de Alcofribas Nasier, anagrama de su nombre.



*El levantamiento* • Honoré Daumier • 1860  
Colección Phillips, Washington, Estados Unidos.

Como en 1835, la censura se hizo más estricta, Daumier prefirió cambiar la política por las costumbres sociales para dar rienda suelta a su espíritu crítico. Recién retomó la sátira política en 1848, cuando estalla “la primavera de los pueblos”, alentado por las nuevas clases obreras que reclamaban su participación en la tímida democracia que asomaba en occidente. Entonces Daumier realizó una serie de obras entre las que

se destacaba *Levantamiento*, un alegato social con fuertes reminiscencias de Delacroix, y *La libertad guiando al pueblo*. Daumier era un ferviente admirador de Delacroix.

Al igual que el romanticismo evolucionó hacia un amaneramiento edulcorado, el realismo amenguó, en parte, su intransigencia con el dibujo caricaturesco que ironizaba más que denostaba a las víctimas de su elección.



*Adiós a Inglaterra* • Ford Madox Brown • 1855

Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, Inglaterra.

Mientras Courbet y Daumier denunciaban la decadencia de Francia, la Hermandad de los Prerrafaelistas fundada en 1848, es decir en plena Inglaterra victoriana, rescataban las glorias pasadas, como la gesta del rey Arturo y del mago Merlín, en la llamada serie áurica. Sus integrantes —John Everett Millais, Dante G. Rossetti y William Colman Hunt— estaban relacionados con los realistas europeos, pero rechazaban el academicismo y propugnaban volver al detalle de Rafael y Miguel Ángel. Los prerrafaelistas parecen transmitir la idea de que esa época, de progreso y esplendor imperial victoriano, era la consecuencia natural del glorioso y mágico pasado del pueblo inglés reflejado en sus cuadros luminosos.

No todos los prerrafaelistas coincidían en la bonanza victoriana como una bendición. Ford Madox Brown<sup>306</sup> pinta la desventura del desarraigo. En 1852, 370.000 ingleses buscaron otros horizontes dentro y fuera del Imperio. Brown se inspira en la partida de su amigo Thomas Woolner<sup>307</sup> que emigró a Australia

buscando un futuro mejor, aunque los rostros de la pareja reflejen incertidumbre y desasosiego. Es que, como a todo emigrante, nada ni nadie les puede asegurar esa dicha.

El más radicalizado de este grupo de artistas británicos fue William Morris<sup>308</sup>, quien propugnaba el rechazo a las formas masivas de producción favoreciendo la factura artesanal como un retorno al glorioso medioevo. A través de su “Arts and Crafts”, pretendía facilitar el acceso a la cultura a las clases menos favorecidas (aunque se le recriminaba que estas artesanías, por su costo, solo podían ser adquiridas por los grupos sociales más adinerados). En 1883, William Morris fundó la Federación Socialdemócrata para difundir y dar curso a sus propuestas. A pesar de su militancia, ni sus dibujos ni sus diseños trasuntan crítica social alguna, pero su prédica política ejerció una gran influencia en las corrientes libertarias que afloraron en Europa. Bakunin<sup>309</sup> y Kropotkin<sup>310</sup> lo conocieron y escucharon sus teorías.

306. Ford Madox Brown (1821-1893), pintor inglés. Compartía con la Hermandad Prerrafaelita su rechazo a la pintura académica y su interés por el arte medieval.

307. Thomas Woolner (1825-1892), escultor y poeta inglés.

308. William Morris (1834-1896), artesano, impresor, poeta, escritor, activista político, pintor, diseñador británico y escritor destacado por su novela utópica *Noticias de ninguna parte*, que narra la evolución del socialismo.

309. Mijaíl Aleksándrovich Bakunin (1814-1876), anarquista ruso.

310. Piotr Alekséyevich Kropotkin (1842-1921), aristócrata ruso, geógrafo y naturalista y pensador político. Fue uno de los fundadores de la escuela del anarcocomunismo, y desarrolló la teoría del apoyo mutuo.



*El rey Cophetua y la mendiga* • Edward Coley Burne-Jones • 1884  
Tate Gallery, Londres, Inglaterra.



*Danza Pírrica (detalle)* • Lawrence Alma-Tadema • 1868  
Guilldhall Art Gallery, Londres, Inglaterra.

Lawrence Alma-Tadema<sup>311</sup>, por su lado, rescató el esplendor romano con minuciosidad. Cada imagen era una alusión al espíritu imperial, que parecía tener en Inglaterra su reencarnación más preciada.

En España, Padilla<sup>312</sup>, Ferrant<sup>313</sup>, Madrazo<sup>314</sup> y Gisbert Pérez<sup>315</sup> se adentraron en la historia de la Península para rescatar las pasadas glorias a fin de que estas sirviesen de ejemplo y ayudasen a resucitar a la nación, desangrada por las guerras carlistas y los desmanejos de Isabel II<sup>316</sup>.

La tecnología súbitamente irrumpió en el siglo XIX. El tren, la máquina de vapor, la Revolución Industrial y la subsecuente Revolución Socialista de 1848, conmovieron al mundo. Un

nuevo orden se insinuaba y la pintura no fue ajena al cambio, más cuando aparece de la fotografía que despojó al pincel de su exclusiva condición iconográfica. Ya no hacía falta la reproducción exacta de la realidad sino “ver con los ojos del alma”, como solía decir Joshua Reynolds.

Siguiendo esta línea, evoluciona primero, el impresionismo, una forma personal de ver la realidad, menos nítida que el realismo pero con una exaltación del color que aún respeta las formas. De esta subjetividad surgirá el expresionismo, donde la visión interior se vuelca al lienzo con una distorsión más marcada de las formas (para dar fuerza al mensaje) y un alto contenido emotivo por las vivencias individuales.

311. Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), pintor neerlandés neoclasicista de la época victoriana, conocido por sus suntuosos cuadros inspirados en el mundo antiguo.

312. Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921), pintor español.

313. Alejandro Ferrant (1843-1917), pintor español. Fue director del Museo de Arte Moderno de Madrid, integrado desde 1971 en el Museo del Prado.

314. Luis de Madrazo (1825-1897), pintor español, miembro de la famosa familia Madrazo.

315. Antonio Gisbert Pérez (1834-1902), pintor español de temática histórica.

316. Isabel II, llamada “la de los Tristes Destinos” (1830-1904), reina de España entre 1833 y 1868, gracias a la derogación del Reglamento de sucesión de 1713 (comúnmente denominado “Ley Sálica”) por medio de la Pragmática Sanción de 1830. Esto provocó la insurgencia del infante Carlos María Isidro (ver retrato de la familia real de Goya), tío de Isabel II, quien inició una serie de conflictos armados para hacer valer sus derechos al trono.

“Olvidemos las llamadas innovaciones  
hay una sola forma de ver la realidad”.  
William-Adolphe Bouguereau



*Pollice Verso* • Jean-Léon Gérôme • 1872  
Phoenix Art Gallery, Arizona, Estados Unidos.

No todos coinciden con esta nueva subjetividad, los neoclásicos, como Gérôme<sup>317</sup>, Baudry<sup>318</sup>, Cabanel<sup>319</sup>, Meissonier<sup>320</sup> y Bouguereau<sup>321</sup> retoman la pintura histórica, mitológica y simbólica más idónea para su técnica depurada, apelando a glorias pasadas para exaltar los sentimientos patrióticos.

El retrato, las naturalezas muertas, los bodegones y los paisajes también fueron temas que brotaron del pincel de estos académicos, aunque serán las evocaciones grecorromanas las que les darán su nombre de batalla. Gracias a estas preferencias se convirtieron en *les pompiers* (“los bomberos”), porque los bomberos parisinos usaban los cascos Adrianne a la usanza antigua.

Su grupo antagónico, los impresionistas, se burlaban de sus propuestas clásicas que consideraban retrógradas e inconducentes.

Este enfrentamiento académico entre *pompiers* e impresionistas no tiene una connotación política; los miembros de ambas escuelas pertenecían más o menos a un mismo estrato social y todos, de una forma u otra, tenían las mismas aspiraciones burguesas. El éxito económico acompañó en vida a muchos *pompiers* que hoy han quedado en el olvido, como Meissonier, al que le fue concedida la Legión de Honor y que entonces vendía obras por 840.000 francos, mientras que Manet<sup>322</sup>, a lo sumo, lograba ventas de 16.500 francos; Renoir debía hacer concesiones para vivir de su arte y Van Gogh<sup>323</sup> ni siquiera podía vender sus obras.

317. Jean-Léon Gérôme (1824-1904), pintor y escultor francés academicista.

318. Paul Baudry (1828-1886), pintor francés representante del academicismo durante el Segundo Imperio.

319. Alexandre Cabanel (1823-1889), pintor de la historia, de género y retratista. Su obra evolucionó con los años hacia temas románticos, tales como *Albaydé*, inspirado en el poema *Orientales* de Victor Hugo.

320. Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891), pintor de corte académico. Ilustró las obras de Honoré de Balzac.

321. Adolphe Bouguereau (1825-1905), pintor francés, ajeno a cualquier aire de renovación; permaneció imbuido en el ideal de belleza clásica, que llevó a sus lienzos.

322. Édouard Manet (1832-1883), pintor francés, reconocido por la influencia que ejerció sobre los impresionistas.

323. Vincent van Gogh (1853-1890), pintó 900 cuadros (de ellos, 27 autorretratos y 148 acuarelas) y 1.600 dibujos. En vida solo vendió un cuadro.



*El fusilamiento de Maximiliano* • Édouard Manet • 1867  
National Gallery, Londres, Inglaterra.

A pesar de la decadencia post imperial por la caída de Napoleón III, después de la desastrosa Batalla de Sedán<sup>324</sup> y las estrecheces económicas propias de los artistas, Francia vivía un momento de progreso. Los sinsabores y contrariedades del momento no le restaban el *joie de vivre* que invadía sus obras con paletas brillantes escapando de los colores terrosos y cuadros oscuros de la vieja escuela.

La creatividad industrial asistió a los artistas en esta contienda de colores. Las vejigas de vaca fueron reemplazadas por los pomos de estaño que les permitieron a los artistas pintar *au plein air*, en medio de la naturaleza, buscando la luz y una novedosa escala cromática en sus cuadros.

Si bien la búsqueda de los impresionistas, esencialmente, obedeció a intereses estéticos, Manet (que no pertenecía al grupo de los impresionistas, aunque fue su inspirador) adoptó una actitud atrevida al mostrar sus desnudos descarados. Los cuadros *Desayuno sobre la hierba* y *Olimpia* desataron escándalos.

También hizo uso de la misma actitud agresiva en su crítica política al desaprobar la gestión de Napoleón III, especialmente en su obra *El Fusilamiento de Maximiliano*<sup>325</sup>, donde denuncia la pésima política internacional del Imperio que terminó con el abandono a su suerte del príncipe austriaco. El acontecimiento conmovió a la sociedad francesa, más cuando su esposa, Carlota de Bélgica<sup>326</sup>, sufrió un desequilibrio mental que la mantuvo confinada por el resto de sus días.

En el esbozo original de esta pintura eran campesinos mexicanos quienes fusilan a Maximiliano, pero en la obra aparece un pelotón de soldados franceses ejecutando al efímero emperador, en clara alusión al abandono que hizo Francia del príncipe austriaco al que Napoleón le había prometido total apoyo en esta aventura imperialista. La obra guarda cierta semejanza con el cuadro de Goya *Los fusilamientos del 2 de mayo*, obra que Manet había podido estudiar durante su visita a España.

324. La Batalla de Sedán se libró entre el 1º y 2º de septiembre de 1870, durante la guerra franco-prusiana.

325. *El fusilamiento de Maximiliano* relata la ejecución del emperador mexicano Maximiliano I de México, ocurrida en Querétaro el 19 de junio de 1867, lo acompañan los generales Miramón y Mejía.

326. Carlota de Bélgica (1840-1927), princesa de Bélgica, archiduquesa de Austria y emperatriz consorte de México, cabeza del Segundo Imperio Mexicano de efímera duración.

Otros impresionistas adhirieron a políticas de izquierda, Pissarro<sup>327</sup>, por ejemplo, era anarquista. Junto a Monet<sup>328</sup> habían huido a Inglaterra para evitar la leva durante la guerra franco-prusiana. Ambos eran críticos de Napoleón III y su sueño imperial. Sin embargo, en sus obras no se aprecian atisbos de sus opiniones políticas.

Por su lado, Edgar Degas<sup>329</sup>, hijo y hermano de banqueros, era de ideas conservadoras; inclinación más evidente cuando se analiza su obra a la luz de las ideas positivistas<sup>330</sup> de fines del siglo XIX.

Cuando Edgar Degas expuso *La pequeña bailarina de catorce años* en su forma original (es decir, de cera, con cabellos de crin de caballo y un tutú de seda), durante la Exposición de Impresionistas en 1881, se desató un escándalo. No fue un debate artístico, la obra, para los cánones de la época, era bastante conservadora. ¿Cuál fue el problema, entonces? Una discusión médico-antropológica sobre el cráneo de la bailarina.



*La pequeña bailarina* • Edgar Degas • 1921/31  
Museo de Orsay, París, Francia.

Al mismo tiempo que Degas presentaba a su bailarina, expuso una obra llamada *La fisonomía de los criminales*. Los críticos no pudieron evitar relacionar el cráneo de la joven e inocente bailarina con los de Émile Abadie y Paul Krial, acusados de asesinato a sangre fría y condenados a ser ejecutados.

Degas asistió al juicio de los criminales con su cuaderno de apuntes para retratar a estos dos jóvenes que eran el comentario obligado de los positivistas franceses. La ciencia era la nueva religión, todo conocimiento debía pasar por la verificación científica, y Cesare Lombroso<sup>331</sup> imponía sus ideas del “criminal nato”, midiendo el cráneo de los convictos y relatando sus apreciaciones óseas como fuente de diagnóstico. Alphonse Bertillon<sup>332</sup>, en Francia, había resuelto varios crímenes recurriendo a mediciones antropométricas que catalogaban a los criminales por sus características físicas.

Degas asistió al juicio de los criminales con su cuaderno de apuntes para retratar a estos dos jóvenes que eran el comentario obligado de los positivistas franceses. La ciencia era la nueva religión, todo conocimiento debía pasar por la verificación científica, y Cesare Lombroso<sup>331</sup> imponía sus ideas del “criminal nato”, midiendo el cráneo de los convictos y relatando sus apreciaciones óseas como fuente de diagnóstico. Alphonse Bertillon<sup>332</sup>, en Francia, había resuelto varios crímenes recurriendo a mediciones antropométricas que catalogaban a los criminales por sus características físicas.

327. Camille Pissarro (1830-1903), pintor impresionista.

328. Claude Monet (1840-1926), uno de los fundadores de la pintura impresionista. De hecho, el término “Impresionismo” deriva del título de su obra *Impresión, sol naciente* de 1872.

329. Hilaire-Germain-Edgar de Gas, más conocido como Edgar Degas (1834-1917), pintor y escultor francés.

330. El positivismo, escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico derivado de su particular método epistemológico.

331. Ezechia Marco Lombroso, conocido con el pseudónimo Cesare Lombroso (1835-1909), médico y criminólogo italiano, representante del positivismo criminológico, llamado en su tiempo la *Nueva Escuela* (Nuova Scuola).

332. Alphonse Bertillon (1853-1914), policía francés, hijo de Louis-Adolphe Bertillon (médico, antropólogo y estadístico, al igual que el hermano de Alphonse, Jacques Bertillon, que también fue médico y estadista). Se desempeñó como investigador y fue impulsor de métodos de individualización antropológica.

Impregnado por estas ideas, Degas incurrió en el naturalismo, reproduciendo la realidad con una objetividad documentada. No solo había un interés artístico en la fisonomía de los criminales, el tal Abadie había asesinado a la viuda Joubert, en la rue Fontaine, a pocos metros de la casa del artista. El crimen de la viuda había conmovido a la sociedad francesa y al pintor en particular que conocía a la víctima.

En el retrato de los asesinos, Degas resalta los rasgos “degenerados del criminal: los pómulos salientes, el cráneo oblongo (dolicocefalo), los ojos hundidos”. Es más, en uno de los retratos, Degas hace justicia por mano propia: la cabeza de Émile Abadie parece haber sido guillotínada antes de que rodara por el patíbulo.

Los frenólogos, a su vez, vieron en la joven bailarina “todos los vicios impresos” en la forma del cráneo. El crítico Paul Mantz<sup>333</sup> en una reseña sobre esta obra se preguntaba: “¿Por qué es tan fea?”, y al hablar de fealdad se refiere “a los vicios que han grabado su detestable promesa”. ¿Acaso Degas estaba provocando a la sociedad con esta incursión exploratoria? Hoy nos cuesta ver este desafío. La niña “viciosa” se ha convertido en un paradigma de inocencia. ¡Oh tempora, oh mores!

Las bailarinas que pintaba Degas (a las que despectivamente llamaba “petite rats”), muchas veces terminaban como amantes de señores aristócratas que las elegían entre las muchas aspirantes a entrar en el ballet. Era esta una de las pocas formas que tenían las jovencitas para escapar de la miseria y tratar de asegurarse una vejez digna. Las menos afortunadas, terminaban en la prostitución.



*La fisonomía de los criminales* • Edgar Degas • 1880  
Colección particular:



*Cabeza de un criminal* • Edgar Degas • 1880  
Museo Nacional de Belgrado, Serbia.



*Clase de baile en la Opera* • Edgar Degas • 1872  
Museo de Orsay, París, Francia.

333. Paul Mantz (1821-1895).

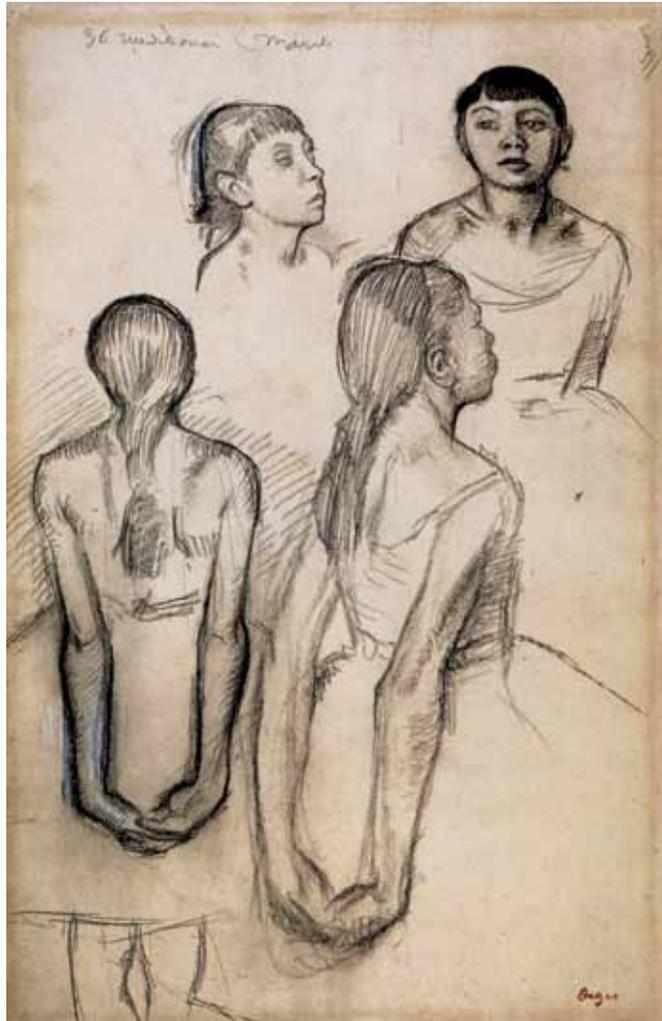
La modelo para esta obra, la jovencita Marie Van Goethem<sup>334</sup>, no fue una excepción a esta regla. Hija de una planchadora (como Nana, la heroína de Zola), Marie terminó sus días alternando en los cabarets del barrio Pigalle en París.

Con esta bailarina de catorce años, Degas opera un cambio revolucionario. Por sus problemas visuales, fue abandonando el óleo para convertirse en escultor y usó las técnicas de escultura para convertirse en fisonomista, estudiando en museos de medicina e influenciado por la criminología lombrosiana. Eran los tiempos cuando se intentaba relacionar las características psicológicas con los accidentes óseos del cráneo, error de apreciación que ocasionará un sinnúmero de injusticias y desastres, como toda vez que se poseen conocimientos superficiales sobre la naturaleza humana. En este caso, el positivismo produjo la impresión de que

los criminales no podían ser rehabilitados, de allí, las penas severas y hasta la muerte para todos aquellos que hubiesen reincidido<sup>335</sup>. Este espíritu revanchista es el que se refleja en la obra de Victor Hugo, *Los miserables*. El personaje central, Jean Valjean, es

perseguido sin concederle la posibilidad de reintegrarse a la sociedad. Para construir este personaje, Victor Hugo se basó en la vida de Eugene Vidocq<sup>336</sup>, un conocido delincuente quien, con el tiempo, abandonó su carrera criminal, redimiéndose a punto tal de convertirse en el primer director de la Sûreté Nationale (Seguridad Nacional).

“A little knowledge does a lot of harm” (Escasos conocimientos producen grandes daños) diría Thackeray<sup>337</sup>, y esta escasez le ha costado a la humanidad guerras y genocidios de los que se recupera solo para caer una vez más en otros errores producidos por la misma insuficiencia de conocimientos y soberbia conceptual.



Cuatro estudios de bailarinas • Edgar Degas • 1875/81  
Museo del Louvre, París, Francia.

334. Marie Geneviève van Goethem, (1865-se desconoce la fecha de su muerte).

335. La esterilización de criminales y enfermos mentales entró en vigencia en el Estado de Indiana en 1907. En 30 años se le sumarían 20 estados, más Suiza, Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia y Alemania en 1933.

336. Eugène-François Vidocq (1775-1857).

337. William Makepeace Thackeray (1811-1863), novelista inglés de la escuela realista.



*Los nenúfares (detalle)* • Claude Monet • 1920  
National Gallery, Londres, Inglaterra.

Si bien, como hemos dicho, no abundan los mensajes políticos entre las obras de los impresionistas, entre ellos mantuvieron fuertes discusiones en lugares como el Café Guerbois. El centro de estas reuniones era Émile Zola<sup>337</sup>, crítico y escritor que apoyó la evolución estética del grupo, no todos compartían las mismas posiciones perspectivas políticas. Para colmo el tema del capitán Dreyfus<sup>338</sup> abrió una brecha en la sociedad postimperial por el juicio injusto al que fue sometido este oficial de origen judío, acusado de espionaje. Zola denunció la trama secreta en su célebre texto *J'Accuse*<sup>339</sup>. Esta posición le aparejó graves inconvenientes que lo llevaron al exilio y agrias discusiones con amigos como Edgar Degas, que estaba convencido de la culpabilidad de Dreyfus.

Más de una vez, Degas debió abandonar las reuniones sociales irritado por este tema, excusándose en sus problemas oculares.

Y si de problemas visuales hablamos, vale recordar el último encargo que el viejo Monet debió acometer cuando ya estaba limitada su visión por las cataratas que lo afectaban. Fue un homenaje al coraje del pueblo francés durante la Primera Guerra Mundial, encomendado por su amigo, el primer ministro Georges Clemenceau<sup>340</sup>. El artista eligió un tema abstracto como los nenúfares para homenajear la valentía de los franceses en la contienda de trincheras, algo alejado de metáforas partidarias y connotaciones mitológicas.

337. Émile Zola (1840-1902), escritor francés, considerado como el padre y el mayor representante del naturalismo.

338. El caso Dreyfus tuvo como origen un error judicial, sobre un trasfondo de espionaje y antisemitismo, del que fue víctima el capitán Alfred Dreyfus (1859-1935), de origen judío-alsaciano, y que durante doce años, (de 1894 a 1906), conmocionó a la sociedad francesa de la época, marcando un hito en la historia del antisemitismo.

339. *J'Accuse* (Yo acuso) fue publicado por el diario *L'Aurore* el 13 de enero de 1898 en su primera plana.

340. Georges Clemenceau (1841-1929), médico, periodista y político francés. Condujo el país durante los angustiosos días de la Primera Guerra Mundial.

“Por el arte es creado el gran Leviatán”.

Thomas Hobbes<sup>341</sup>



*El Cuarto Estado* • Giuseppe Pellizza da Volpedo • 1901  
Museo del Novecento, Milán, Italia.

En la última mitad del siglo XIX se había desatado una guerra ideológica que no solo abarcaba a la política sino también a la pintura. La evolución del comunismo, el anarquismo, el sindicalismo y el liberalismo capitalista había encendido las pasiones políticas y artísticas en abierta confrontación. El arte no podía dejar de ser parte de este conflicto, como forma de expresión de las tensiones sociales por las luchas del proletariado.

Fue Giuseppe Pellizza da Volpedo<sup>342</sup> quien ejecutó la obra con mayores implicancias políticas de la segunda mitad del siglo XIX, *El Cuarto Estado* (o *Il camino dei lavoratori*), a la que el artista dedicó diez años de estudios y se convirtió en símbolo manifiesto del movimiento obrero.

Obras de iguales características habían sido realizadas por Emilio Longoni<sup>343</sup> y Plinio Nomellini<sup>344</sup>, pero fue Volpedo quien captó esta épica del proletariado que tendrá descendencia pictórica en lugares tan lejanos como la Argentina, con obras como *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova<sup>345</sup>; en Alemania, en las obras de Max Liebermann<sup>346</sup> (*Mujeres en una fábrica de conservas*); y en España, en las obras de Joaquín Sorolla<sup>347</sup> (*Y dicen que el pescado es caro*). Un realismo conmovedor que, a veces, lindaba con lo folletinesco, aunque siempre abrigase la intención de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores.

341. Thomas Hobbes (1588-1679), filósofo inglés cuya obra más conocida es *Leviatán* (1651). Es el teórico por excelencia del absolutismo político.

342. Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), pintor italiano. Se suicidó a los treinta y ocho años de edad.

343. Emilio Longoni (1859-1932), pintor italiano. Comenzó pintando retratos de aristócratas y de la clase media de Milán. Luego de su acercamiento al budismo, pasó largos períodos pintando en las montañas.

344. Plinio Nomellini (1866-1943), pintor italiano, divisionista (puntillismo). En 1894, fue arrestado y juzgado por su participación en las reuniones anarquistas, en lo que se llamó el *Proceso Pallone*. En los años veinte, se unió al fascismo, inclinación también reflejada en su pintura.

345. Ernesto de la Cárcova (1866-1927), pintor argentino de estilo realista y el primer director de la Academia Superior de Bellas Artes de la Nación. Estudió en Europa, pero a los veintisiete años vuelve a Buenos Aires donde completa su obra *Sin pan y sin trabajo*. En 1902, viaja nuevamente a Europa y allí desempeña como director del patronato de becarios argentinos.

346. Max Liebermann (1847-1935), pintor alemán de origen judío. Fue uno de los representantes del impresionismo en Alemania. El régimen de Hitler lo incluyó en las listas de arte degenerado.

347. Joaquín Sorolla (1863-1923), pintor y artista gráfico español. En 1894, desarrolló un estilo pictórico denominado “luminismo”.



*Sin pan y sin trabajo* • Ernesto de la Cárcova • 1893  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.



*Y aún dicen que el pescado está caro* • Joaquín Sorolla • 1894  
Museo del Prado, Madrid, España.



*Applicants for Admission to a Casual Ward, (conocido como Sin casa y con hambre)* • Samuel Luke Fildes • 1908  
Royal Holloway College, Egham, Surrey, Inglaterra.

En Inglaterra, fue un conocido retratista de la aristocracia británica, Samuel Luke Fildes<sup>348</sup> quien, en la mejor tradición de las denuncias sociales de Dickens y siguiendo la prédica de su amigo el reformador social William Lawson Thomas, usó la fuerza de las imágenes visuales para movilizar la opinión del público. Así nace *Sin casa y con hambre*.

La obra impresionó tanto a Charles Dickens, que le encomendó al artista la ilustración del que sería el último de sus libros, *The Mystery of Edwin Drood*.

Volviendo a el *Cuarto Estado*, esta obra pertenece al divisionismo italiano (palabra que nada tiene de connotaciones políticas sino que es una versión peninsular del puntillismo francés) y hace referencia a un grupo social, el cuarto estado, que hasta el tiempo de la Revolución Francesa no había tenido cabida como grupo representativo: el proletariado. Esta masa laboral creció en las ciudades por la migración de los campesinos hacia las zonas donde las industrias se desarrollaban y les podían

dar trabajo y ofrecer una subsistencia con menos sobresaltos por las crisis cíclicas que acarreaban las malas cosechas.

Las únicas dos mujeres que aparecen en la obra son la esposa de Volpedo, Teresa —en el centro del lienzo, con un hijo entre los brazos— y la hermana de Teresa, María Albina Bidone —en la extrema izquierda—. Las mujeres marchan descalzas, el niño con el puño en la boca muestra que tiene hambre, la actitud de los hombres es desafiante, van a reivindicar sus derechos con dignidad y determinación.

*El Cuarto Estado*, un eco del *Germinal*<sup>349</sup>, la novela de Zola, comienza con la pintura de denuncia, mostrando una dura realidad que merece ser cambiada. Estas obras incitaban a la rebelión para modificar las causas que daban origen a las diferencias sociales, sea a través del diálogo o por la violencia. Se inicia un contundente activismo crítico en la pintura. Ya no hacen falta alegorías, ni discursos míticos: el mal debe mostrarse tal cual es para conmover a la sociedad y generar la solución a semejante desigualdad.

348. Sir Samuel Luke Fildes (1843-1927).

349. *Germinal* (1885) es la decimotercera novela de los veinte volúmenes que Émile Zola escribió dentro de la serie Les Rougon-Macquart. La novela es una dura y realista historia sobre una huelga de mineros en el norte de Francia en la década de 1860.

Con estos mensajes críticos y desafiantes, nos adentramos en *l'avant-garde*, el vanguardismo, la búsqueda de nuevas formas de expresión que nace con el siglo XX, en franca confrontación con el arte académico. Este camino de avanzada proponía una serie de ideas alternativas que condujeran al cambio cultural necesario a fin de adaptarse a la nueva sociedad industrial.

Mientras que la pintura cumplió su tarea iconográfica, nadie se planteó para qué servía, pero las nuevas perspectivas abstractas generaron dudas. ¿Para qué sirve la pintura?

No hubo una respuesta, sino un aluvión de “ismos”. Las reglas se rompieron sin culpas y la experimentación fue derribando fronteras. “Las pinturas parecen tener la intención de abandonar sus marcos”, afirmaba Gertrude Stein<sup>350</sup>. La “asfixia de los museos” empuja a los artistas en búsqueda de nuevas formas de expresión en este enfrentamiento de tendencias. Como cuna del vanguardismo, la escuela de París reunió a un grupo heterogéneo de artistas en su primer local de Montmartre: *Le lapin agile* (el conejo ágil). Entre ellos, se encontraban Matisse<sup>351</sup>, Derain<sup>352</sup>, Van Dongen<sup>353</sup>, Picasso<sup>354</sup>, Pichot<sup>355</sup> y Modigliani<sup>356</sup>. Estos artistas cultivaban un anarquismo político que no se refleja en sus obras pero que conducirá al cierre del local porque

las autoridades consideraban que allí se fomentaban ideas radicales. Sin embargo, el ideario político no inspiraba sus obras porque, como dijo Paul Signac<sup>357</sup>, “El pintor anarquista no es aquel que crea pinturas anarquistas sino el que lucha con su individualidad contra las convenciones oficiales”.

Sin embargo, las obras de este grupo de París no dejaron de ser pinturas de burgueses que adhirieron a un socialismo utópico para acallar sus conciencias.

Estos pintores de la escuela de París, denunciaban las injusticias sociales pero aspiraban a vivir y vender su obra entre los miembros de esa clase adinerada que califican de explotadora, pero alimentaba sus ambiciones de pequeños burgueses.

Al ser adquiridas sus obras por miembros de las clases dominantes, éstas se convertían en bienes de consumo especulativo, obras sujetas a cotizaciones millonarias. Mostrar pobres y desigualdades sociales valorizadas en miles de dólares parecen restarle convicción como mensaje movilizador de las masas. Constituye lo que André Breton<sup>358</sup> dio en llamar el “placer consumista”. Poco antes de morir, en 1966, Breton afirmó “Hoy nadie se escandaliza, la sociedad ha encontrado las maneras de anular el potencial provocador de una obra de arte, adoptando ante ella una actitud de placer consumista”.

350. Gertrude Stein (1874-1946), escritora y poetisa norteamericana, residente en Francia desde 1903. Su casa se convirtió en centro de reunión de los movimientos de vanguardia.

351. Henri Matisse (1869-1954), pintor francés.

352. André Derain (1880-1954), pintor, escultor, hacía diseños especiales para los escenarios, disfraces para las bailarinas rusas y, además, coleccionaba obras. Fue el alma del fauvismo. Durante el régimen de la Francia de Vichy, fue acusado de colaboracionista.

353. Kees van Dongen (1877-1968), pintor miembro del grupo fauvista y, por un breve período, del movimiento expresionista alemán Die Brücke.

354. Pablo Picasso (1881-1973).

355. Ramón Pichot (1871-1925), pintor español. Se marchó a Francia muy joven, donde se casó con Germaine Pichot, una conocida modelo francesa. Artísticamente, su obra se vio inicialmente influenciada por el impresionismo, aunque posteriormente declinó en un modernismo de carácter simbólico.

356. Amedeo Clemente Modigliani (1884-1920), pintor y escultor italiano. Arquetipo del artista bohemio, en su vida hubo estupefacientes, alcohol, mujeres, pobreza y enfermedad, y solo alcanzó la fama después de muerto.

357. Paul Signac (1863-1935), pintor neoimpresionista francés famoso por su desarrollo de la técnica puntillista.

358. André Breton (1896-1966), escritor, poeta, ensayista y teórico del Surrealismo (reconocido como el fundador y principal exponente). Durante la guerra, trabajó en hospitales psiquiátricos donde estudió las obras de Sigmund Freud y sus experimentos con la escritura automática, lo que influyó en su formulación de la teoría surrealista. En 1924 escribió el *Manifiesto surrealista*. Muy pronto, el movimiento se acercó a la política y André Breton se afilió al Partido Comunista.



*Familia de saltimbanquis* • Pablo Picasso • 1903  
Galería Nacional, Washington, Estados Unidos.



*El jinete azul* • Wassily Kandinsky • 1903  
Colección Privada, Zurich, Suiza.

“La vida imita al arte más de lo que el arte imita a la vida”.

Oscar Wilde



*San Jorge luchando con el dragón* • Paolo Uccello • 1456 • National Gallery, Londres, Inglaterra.

Los expresionistas centroeuropeos, reunidos en *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, incitaban a la renovación de la sociedad a través de la búsqueda interior. Las respuestas a los problemas de la vida sólo se pueden hallar en uno mismo, pero a su vez se percatan que el mundo se desintegra y solo encuentra una respuesta en la violencia. Se marchaba inexorablemente hacia una guerra larga e inhumana. El conflicto parecía inevitable y los intelectuales meditan sobre sus causas y reinician una búsqueda interior que no logra hallar una respuesta ante la hecatombe que se avecina.

Nacidos en tiempos del desmembramiento del Imperio austrohúngaro, los miembros de *El jinete azul* tenían una preocupación casi mesiánica: renovar el espíritu a través de una búsqueda artística y social, utilizando el desorden compositivo que rompía con el clasicismo. La misión de este grupo era deformar la realidad para transmitir su mensaje. August Macke<sup>359</sup> y Franz Marc<sup>360</sup> opinaban que cada persona posee una vivencia interna y otra externa, y el vínculo que

se establece entre ambas lo hace a través de una simbología estética. Kandinsky<sup>361</sup> construyó las bases teóricas que cimentaron esta idea.

En esos años, Kandinsky vivía en Munich, donde inició la serie de *El jinete azul*. En esta obra y en las sucesivas, la línea del horizonte se va diluyendo hasta desaparecer, borrando así toda referencia espacial. Fue el inicio de la abstracción que Kandinsky desarrollará con intensidad cuando retorna a Rusia, después de iniciada la Primera Guerra Mundial.

El jinete de Kandinsky es el caballero medieval de las tradiciones populares, el soldado cristiano, el San Jorge que lucha contra el dragón, una metáfora de la victoria del bien sobre lo demoníaco, el triunfo de la espiritualidad encarnada en el color azul. El nuevo arte debe basarse en el lenguaje del color y estos adquieren connotaciones simbólicas. Para Franz Marc, el azul, además de la espiritualidad, es el color de la masculinidad; mientras el amarillo es el color de la mujer y lo terrestre. El rojo es el color de la vida.

359. August Macke (1887-1914), en 1910 conoció a Kandinsky y durante una época compartió la estética no-objetiva y los intereses simbólicos y místicos del grupo. Su carrera fue interrumpida bruscamente por su temprana muerte en 1914 mientras luchaba en el frente.

360. Franz Marc (1880-1916), en París descubrió la pintura fauvista que tuvo una gran influencia en su estilo. Intentaba representar el mundo tal como lo ve el animal, mediante la simplificación formal y cromática de las cosas.

361. Wassily Kandinsky (1866-1944), pintor ruso, precursor de la abstracción en pintura y teórico del arte, autor de *De lo Espiritual en el Arte*.



*Pareja a caballo* • Wassily Kandinsky • 1906/07  
Lenbachhaus, Munich, Alemania.

Otra corriente expresionista fue el movimiento llamado Die Brücke (*El puente*), más intimista y personal, un emergente de las condiciones psicológicas de sus miembros que analizaban en comunidades de artistas los grandes temas de la vida —el erotismo, en el caso de Ernst Kirchner<sup>362</sup>, y la emotividad religiosa, en el caso de Emil Nolde<sup>363</sup>—. Los miembros del Brücke se expresaron a través de trazos caóticos y colores estridentes que pretenden desligarlos del pasado (cruzando ese “puente”) para refundar una sociedad sin diferencias sociales.

Un grupo de artistas reunido en la Bauhaus, estaba encabezado por el arquitecto Walter Gropius<sup>364</sup>, este promovió la fusión de los movimientos académicos y la escuela de arte decorativo del Weimar, dentro de los cánones del expresionismo. Fue esta una experiencia radical, donde maestros y alumnos colaboraron por igual en “la casa de la construcción” (tal el sentido de la palabra *bauhaus*). El movimiento derivaba del Arts and Crafts propuesto por William Morris e inspirado en principios socialistas que alentaban la estrecha colaboración entre artistas y diseñadores en un plano de igualdad. La experiencia compartida abrió nuevos caminos. La identificación entre el artista y el artesano actuó como un equiparador social: nadie tiene la verdad absoluta.

A diferencia del Arts and Crafts, la Bauhaus aceptaba la utilización de máquinas y la producción en serie.

Gran parte de estos artistas expresionistas de ideas comprometidas con una búsqueda estética interior, albergaban la intención de enaltecer el espíritu y mejorar las condiciones sociales. Muchos de ellos adherían a políticas de izquierda. Ellos serán las primeras víctimas del nazismo. La Bauhaus de Berlín fue cerrada en 1933.



Afiche de la exposición de Bauhaus • Joost Schmidt • 1923  
Weimar, Alemania.

362. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), fundó en 1905 con otros estudiantes el grupo Die Brücke que promovía una pintura de colores puros inspirada en el arte primitivo y el fauvismo francés. Los rasgos más distintivos de este movimiento son el color antinatural, subjetivo y chillón, las formas más bien planas, con poco interés por los volúmenes y la perspectiva, que se violenta en escorzos imposibles, y contornos trazados con líneas gruesas.

363. Emil Nolde (1867-1956), destacado pintor expresionista alemán. El viaje que realizó a Nueva Guinea generó en él un gusto por el arte tribal que incluía tremendas distorsiones de las formas, modelos planos y violentos contrastes de color. Cuando los Nazis prohibieron su exposición, realizó acuarelas que llamó “Pinturas no pintadas”

364. Walter Adolph Georg Gropius (1883 - 1969), arquitecto y diseñador alemán. Fue el fundador de la escuela de diseño Bauhaus, en la que se enseñaba a los estudiantes a utilizar materiales modernos e innovadores para crear edificios, muebles y objetos originales y funcionales. A partir de 1926, se dedicó intensamente a los grandes bloques de viviendas, en los que veía la solución a los problemas urbanísticos y sociales.



*Los Gaseados (detalle)* • John Singer Sargent • 1918  
Imperial War Museum, Londres, Inglaterra.



*La parábola de los ciegos* • Pieter Brueghel • 1568  
Museo de Capodimonte, Nápoles, Italia.

“El arte es una misión sublime que obliga al fanatismo”.  
Adolf Hitler

El fin de la Primera Guerra Mundial y los desórdenes sociales y económicos que le sucedieron (hiperinflación, proliferación del anarcocomunismo, quiebre de empresas, el Pacto de Versalles, etc.) fueron un golpe terrible para el orgullo alemán.

Una parte de la sociedad buscó la respuesta en pautas más liberales de conducta, mientras que otra creyó hallar una solución a sus problemas en la rigidez de un orden militarizado.

Los excesos del anarcocomunismo que frecuentemente caían en un activismo violento (huelgas, tomas de fábricas, atentados, magnicidios, etc.), llevaron a los gobiernos a adoptar políticas represivas. Estos excesos no se podían tolerar; era necesario imponer el orden a toda costa. Había llegado el tiempo que Leopoldo Lugones<sup>365</sup> llamó *La hora de la espada*. Después de 1925, surgieron en todo el mundo gobiernos fuertes que pretendieron imponer sus pautas en todos los aspectos de la vida, aun en los artísticos. “Todo en el Estado, nada contra el Estado” era la consigna de Mussolini<sup>366</sup>. El corporativismo estatal, el dirigismo económico y un fuerte nacionalismo se expresaba en mayor o menor medida, bajo distintas formas políticas (el nazismo, el fascismo y el totalitarismo soviético convergen en este punto). El arte no se mantuvo ajeno a estos cambios.

Mientras la sociedad se debatía entre los gobiernos de izquierda y de derecha, un grupo de pintores europeos denunciaba los horrores de la Primera Guerra Mundial.

Los británicos, a pesar de la victoria, veían sus ciudades despobladas después de haber perdido un millón de hombres y contar con un número mayor de inválidos físicos y mentales deambulando por sus calles.

John Singer Sargent<sup>367</sup>, hasta entonces un brillante retratista, fue enviado al frente por el British War Memorial Committee para plasmar en el lienzo el drama que se vivió en las trincheras. Su obra *Los Gaseados*, de 1918, muestra esta trágica procesión que el artista pudo presenciar en agosto de ese año, cerca de Arras, después de un ataque con gas mostaza. Esta larga hilera de inválidos tenía connotaciones religiosas y estaba inspirada en *La parábola de los ciegos*<sup>368</sup>, de Pieter Brueghel, el Viejo.

¿Acaso existe un metamensaje en la pintura de Sargent? En el pasaje bíblico, un ciego conduce a otros ciegos al desastre (¿era este el mensaje del artista?). Si la intención del artista fue criticar a los conductores de la guerra, fue una intención elíptica que pasó inadvertida porque la pintura continúa siendo la figura central del Imperial War Museum de Londres.

365. Leopoldo Lugones (1874-1938), poeta, ensayista, periodista y político argentino. En 1915, asumió como director de la Biblioteca Nacional de Maestros, cargo en el que se desempeñó hasta su muerte. En 1920 tomó un giro hacia las ideas nacionalistas con la publicación de un libro de doctrina política, *Mi beligerancia*. En 1926, recibió el Premio Nacional de Literatura y, en 1928, presidió la Sociedad Argentina de Escritores. Ya en esa época era un ferviente impulsor de las tendencias fascistas que caracterizaban a parte de los militares argentinos. Lugones fue un importante propagandista del golpe militar protagonizado por José Félix Uriburu. En 1938, se quitó la vida en el Tigre, ingiriendo una mezcla fatal de whisky y cianuro.

366. Benito Mussolini (1883-1945), militar, político y dictador italiano.

367. John Singer Sargent (1856-1925), pintor estadounidense.

368. Esta pintura de Pieter Brueghel, el Viejo, se basa en un dicho de Jesucristo que aparece en el Evangelio de Mateo 15, versículo 14, “Dejadlos: son ciegos que guían a ciegos. Y si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el hoyo”.



*Dibujos de guerra* • Jean-Julien Lemordant

“Hablo como artista entre artistas pues la política trabaja sobre todo el más difícil y el más duro de los materiales, el hombre”.

Benito Mussolini

Los franceses también pintaron el horror de la guerra, pero curiosamente fue un artista con graves problemas visuales (adquiridos durante la contienda) quien mejor reflejó el ánimo combativo del soldado francés. Quizás Jean-Julien Lemordant<sup>369</sup> hubiese caído en el olvido o solo hubiese sido recordado por algunos estudiosos de la historia del arte, si no fuera por la ceguera que lo convirtió en una celebridad.

Corría el año 1914 y la muerte del príncipe heredero del Imperio austrohúngaro, a manos de un separatista serbio, rompió el débil equilibrio que mantenía la paz en Europa. En poco tiempo, millones de hombres fueron movilizados hacia un frente que, como una pesada oruga, solo se desplazaba pocos metros en muchos años. La ignominiosa guerra de trincheras, las cargas de inútil heroísmo, los gases tóxicos, el tifus, las gangrenas, los espantosos e interminables bombardeos fueron recogidos por los artistas que conocieron de cerca este conflicto.

Jean-Julien Lemordant fue incorporado al ejército al comienzo de la Primera Guerra en Francia. Dada su condición de artista, le tocó un trabajo administrativo, pero él se ofreció como voluntario para el frente, ascendido a sargento de infantería. Varias veces fue herido en combate durante los meses de agosto y septiembre de 1914. El 4 de octubre fue dado por muerto después de sufrir una herida en la cara durante un combate en La Marne. Los alemanes (los *bosch* para los franceses) lo encontraron aún vivo cinco días después. Trasladado al hospital comprobaron que Lemordant estaba ciego por una bala que había perforado la arcada infraciliar derecha. Convaleciente, fue enviado a un campo de prisioneros.

Allí Lemordant comenzó a dictarles clases de historia del arte a sus camaradas cautivos y, como si esto fuera poco, trató de evadirse en dos oportunidades. Sea por las clases, sea por sus ansias evasivas o porque nuevamente se quejaba de no ver, los alemanes devolvieron a Lemordant dieciocho meses más tarde, durante un intercambio de prisioneros. Para cuando Lemordant volvió a Francia, ya estaba completamente ciego.

Se abre, entonces, una nueva fase de su existencia. Lemordant se convirtió en un símbolo para Francia, era el artista heroico, voluntario para el frente, que terminó ciego por su indómito coraje y que aun en la adversidad continuó su guerra privada. El 23 de noviembre de 1916, fue condecorado en Les Invalides por el general Cousin.

Lemordant participó en la propaganda bélica y recorrió el país dando conferencias sobre arte francés. Viajó a los Estados Unidos donde continuó sus exposiciones y charlas. Fue operado en dos oportunidades, que no le trajeron mejora alguna a su condición visual.

El 7 de febrero de 1935, Lemordant sufrió un accidente de tránsito, en el que sólo resultó ligeramente lastimado. Sometido a una nueva intervención y para el asombro de los cirujanos, poco a poco comenzó a recobrar la visión. Lemordant dejaba de estar ciego después de 20 años. En 1937, presentó una retrospectiva donde se destacaron, especialmente, los dibujos de guerra, quizás como un mensaje contra los desastres que se avecinaban.

Nadie pudo confirmar si realmente estuvo ciego o fue solo un simulador. ¿Acaso sufrió una ceguera histérica, como en su momento la tuvo un cabo alemán llamado Adolf Hitler?

369. Jean-Julien Lemordant (1882-1968).



*Triptico de Guerra* • Otto Dix • 1929/32  
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Alemania.



*A Oskar Panizza* • George Grosz • 1917/18  
Galeria Estatal, Stuttgart, Alemania.

“La guerra es la madre de todas las cosas”.  
Heráclito

Sin duda, fueron los alemanes quienes intentaron canalizar sus enormes frustraciones a través del arte, incluso por medio del nuevo cinematógrafo en el paradigmático film *El gabinete del Dr. Caligari*, de 1920, considerada como la primera película del cine expresionista. En esta obra de Robert Wiene<sup>370</sup>, el crimen y la locura se deslizan en una atmósfera de exageración teatral. El director parece decirnos que solo una mente desequilibrada podía llegar a dichos extremos de violencia. Sin embargo, todos habían sido testigos de este horror...

Pintores como Otto Dix<sup>371</sup> y George Grosz<sup>372</sup> llevaron al lienzo los terrores de la guerra, además de denunciar las injusticias que vivieron los soldados mutilados y los ex combatientes después de la contienda.

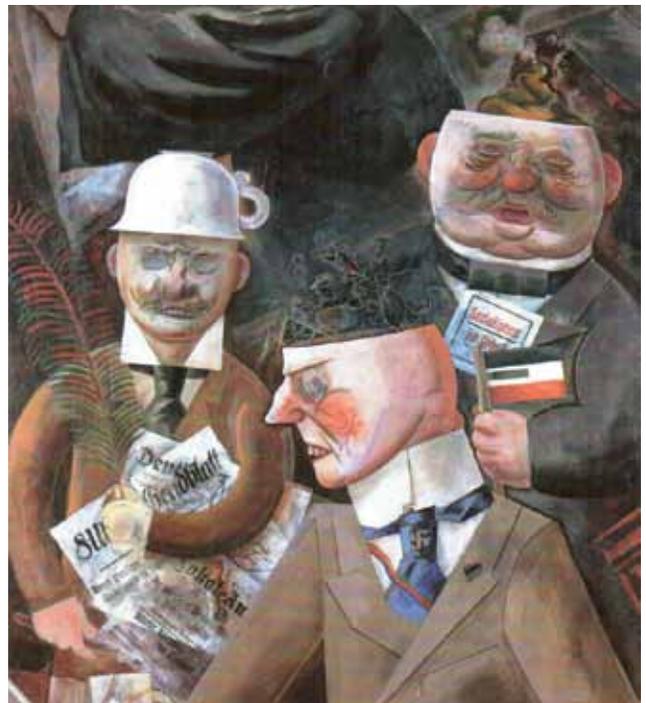
En el caso de Grosz, a su obra se agregó un valor testimonial ya que él fue soldado a lo largo de dos años en las trincheras y fue dado de baja por cuestiones de salud. Su estilo recibió influencias de Honoré Daumier y, al igual que Daumier, se dedicó a la caricatura y la historieta.

Más de una vez, Grosz debió enfrentar a los tribunales alemanes, acusado de incitación al odio, ofensa al pudor y vilipendio a la religión. En 1921, fue condenado a pagar una multa de 300 marcos por atacar e injuriar al ejército. En su juventud adhirió al comunismo y llegó a viajar a Rusia, donde conoció a Lenin y a Trotski, aunque, posteriormente, sufrió una desilusión por el camino que tomaba el régimen soviético.

Tanto Dix como Grosz adhirieron al dadaísmo, pero a diferencia del dadaísmo suizo, que pretendía ser apolítico, en Alemania adoptó un posicionamiento partidario, rechazando al naciente nacionalsocialismo.

La forma de tríptico adoptado por Otto Dix y Grosz fue un tributo a Matthias Grünewald y su políptico de Isenheim. Al igual que el artista renacentista, pintaron con toda su crudeza la violencia y el dolor de la sociedad, convirtiendo al *Tríptico de Guerra* en un altar del expresionismo.

Grosz y Dix fundaron el movimiento Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), consagrado a la denuncia política satírica en revistas como *Die Pleite*. Sus ataques a las clases dirigentes que apoyaban al nacionalsocialismo, se reflejan en obras como *Los Pilares de la Sociedad*, de 1926, donde muestra a la burocracia burguesa con el cráneo abierto, luciendo un aspecto grotesco.



*Los pilares de la sociedad (detalle)* • George Grosz • 1926  
Galería Nacional de Berlín, Alemania.

370. Robert Wiene (1873-1938), director alemán de cine mudo. Después de la ascensión de Hitler al poder, se marchó a Hungría y luego a París donde quiso trabajar en una nueva versión de *Caligari*. Falleció de cáncer pocos días después de finalizar el largometraje *Ultimátum*.

371. Otto Dix (1891-1969), pintor de la nueva objetividad y el expresionismo alemán. Los nacionalsocialistas difamaron su obra tachándola de “sabotaje al espíritu militar de las fuerzas armadas”. En 1938, lo Gestapo lo detuvo.

372. George Grosz, cuyo verdadero nombre era Georg Ehrenfried (1893-1959), pintor alemán expresionista. Perseguido por el nazismo, migró hacia los Estados Unidos. En 1946, escribió su autobiografía titulada *A Little Yes and a Big No* (Un pequeño sí y un gran no).



*La gran ciudad o Metrópolis (tríptico)* • Otto Dix • 1927/28  
Galerie der Stadt Stuttgart, Alemania.

Grosz también realizó una serie de grabados sobre la guerra (*Der Krieger*) que incluían *El loco de la medianoche*, el fantasma de la guerra encarnado en un sobreviviente.

Otro tríptico famoso fue *La gran ciudad o Metrópolis*, donde el pintor resume sus escépticas observaciones sobre la sociedad de la República de Weimar. En esta obra contrasta las vanidades burguesas, bailando “en el cráter del volcán” (como le decían al Charleston entonces) con el oprobio de los lisiados de guerra y el desfile de elegantes prostitutas emperifolladas para ejercer su oficio.

“Nadie quiere verlo, nadie quiere colgarlo... prefiero seguir mi voz interior aunque no sepa para qué es bueno”, escribió Grosz ante el rechazo manifiesto por estas obras que con los años serían señeras del expresionismo alemán.

Tanto Grosz como Dix debieron huir de Alemania con la llegada del nazismo, el primero vivió en los Estados Unidos y el segundo en Suiza.

El expresionismo sirvió como válvula de escape de una realidad intolerable que conducía a la pérdida de las formas, a los colores estridentes y a la abstracción para plasmar los sentimientos encontrados que generaba un tiempo de incertidumbre y desorden social.

El siglo XX fue el campo de batalla de posiciones contrapuestas, un enfrentamiento que llegó a su máxima expresión después de la Primera Guerra. Tanto horror debía servir para algo; la sociedad necesitaba recapacitar sobre su destino pero, como siempre, no hubo una sola respuesta y las diferencias crearon más confusión y enfrentamientos. Mientras que unos denunciaban los horrores, otros se apartaban de la realidad.

“Solo el arte puede perfeccionar la vida humana”.  
Hermann Keyserling<sup>373</sup>

El dadaísmo en Zurich surgió como una respuesta estética del anarquismo. Los artistas que adhirieron al Manifiesto Dadaísta, pretendieron instaurar una nueva relación entre arte y sociedad, aunque consideraban muy difícil de establecer dicho vínculo. No solo despreciaban el orden social, creían necesario mofarse de él.

“*Dadá* no significa nada”, afirmaba el Manifiesto y el mundo disgregándose por la guerra y los conflictos sociales tampoco parecía tener mucho significado.

Marcel Duchamp<sup>374</sup>, Picabia<sup>375</sup>, Hans Arp<sup>376</sup>, enarbolaron el lema: “Yo sería bueno si supiera por qué”, en esos tiempos nadie era bueno y nadie sabía para qué ser bueno, en medio de un mundo caótico que se devoraba a sus hijos.

Entre el desafío y la burla, Duchamp escandalizó a todos con su *ready make*, objetos cotidianos que adquieren otro valor fuera del contexto donde es dable encontrarlos. Para Duchamp, la obra del artista aislada de contexto, nada significa, es necesario el medio para ponerla en valor, la subjetividad de cada individuo para analizarla y un exégeta que posea las claves para descifrar y discutir el mensaje. “Me he esforzado por contradecirme con mis propios gustos”, escribió Duchamp, reafirmando este mensaje de contradicciones hecho para movilizar al público.

Naturalmente el dadaísmo se fue en disensos, a veces teatrales, concebidos como una

parte histriónica del movimiento, cuyos miembros se enfrascaban en discusiones, manifiestos y procesos, como el juicio montado contra Maurice Barrès<sup>377</sup>, acusado de “criminalidad contra la seguridad del espíritu”. Picabia y Tzara<sup>378</sup> abandonaron la sala expresando así su repudio público a André Bretón, el organizador de esta *mise en scène* y fiscal de Barrès.

Ante la creciente abstracción de los mensajes, se hizo necesario que la expresión estética se acompañase de un proceso discursivo. De acá en más, las obras de arte requerirán de una explicación, de un intérprete que explore el mensaje críptico del artista. Nada es lo que parece ser y el mensaje deber ser estudiado bajo las claves que solo los iniciados pueden descifrar, como un exégeta lo hace con los textos sagrados.

Este escepticismo burlón y apolítico no fue compartido por todo el mundo artístico, de hecho, el acto creativo fue usado por muchos como forma de exponer su militancia, convirtiendo su creación en un campo de batalla estético e ideológico.

“Para nosotros el arte no es un fin en sí mismo”, diría Hugo Ball<sup>379</sup> en 1917, “sino una oportunidad para percibir verdaderamente y criticar los tiempos en que vivimos”. Ball y sus seguidores necesitaban imágenes movilizadoras para capturar el sentimiento de las masas y arrojarlas al combate de clases propugnado por los movimientos anarco-comunistas.

373. Hermann Alexander Graf Keyserling (1880-1946), filósofo de la aristocrática familia Baltic German Keyserling.

374. Marcel Duchamp (1887-1968), artista y ajedrecista francés. Su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del movimiento pop en el siglo XX, exaltando el valor de lo coyuntural, lo fugaz y lo contemporáneo.

375. Francis Picabia (1879-1953), artista de origen francés. Trabajó en casi todos los estilos contemporáneos más destacados, como el postimpresionismo, el cubismo, el fauvismo, el dadaísmo, el surrealismo y el arte abstracto.

376. Hans Arp (1886-1966), escultor, poeta y pintor francoalemán. Arp combinó las técnicas del automatismo y las imágenes oníricas desarrollando una iconografía llamada escultura biomórfica, en la que se trata de representar lo orgánico como principio formativo de la realidad.

377. Maurice Barrès (1862-1923), escritor, político y publicista francés.

378. Tristan Tzara, el seudónimo del poeta y ensayista Samuel Rosenstock (1896-1963), uno de los fundadores del movimiento Dadá. Hacia fines de 1929, se embarcó en el recién inaugurado movimiento surrealista; dedicó grandes esfuerzos a intentar conciliar las doctrinas filosóficas, nihilistas de distintas corrientes, incluido el marxismo. Participó activamente en el desarrollo de los métodos de escritura automática, entre ellos el collage y el cadáver exquisito.

379. Hugo Ball (1886-1927), autor y poeta alemán. En Zurich, Ball fundó en el Cabaret Voltaire, el movimiento dadaísmo. Era este un lugar de reuniones políticas, conciertos y lecturas de poesía. En 1916, presentó ante el público el primer poema fonético de la historia del dadaísmo: “Karawane”.



*Cosacos zaporogos escribiendo una carta al Sultán* • Ilya Repin • 1880/91  
Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia.

“La libertad es un bien tanpreciado que debe ser racionada”.

Vladímir Ilich Lenin

En época de los zares, algunos pintores como Iliá Repin<sup>380</sup> o Vasili Súrikov<sup>381</sup> habían expuesto lienzos críticos al gobierno autocrático, pero de una sutileza tal que obras como *Cosacos zaporogos escribiendo una carta al Sultán* (1891) habían sido adquiridas por el zar Alejandro III<sup>382</sup>, pagando además una cuantiosa suma por el mismo.

Con el fin de la Primera Guerra Mundial, el panorama político variaba de lugar en lugar. El socialismo implantado en Rusia después de la caída del zarismo exigió una revolución cultural. Nada debía ser como antes. Al igual que en la Francia de 1789, *l'ancienne regine* debía ser borrado de la faz de la Tierra.

El Soviet, en Rusia, nacionalizó los museos y colecciones privadas; fue así como las obras de impresionistas y postimpresionistas franceses, atesoradas por industriales rusos como Sergei Shchukin<sup>383</sup> y Abramovich Morazox, terminaron en manos del Estado. Estas obras fueron confiscadas, al igual que las mansiones de ambos empresarios, y convertidas en museos donde se exhibían dichas colecciones<sup>384</sup>.

Lenin<sup>385</sup> deseaba que el arte ayudase en la educación ideológica del pueblo, como antaño lo había hecho la Iglesia. Con las imágenes se podía llegar más fácilmente a las masas iletradas que poblaban la ex Rusia zarista. La idea de que el nuevo arte debía surgir

de la práctica social y no del gabinete, puso en alerta a varios artistas como Kandinsky y Chagall<sup>386</sup>, que después de un idílico comienzo, prefirieron alejarse del Régimen Soviético. Éste prometía estructurar la actividad plástica dentro de un estrecho margen regido por un Estado todopoderoso.

Al principio, las vanguardias acogieron con entusiasmo a la Revolución bolchevique y los nuevos aires libertadores. Todos coincidían en la crítica a la burguesía dominante, acusada de todos los males de la sociedad, pero el caos ideológico hacía que solo concordasen en ese punto; en todo lo demás, cada uno fue desarrollando su concepción particular de la creación artística y la relación que ésta debía tener con la sociedad.

Por un lado, Mayakovski<sup>387</sup>, Burliuk<sup>388</sup> y Kauenst afirmaban: “Nosotros, proletarios del arte, invitamos a los proletarios de las fábricas y del campo a una tercera Revolución, incruenta pero feroz”.

Otros pensadores sostenían que los artistas debían liberarse de las ideologías para aplicar sus habilidades en una actividad realmente creativa. “Fábrica, talleres y laboratorios esperen la llegada de los artistas”, proclamaban a viva voz. Ellos serían los encargados de conducir a la sociedad hacia su liberación.

380. Iliá Yefimovich Repin (1844-1930), pintor y escultor ruso. Sus obras, enmarcadas en el realismo, contienen a menudo una gran profundidad psicológica y exhiben las tensiones del orden social existente. Fue puesto como ejemplo para ser imitado por los artistas del realismo socialista.

381. Vasili Ivánovich Súrikov (1848-1916), pintor ruso.

382. Alejandro III de Rusia (1845-1894), zar de Rusia de 1881 a 1894.

383. Serguéi Shchukin (1854-1936), empresario ruso que ha pasado a la historia por su labor como mecenas y coleccionista de grandes maestros del arte moderno. Shchukin empezó a coleccionar el arte que era rechazado por el Louvre y otros museos, y anticipó elementos que cambiarían los criterios estéticos.

384 En 1948, Stalin cerró estas mansiones-museo alegando que las características burguesas y cosmopolitas de estas obras eran una mala influencia para los artistas soviéticos.

385. Vladímir Ilich Lenin, nacido como Vladímir Ilich Uliánov y comúnmente conocido como Lenin (1870-1924), político ruso, teórico comunista, líder de la facción bolchevique del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia. El seudónimo *Lenin* significa “el que pertenece al río Lena”.

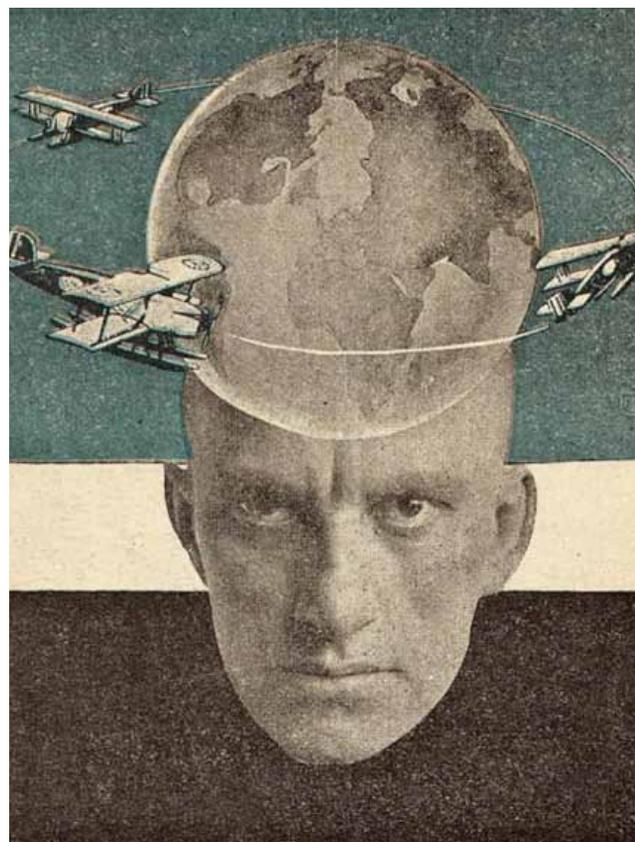
386. Marc Chagall (1887-1985), pintor francés de origen bielorruso. Chagall cultivó durante más de ochenta años un arte inspirado en los recuerdos, los sueños y las tradiciones rusas y judías.

387. Vladímir Mayakovski (1893-1930), poeta y dramaturgo revolucionario ruso. Apoyó la política cultural de la administración bolchevique.

388. Vladímir Burliuk (1886-1917), artista e ilustrador ruso. Vladímir y su hermano David trabajaron en forma conjunta elaborando un estilo primitivista. Con su otro hermano, Nikolái, y el poeta Mayakovski, fueron los creadores del futurismo ruso.



Agitprop • Vladimir Mayakowski • 1920



Fotomontaje • Vladimir Mayakowski • 1926

La Unión de las Artes, fundada en 1917, declaró por unanimidad la necesidad de mantener la independencia de las actividades estéticas respecto de las instituciones, principio compartido tanto por los anarquistas como por los bolcheviques, aunque estos últimos proponían con insistencia su utilización para la formación de las masas y la agitación cultural. Los afiches y carteles ofrecían enormes posibilidades de comunicación masiva. Como escribió Mayakovski, “Las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas”. Justamente Mayakovski fue nombrado responsable de la Agencia de Información (ROSTA), donde realizaba afiches de fácil lectura, como una forma directa de comunicarse con el proletariado. De más está decir que su color preferido era el rojo.

En 1915, en medio de este debate ideológico, Kazimir Malévich<sup>389</sup> presentó “0.10, la última exposición futurista”, con obras plagadas de formas geométricas simples: rectángulos, círculos y triángulos monocromáticos. El folleto explicativo se titulaba “Del cubismo y el futurismo al suprematismo”, y bajo este nombre propuso un estilo despojado de todo significado político o social, “un intento desesperado por liberar al arte del peso muerto del mundo real”. Malévich estaba convencido de que el suprematismo ayudaría a conformar una nueva sociedad donde la codicia (propia del capitalismo) sería reemplazada por la libertad espiritual (en su opinión, propia del comunismo).

389. Kazimir Malévich (1878-1935), pintor y creador. En 1908, se advierte en su obra un interés creciente por los íconos rusos y el arte popular. Malévich redujo los elementos pictóricos al mínimo extremo (el plano puro, el cuadrado, el círculo y la cruz) y desarrolló un nuevo lenguaje plástico que podía expresar, según él, un sistema completo de construcción del mundo.

Mientras la intelectualidad discutía el sentido de sus obras, caían bajo la piqueta las estatuas de los zares, siendo rápidamente reemplazadas por monumentos a los nuevos héroes de la Revolución. Lenin exigía tal prisa en el reemplazo que muchas de estas estatuas fueron hechas de yeso. No había aún una homogeneidad en el estilo a utilizar, pero las formas vanguardistas eran las menos favorecidas y las más criticadas por las masas proletarias que no comprendían esta nueva abstracción y dureza de las formas. Siglos de cultura no se barren de la noche a la mañana, ni la condición humana se modifica por decreto.

El 26 de octubre de 1917 fue una fecha clave para la historia del arte soviético, pues Anatoli Lunacharski<sup>390</sup> fue nombrado comisario del Pueblo de Instrucción Pública, con una extensa jurisdicción sobre teatros, museos y talleres que se prolongó a lo largo de doce años.

Hombre de extensa cultura, Lunacharski fue, inicialmente, rechazado por muchos artistas que vivían su intervención como un cercenamiento a las libertades que originalmente propuso la revolución. Sin embargo, Lunacharski fue logrando adhesiones, congregando a los creativos en departamentos con finalidades concretas. Uno de los primeros objetivos fue la obtención de fondos para nuevos museos que, en escasos tres años, sumaron 36, distribuidos por todo el país. El encargado de compras fue Ródchenko<sup>391</sup>, duramente criticado por la adquisición de obras modernas y contemporáneas, que incluían pintores como Kandinsky y otros artistas que habían apoyado activamente la revolución.

Como tantas otras veces en el pasado y años venideros, el movimiento revolucionario terminó devorando a sus hijos, al igual que el *Saturno* pintado por Goya.



*Saturno devorando a un hijo* • Francisco de Goya • 1819/23  
Museo del Prado, Madrid, España.

390. Anatoli Lunacharski (1875-1933), dramaturgo, crítico literario y político comunista ruso. Tras la derrota de la Revolución rusa de 1905, los desacuerdos políticos con Lenin lo alejaron de los bolcheviques. Sostuvo, por entonces, la necesidad de unir el marxismo con la religión.

391. Aleksandr Ródchenko (1891-1956), escultor, pintor, diseñador gráfico y fotógrafo ruso. Ródchenko se hizo famoso en los debates artísticos, de donde surge el movimiento constructivista.



*Composición VII* • Wassily Kandinsky • 1913  
Galería Tretiakov, Moscú, Rusia.



*Estudio para Composición II* • Wassily Kandinsky • 1910  
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos.

“La literatura, la ciencia y el arte deben ser servidos por voluntarios. Solo con esa condición conseguirán liberarse del yugo del Estado, del capital y de la mediocridad burguesa que los ahoga”.

Piotr Kropotkin<sup>392</sup>

Con la finalización de la Primera Guerra y el advenimiento de la Revolución, se instaló entre los artistas rusos el mismo debate que afligía a los artistas de Occidente. ¿Cuál era la utilidad y el sentido de su trabajo? Los dadaístas, adoptaron una actitud nihilista, propia del espíritu anarquista. Otros, de orientación socialista sostenían que el arte debía asistir en la creación de objetos útiles para la producción industrial. La actividad creativa debía volcarse en objetos de la vida cotidiana, un renacimiento del utilitarismo de Jeremy Bentham<sup>393</sup>.

En la revista *Arte de la Comuna*, promovida por Lunacharski, se debatió la diferencia ideológica entre burgueses y proletarios con respecto al proceso creativo. Para los ideólogos de la Comuna, los burgueses creían que el arte apuntaba a la deformación de la vida, mientras los proletarios entendían que el arte pasaba por la creación de objetos tangibles.

Kandinsky, que hasta este momento había tenido una activa participación en el intercambio intelectual después de su entusiasta retorno a Rusia, sufrió un duro revés al ser rechazada su propuesta educativa. El objetivo de Kandinsky era sistematizar las diversas experiencias pedagógicas para encontrar una ley general de la pintura y, a su vez, hallar los vínculos que la relacionasen con las demás actividades artísticas, como la danza, la escultura y la poesía, a fin de formular una teoría del arte total. Su propuesta no le resultó simpática a la conducción soviética; la consideraban individualista y burguesa. Después de este rechazo, para él resultó clara la dirección ideológica

que tomaba la Revolución. En 1921, Kandinsky fue invitado por el grupo Bauhaus de Berlín; sin dudarlo volvió a Alemania y nunca más retornó a Rusia. Perseguido por los nazis, se fue a París, donde se nacionalizó francés. Al final de su vida dijo: “Cuando más temible se torna el mundo, más abstracto se vuelve el arte”, un comentario lúcido que capta la esencia del funcionamiento de nuestro cerebro: cuanto más compleja es una situación, más primitiva suele ser la respuesta inicial del individuo.

Ródchenko desplazó a Kandinsky como ideólogo de vanguardia y promovió el concepto del artista como un técnico, al que llamaba artista “ingeniero”. De esta forma pensaba que el artista servía mejor al proletariado. Ródchenko resucitó el concepto griego del *tekné* —etimología de la palabra “arte”: que no sólo significa “virtud” sino también “habilidad técnica” para llevar a cabo el proceso creativo—. Así propugnó la utilización de los mismos materiales que eran utilizados en la construcción, a fin de lograr una mayor funcionalidad. Para Ródchenko, el artista debía asistir a la fábrica, como un obrero más.

Dentro de este esquema utilitarista, surgió el constructivismo —propuesto por Aleksei Gan<sup>394</sup> en su libro de 1922 (aunque la palabra fue utilizada por Malévich para describir el trabajo de Ródchenko en 1917 con cierta connotación despectiva)—. El constructivismo favoreció el desarrollo del arte gráfico, el diseño de muebles y ropas. Rápidamente el constructivismo se dispersó por el mundo junto a la difusión ideológica del comunismo.

392. Piotr Alekséyevich Kropotkin (1842-1921), geógrafo y naturalista, aparte de pensador político ruso. Uno de los principales teóricos del movimiento anarquista, dentro del cual fue uno de los fundadores de la escuela del anarcocomunismo.

393. Jeremy Bentham (1748-1832), pensador inglés, padre del utilitarismo. Desde 1814, convirtió su casa en centro de intercambio intelectual donde el objetivo era “la mayor felicidad para el mayor número”.

394. Aleksei Gan (1893-1942). En 1922, apareció el folleto *Konstruktivizm* escrito por Aleksei Gan, en donde, también, se mostraba en desacuerdo con los pintores abstractos. Estableció tres principios fundamentales: La construcción representa el proceso creativo y la búsqueda de leyes para la organización visual; la textura: en representación de los materiales contemporáneos y la forma de ser aplicados en la producción a nivel de industria; la arquitectura: que representa cierto tipo de ideología comunista de manera visual.



Afiche del film "El acorazado Potemkin" • Aleksandr Rodtchenko • 1925  
Biblioteca Lénine, Moscú, Rusia.

Ródchenko<sup>395</sup> se convirtió en uno de los mayores exponentes del constructivismo con su obra *Negro sobre negro*.

En el seno del constructivismo, aparece un movimiento “productivista” que propugnaba un arte “más puro” para renovar el lenguaje estético industrial, lugar donde realmente se movía el proletariado.

Entre sus múltiples tareas, Ródchenko tuvo a su cargo la confección de los afiches de una película antológica, *El acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein<sup>396</sup>, filmada para celebrar los 20 años de la Revolución de 1905.

No todos los artistas rusos adhirieron a la vanguardia abstracta; existía una extensa tradición realista que al final se consagró como la iconografía de la revolución. Petrov Vodkin<sup>397</sup> reasumió el

lenguaje figurativo con aire renacentista pero acorde al mensaje socialista.

En esta época marcada por el colectivismo, nada podía hacerse sin un grupo de apoyo ideológico, y los realistas se alinearon tras la Asociación de la Rusia Revolucionaria, desde donde criticaron a los vanguardistas por su abstracción que los alejaba de las masas, convirtiendo su mensaje en críptico y poco esclarecedor. Por estas razones el afiche se convirtió en la forma preferida de comunicación del gobierno soviético, con mensajes gráficos directos y evocaciones simbólicas sin eufemismos. Artistas como Viktor Ivanov<sup>398</sup>, Alexei Kokorekin<sup>399</sup> y Viktor Deni<sup>400</sup> se destacaron en este formato, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial cuando promovían el espíritu patriótico para recuperar la libertad de la “Madre Tierra”.

395. Rodtchenko había trabajado con Vladimir Tatlin (1885-1953), quien después de ver los collage tridimensionales de Picasso había comenzado a experimentar con chatarra y materiales industriales. Antoine Pevsner (1888- 1962) en Rusia y Joaquín Torres García (1874-1949) en el Uruguay, fueron entusiastas impulsores del constructivismo.

396. Sergei Eisenstein (1898-1948), director de cine y teatro soviético de origen judío. Su innovadora técnica de montaje sirvió de inspiración para el cine posterior. Para Eisenstein, la edición no era un simple método utilizado para enlazar escenas sino un medio capaz de manipular las emociones de la audiencia. Su principal mensaje político se basó en la organización, la participación y la lucha bajo el slogan: “Como quieras, quiero”.

397. Petrov-Vodkin (1878-1939), pintor y escritor ruso. Hasta mediados de los años 1960 fue casi olvidado en la Unión Soviética por que se alegaba que no era verdaderamente “fiel” al espíritu del realismo socialista. Sin embargo, en época de Nikita Krushev fue redescubierto y reinstalado como uno de los principales pintores. Petrov-Vodkin fue también un excelente violinista.

398. Viktor Ivanov (1924), pintor ruso de larga trayectoria, que se inició en la época del realismo socialista. Entre sus carteles de propaganda se encuentra *Our Hope is in You, Red Warrior!* (1943), *Lenin Lived, Lenin Is Alive, Lenin Will Live*, etc.. En 1963 obtuvo la medalla de plata de la Academia de las Artes de la Unión Soviética.

399. Alexei Kokorekin (1906-1959), artista soviético. Entre sus carteles de propaganda se encuentra el cartel tratando de inspirar a los trabajadores de la fábrica para aumentar la producción *Produce more for the Front!* (1942), y *Weapons for the Front* (1942).

400. Viktor Nikolaevich Denisov, más conocido por el seudónimo acertado Viktor Deni (1893-1946), escritor satírico ruso, dibujante y cartelista.

La lucha entre abstracción y figuración terminó con la victoria de esta última. En 1934 Gorki y Zhdanov<sup>401</sup> propugnaron el realismo como la línea oficial del partido, obligatoria en literatura, música, pintura y escultura. Hasta el constructivismo, nacido en el seno de la creatividad soviética, fue víctima de la nueva perspectiva ideológica. La maqueta de Tatlin<sup>402</sup> para el Monumento a la Tercera Internacional, (1919-1920) que debía construirse en hierro, vidrio y acero, fue rechazada. En opinión del Soviet, el constructivismo no servía para promover las bondades del comunismo. Su mensaje era confuso para la educación de las masas. De allí en más, Tatlin se dedicó al diseño de ropa para obreros, dejando de lado su actividad plástica, que parecía teñida de un peligroso individualismo burgués.

Para los stalinistas, el control de la producción artística era sinónimo de total control político. Si podían dominar una fibra tan íntima e individual como la creación artística, entonces estaban seguros que podían dominar a toda la sociedad.

En 1935, después de haber sido echado del Museo de Cultura Artística, Malévíck realizó su última exposición en Leningrado. Había vuelto a la figuración, como se ve en su autorretrato. Curiosamente, esta obra terminó en el MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York, es decir el corazón del mundo capitalista.



*Autorretrato* • Malévíck • 1933  
Museo Ruso, San Petersburgo, Rusia.

Músicos como Prokófiev<sup>403</sup> y Shostakóvich<sup>404</sup> también fueron censurados bajo el régimen de Stalin. Shostakóvich, después de haber sido prohibida la presentación de su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* (1934), compuso su *Quinta Sinfonía*, que subtítulo *Respuesta de un compositor soviético a una crítica justa* (1937), a fin de sortear la censura del régimen. A pesar de la enorme popularidad que le ganó quedarse en la sitiada Stalingrado durante los días más duros de la invasión nazi, Shostakóvich tuvo problemas para que su música se difundiese y sufrió pesadas críticas en los medios oficialistas por no adecuarse a los nuevos canones estéticos del stalinismo.

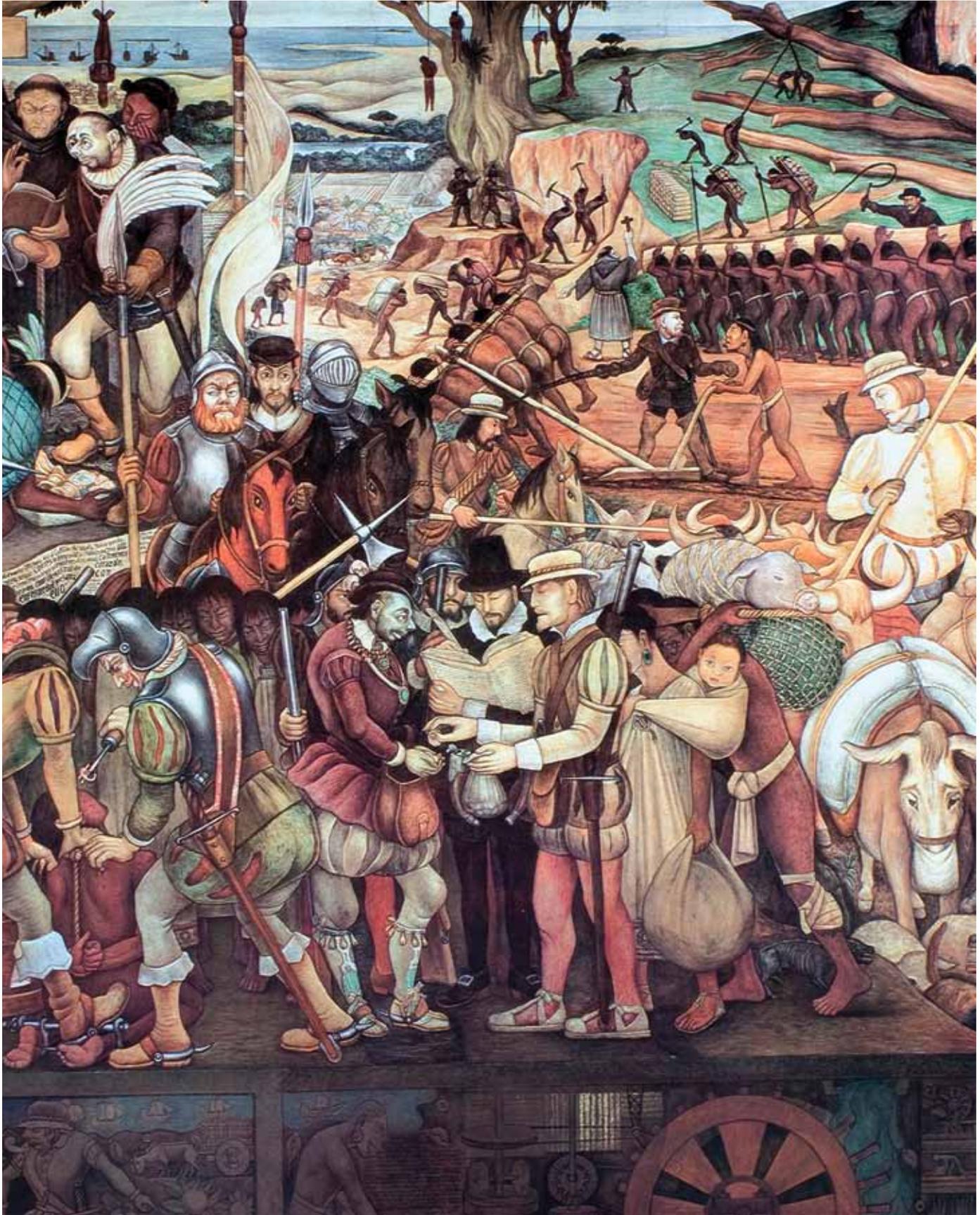
La política oficial soviética también terminó con la crítica para dilucidar el sentido de la obra. Si el mensaje era claro para los jefes, no se necesitaba al crítico para interpretar o emitir opiniones sobre la obra y su sentido. En todo caso, las autoridades decidirían sobre la ortodoxia del contenido o en todo caso limitarían su difusión por los medios de comunicación que pertenecían al Estado. Todo debía ser uniforme, preciso y los objetivos claros: debían exaltar al trabajador común y a su labor con sus herramientas como algo admirable. Las fórmulas prefabricadas por las autoridades debían ser acatadas por los artistas, so pena de verse obligados a repensar su posición en la tundra siberiana.

401. Andréi Zhdánov (1896-1948), político soviético, férreo defensor del realismo socialista. Hasta fines de la década de 1950, su código ideológico, conocido como “zhdanovismo”, dominó en gran medida la producción cultural de la Unión Soviética. Zhdánov se propuso crear una nueva filosofía del arte; su método reducía toda la cultura a una clave donde un símbolo dado correspondía a un valor moral simple.

402. Vladímir Tatlin (1885-1953), pintor y escultor ruso, constructivista. Quiso materializar el arte con montajes, y promover la muerte del arte de museo: “La obra debe participar en la vida y en la construcción del mundo”.

403. Serguéi Serguéievich Prokófiev (1891-1953), compositor, pianista y director de orquesta ruso.

404. Dmitri Dmítrievich Shostakóvich (1906-1975), compositor y conductor de orquesta ruso.



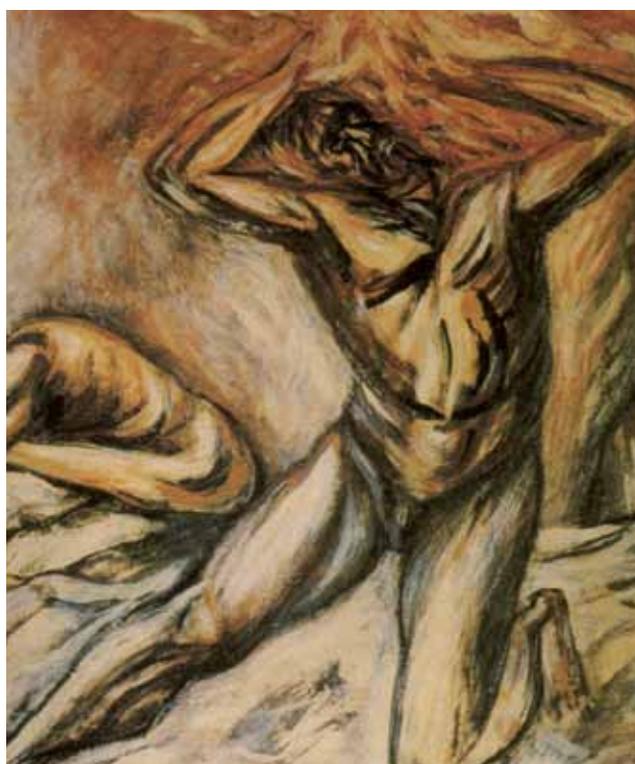
*Desembarco de los españoles en Veracruz (detalle)* • Diego Rivera • 1951  
Palacio Nacional, Ciudad de México, México.

“La misión del arte y del artista no es solamente unir...su deber es crear, eliminar lo que está enfermo y abrir la vía a lo que está sano”.

Joseph Goebbels

Fuera de la Unión Soviética, fue en México el país donde, con mayor fervor, se instaló este debate sobre el sentido de la pintura y su forma de vehicular el mensaje político. En 1920, José Vasconcelos<sup>405</sup>, designado decano de la Universidad, planteó la necesidad de contar con un arte público, popular y revolucionario, tomando el ejemplo de Lunacharski, de quien era un gran admirador. Al igual que los soviéticos, Vasconcelos organizó distintas instituciones para orientar la creación plástica.

En 1921, nombró a Diego Rivera<sup>406</sup> encargado de las cuestiones relacionadas con el arte. Desde entonces, el muralismo, con el mismo Rivera, José C. Orozco<sup>407</sup> y David Alfaro Siqueiros<sup>408</sup> a la cabeza del movimiento, dominó el panorama artístico mexicano. Rivera y Siqueiros eran de orientación marxista, y al igual que los soviéticos, repudiaban la dependencia artística europea (aunque el movimiento se basaba en el fresco italiano del Renacimiento). En su declaración de principios, Rivera promovió la recuperación del arte precolombino como fuente de inspiración y la adopción de un estilo narrativo fácil y accesible a personas de escaso nivel cultural. Era preciso, además, exaltar la cultura indígena y denigrar la conquista española. El mejor ejemplo de esta tendencia fue el mural que reproduce el desembarco de los españoles en Veracruz, donde retrató a un monstruoso Cortés víctima de la sífilis.



*Prometeo (detalle)* • José Clemente Orozco • 1927  
Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, México.

Por su lado, Siqueiros promovía un realismo social que exaltara al pueblo proletario de México y del mundo, al mismo tiempo que evitaba los clichés del “primitivismo” y el “indianismo”, a la moda. Su forma de pintar era esquemática, intentaba encontrar un dinamismo en la figura para crear la sensación de movimiento.

405. José Vasconcelos (1882-1959), abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano. Autor de una serie de novelas autobiográficas que retratan detalles singulares del largo proceso de descomposición del porfiriato y el triunfo de la Revolución mexicana.

406. Diego Rivera (1886-1957).

407. José C. Orozco (1883-1949), muralista y litógrafo mexicano. Retrató la condición humana de forma apolítica; se interesó por valores universales y no insistió tanto en los valores nacionales, de ahí que sus imágenes más características comuniquen la capacidad del hombre de controlar su destino y su libertad ante los efectos determinantes de la historia, la religión y la tecnología.

408. David Alfaro Siqueiros (1896-1974).



*Ejercicio Plástico (detalles)* • David A. Siqueiros con la colaboración de: Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo, Juan C. Castagnino y Enrique Lázaro  
1933 • Museo del Bicentenario, Buenos Aires, Argentina.

“De ninguna manera volveré a México.  
No soporto estar en un país más  
surrealista que mis pinturas”.

Salvador Dalí <sup>409</sup>

Los muralistas convirtieron a ese espacio en vehículo para expresar una conciencia cívica. No solo eso, sabían que cierto idealismo utópico debía alentar la esperanza de los desposeídos. Los muralistas mexicanos exaltaron el trabajo del obrero, el artesano y el campesino e ilustraron sus luchas y sufrimientos aunque no siempre estas perspectivas politizadas eran bienvenidas. En 1924, mientras realizaban los frescos de la Escuela Preparatoria Nacional, Orozco, Siqueiros y Rivera fueron atacados por estudiantes. Los dos primeros se retiraron ante las agresiones, pero Rivera continuó trabajando con la pistola al cinto.

Siqueiros y Rivera, a pesar de su filiación comunista, se encontraban enfrentados por profundas diferencias ideológicas; de hecho, Rivera le dio asilo en su casa a Trotsky cuando éste debió emigrar primero de la Unión Soviética y posteriormente de Turquía, perseguido por Stalin.

El artículo de Siqueiros sobre “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, publicado en la revista *New Masses* de Nueva York, fue un despiadado ataque a Rivera, al que acusaba de ser un snob y un oportunista, un burgués disfrazado de revolucionario. Rivera le contestó a Siqueiros que era un stalinista, un dictador y un esclavo del régimen soviético. Siqueiros rebatió lo dicho y así el debate continuó por varios años, hasta que Siqueiros debió partir hacia su exilio en la Argentina después del fallido intento de asesinato del dirigente ruso. Siqueiros junto a diez secuaces intentó asesinar a Trotsky en la casa de Rivera. Sin embargo, no pudo llevar a cabo el magnicidio

(Trotsky morirá en la misma residencia semanas más tarde a manos de un enviado de Stalin).

Durante los meses que estuvo en la Argentina, en el año 1933, Siqueiros realizó el famoso mural de 200 metros cuadrados, *Ejercicio Plástico*, en el piso, paredes y techo en forma de bóveda del sótano de la quinta Los Granados (ubicada en Don Torcuato, Provincia de Buenos Aires), propiedad de Natalio Félix Botana, el entonces propietario del periódico *Crítica*. Siqueiros realizó el mural con la colaboración de los pintores argentinos Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), Antonio Berni (1905-1981), Juan Carlos Castagnino (1908-1972) y el pintor uruguayo Enrique Lázaro. Fue la única pintura mural realizada por Siqueiros que carece totalmente de contenido político-social. Los artistas en el manifiesto escrito se encargaron de aclarar que se trataba de una “gimnasia plástica”, de un ejercicio pictórico de búsqueda y experimentación. El proceso de recuperación de la obra comenzó en 1990 cuando la quinta Los Granados fue comprada por una sociedad con la intención de llevar la pieza de gira por el mundo. Debido a un litigio legal entre empresas que se disputaban su propiedad, la obra permaneció 16 años guardada en contenedores. El rescate de *Ejercicio Plástico* se concretó en el año 2003: la obra fue declarada Bien de Interés Histórico Artístico Nacional; de esta forma, se impedía la venta de la obra y salida del país. Actualmente, el mural forma parte del Museo del Bicentenario (en Buenos Aires).

409. Salvador Dalí, marqués de Dalí y de Púbol (1904-1989).



*Vida de ciudad* • Victor Amautoff  
Coit Tower, San Francisco, Estados Unidos.

“La temática del arte debe consistir en el hombre y sus problemas”.

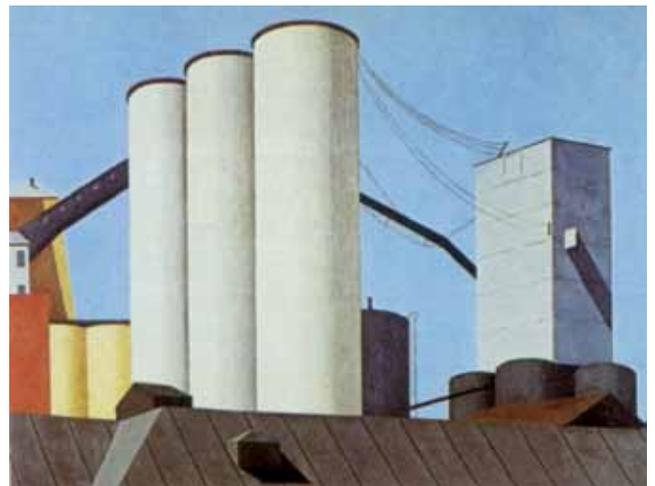
David Alfaro Siqueiros

El muralismo mexicano se propagó a los Estados Unidos, especialmente en tiempos de Roosevelt. El crack del 29 había originado una crisis de identidad, el destino manifiesto de la nación americana no era tan brillante después de todo. La quiebra económica del sistema capitalista llevó a una parálisis del mercado del arte, que renació gracias al *New Deal* de Roosevelt. Para dar un nuevo impulso, el presidente presentó en 1938 un programa nacional donde promovió un sistema semejante al mexicano a fin de paliar la penosa situación de los creativos americanos mediante políticas de corte keynesiano. Se decoraron edificios públicos y parques, dando trabajo a 3.700 artistas. El programa Works Progress Administration (su nombre cambió en 1939 al de Work Projects Administration) y el Federal Art Project continuaron hasta 1943 dirigidos por Holger Cahill<sup>410</sup>. El estilo dominante de estas obras fue el realismo con fuertes connotaciones sociales. Mucho se discutió el sesgo marxista de los murales, dada la influencia de Rivera sobre artistas norteamericanos como Frank Brangwyn<sup>411</sup>, Ralph Stackpole<sup>412</sup> y Victor Arnautoff<sup>413</sup>. Los críticos norteamericanos crearon a tal fin el neologismo *riveralesque*; uno de ellos decía: “Si un hombre tiene una pala en la mano... probablemente sea moderno, peligroso,

radical y además venga de una conferencia dictada por Diego Rivera en el Partido Comunista”.

Otros críticos, menos elípticamente, llamaban a estos pintores “the naughty boys” (los chicos malos).

Las obras de Demuth<sup>414</sup>, Sheeler<sup>415</sup> y Crawford<sup>416</sup> tomaron como objeto el paisaje industrial bajo una estética minimalista y fría. De una forma u otra, marcaban la confianza nacional en su resurgimiento económico gracias al potencial industrial del país.



Silos de Buffalo • Ralston Crawford • 1937

Colección particular.

410. Edgar Holger Cahill (1887-1960).

411. Sir Frank William Brangwyn (1867-1956) artista anglogalés, pintor, acuarelista y grabador.

412. Ralph Stackpole (1885-1973), escultor, pintor, muralista, grabador y educador estadounidense.

413. Victor Arnautoff (1896-1979) artista americano y profesor de arte.

414. Charles Demuth (1883-1935), pintor estadounidense. Formó parte del movimiento precisionista.

415. Charles Sheeler (1883-1965), pintor y fotógrafo estadounidense.

416. Ralston Crawford (1906-1978), pintor abstracto americano, litógrafo y fotógrafo.



*La pasión de Sacco y Vanzetti* • Ben Shahn • 1931  
The Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.

Si bien el realismo norteamericano carecía del partisanismo político del mexicano, existen obras de un claro mensaje como las de Ben Shahn<sup>417</sup>, un lituano de origen judío que había trabajado con Rivera. En *La pasión de Sacco y Vanzetti* (1931), se detectan fuertes influencias de la Nueva Objetividad, con el grotesco propio de Otto Dix y de Gross para retratar a los jueces que condenaron a estos dos anarquistas italianos, cuya muerte despertó protestas en todo el mundo. El lirio blanco es un símbolo de pureza y resurrección.

Shahn también pintó una serie de paneles en la ciudad de Jersey, donde alude a la discriminación xenofóbica que sufrían los inmigrantes que llegaban a este país de promesas que no siempre se cumplían.

Su cuadro *Desempleados* es una obvia alusión a la crisis del 29 y sus secuelas. “De poco sirve hablar de la lucha contra la pobreza; pero mostrarla en la medida de lo posible puede ayudar a reflejar las condiciones de vida de la población”, sostenía Shahn.

La migración de muchos intelectuales y creadores europeos hacia los Estados Unidos sirvió de estímulo a los artistas americanos. El espíritu de libertad que reinaba asistió a la diseminación de las nuevas ideas. El abstraccionismo se difundió entre los artistas del nuevo continente e hizo posible la obra de Jackson Pollock<sup>418</sup>, de Motherwell<sup>419</sup> y de Kooning<sup>420</sup>, el *action painting*, el *dripping*, el *all over* y el *body painting*.

De esta época, pero en el plano del realismo, también son las obras de Edward Hopper<sup>421</sup>, un explorador del aburrimiento, la soledad y la melancolía

que invadió a la sociedad americana urbana después de la crisis del 29.

En 1943 se puso fin a los proyectos gubernamentales que asistían a los artistas, la mayor parte de ellos eran extranjeros y de filiación marxista. Para el ala derecha norteamericana este patronazgo público solo había servido a los partidos de izquierda para exponer ampliamente sus ambiciones radicales. Muchos de estos artistas serían víctimas de la caza de brujas del macarthismo<sup>422</sup>, una reacción violenta y paranoide ante el amenazador panorama de la Guerra Fría.

Mientras tanto, en Europa, el nazismo y el fascismo se expandían recurriendo a expresiones artísticas para difundir sus ideologías. A tal fin se valieron de manifestaciones masivas desbordantes, que en el caso del nazismo eran rebuscadas, populares y “*kitsch*”<sup>423</sup>.

Tanto Hitler como Mussolini tenían interés en la plástica y el arte en general. El primero como pintor fracasado y el segundo por su amistad con artistas como D’Annunzio<sup>424</sup> y Marinetti<sup>425</sup>.

Ambos líderes buscaban crear una “nueva cultura”. Ni Napoleón ni Bismarck habían prescrito esa intención desde “lo alto de una cátedra” como hicieron estos dos “artistas frustrados”, convencidos de su tarea de modelar una nación como un escultor talla el mármol. Ellos respondían al modelo del “príncipe artista” propuesto por pensadores como Hermann Keyserling, Novalis<sup>426</sup> y Darré<sup>427</sup>.

Nunca antes otro gobierno o dictadura se había valido de la propaganda en forma tan extendida, cínica y abrumadora para dar forma a una nación.

417. Ben Shahn (1898-1969).

418. Paul Jackson Pollock (1912-1956), referente del expresionismo abstracto.

419. Robert Motherwell (1915-1991), pintor estadounidense y una figura destacada del expresionismo abstracto.

420. Willem de Kooning (1904-1997), pintor holandés nacionalizado estadounidense. Concebía el arte como “acción unida a la energía y al movimiento corporal”.

421. Edward Hopper (1882-1967), pintor estadounidense, célebre por sus retratos de la vida contemporánea.

422. “Macarthismo”, término que se utiliza en referencia a acusaciones (generalmente oportunistas) de deslealtad, subversión o traición a la patria sin la debida observación de un proceso legal justo. Se origina en un episodio de la historia de los Estados Unidos que se desarrolló entre 1950 y 1956 cuando el senador Joseph McCarthy desencadenó un extendido proceso de acusaciones, denuncias y listas negras contra personas sospechosas de ser comunistas. Los sectores que se opusieron a los métodos irregulares e indiscriminados de McCarthy, denunciaron el proceso como una “caza de brujas”.

423. La palabra *kitsch* define al arte que es considerado como una copia inferior de un estilo existente. También se utiliza el término *kitsch* en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que es pretencioso, pasado de moda o de muy mal gusto.

424. Gabriele D’Annunzio, príncipe di Montenevoso (1863-1938), novelista, poeta, dramaturgo, militar y político italiano, símbolo del decadentismo y héroe de guerra. Apodado “il Vate” (es decir, “el Poeta”).

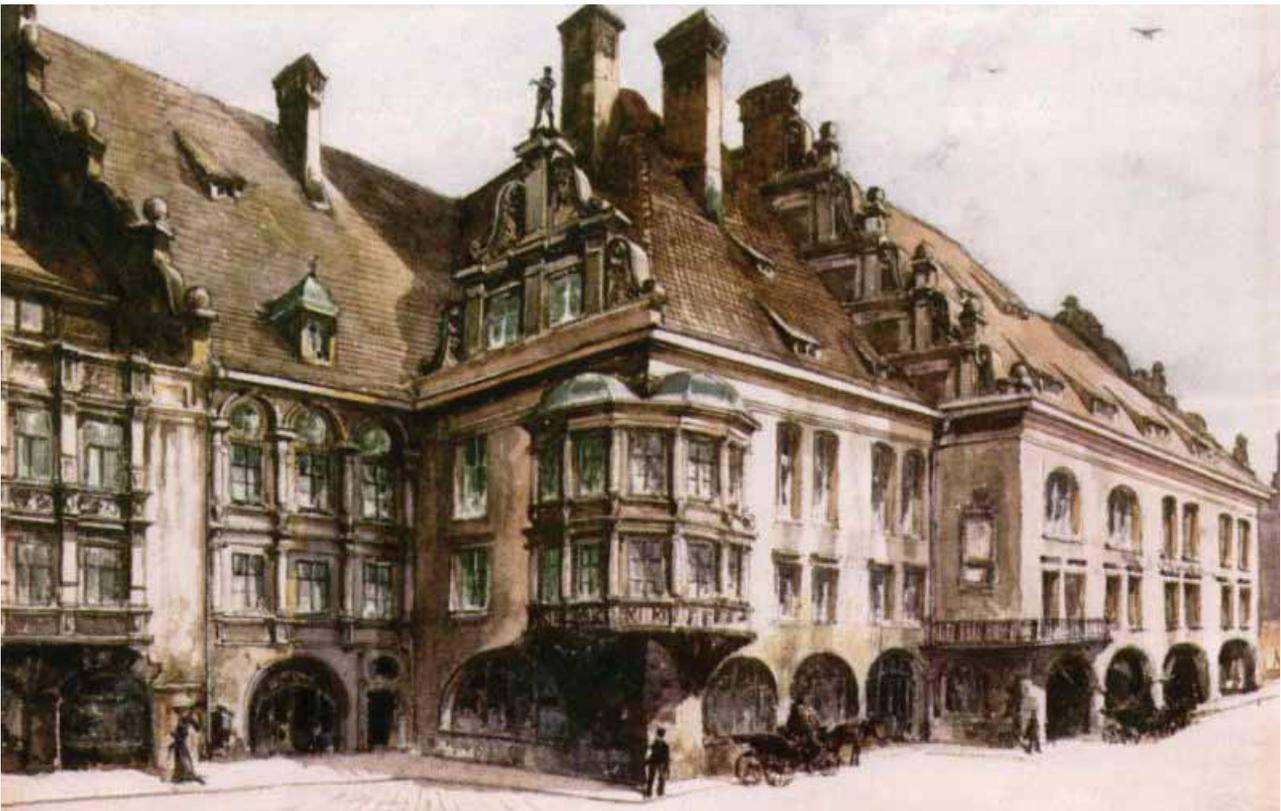
425. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), ideólogo, poeta y editor italiano del siglo XX, fundador del movimiento futurista.

426. Novalis (1772-1801), poeta alemán. Su nombre real era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg. Se lo suele encuadrar dentro del primer romanticismo.

427. Richard Oscar Walther Darré (1895-1953), militar y *SS-Obergruppenführer*, fue uno de los ideólogos nazis principales del Blut und Boden (Sangre y Suelo).



*El viejo edificio detrás de los árboles (acuarela) • Adolf Hitler • 1909*



*La Cervecería de Munich (acuarela) • Adolf Hitler • 1913/14*

“La gran masa del pueblo caerá más fácilmente víctima de una gran mentira que de una mentira menor”.

Adolf Hitler

En 1933, al mismo tiempo que Roosevelt ponía en marcha el *New Deal*, los nazis iniciaron una campaña contra los artistas que consideraban enemigos del régimen, la mayor parte de origen judío y filiación comunista. En el manifiesto *¿Qué esperan los artistas alemanes del nuevo gobierno?*, el partido nacional socialista proponía sacar de los museos a todos los plásticos considerados ajenos al ideal del nazismo y solo permitir la exposición de alemanes “correctos”. Para poder exponer sus obras, los artistas deberían pertenecer de allí en más al *Reichkammer der bildenden Kunst*, una sociedad regida por el gobierno. De esta forma, el Estado disponía cuál obra podía ser exhibida y cuál no.

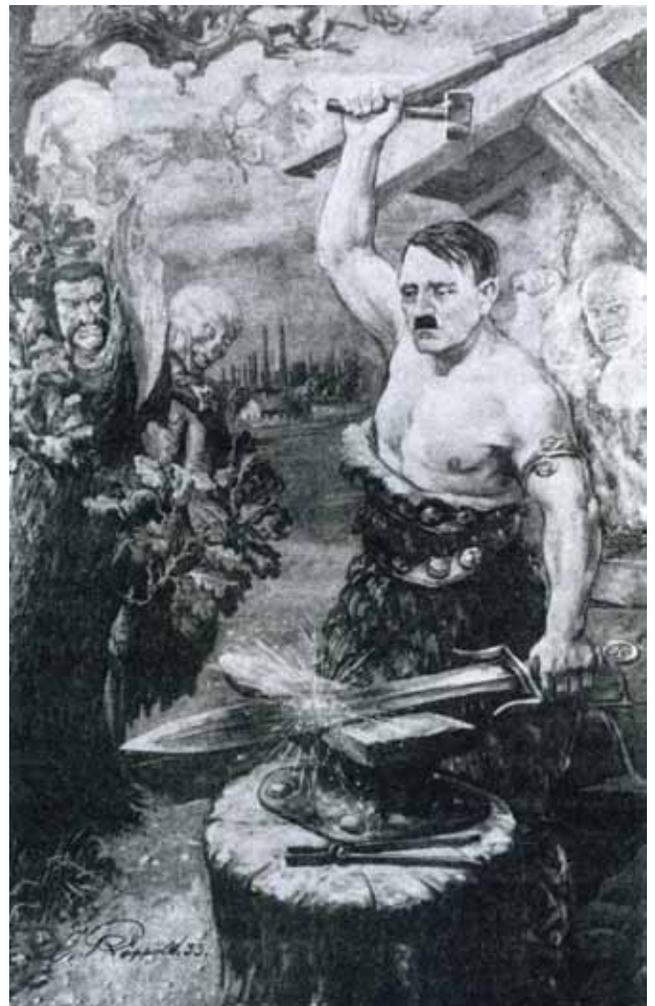
Hitler pensaba que debía transformar la percepción subjetiva de la realidad más que la misma realidad, de allí la teatralidad casi “orgiástica” que presidía cada una de sus apariciones públicas. Para granjearse su simpatía, Hitler sabía que “el conocimiento es para las masas una base tambaleante... Lo que es estable es el sentimiento, es el odio...”. Crear un enemigo común siempre ha sido la forma más efectiva de unir una nación.

En 1937, se inauguró la exposición “Entartete Kunst” (“Arte degenerado”) <sup>428</sup>, donde el Régimen denunciaba a aquellos que no podían exhibir sus obras por no ser éstas afines a la ideología del partido. Toda obra sospechada de bolchevique o hebrea, es decir, de “no alemana”, era automáticamente prohibida y censurada, y si hacía falta, destruida.

Esta exposición de arte “degenerado” se realizó en Munich y contó con 650 pinturas modernas caóticamente dispuestas con textos que las ridiculizaban (por ejemplo, exponían obras modernas junto a dibujos de discapacitados mentales). Además, figuraba el precio abonado por el gobierno alemán

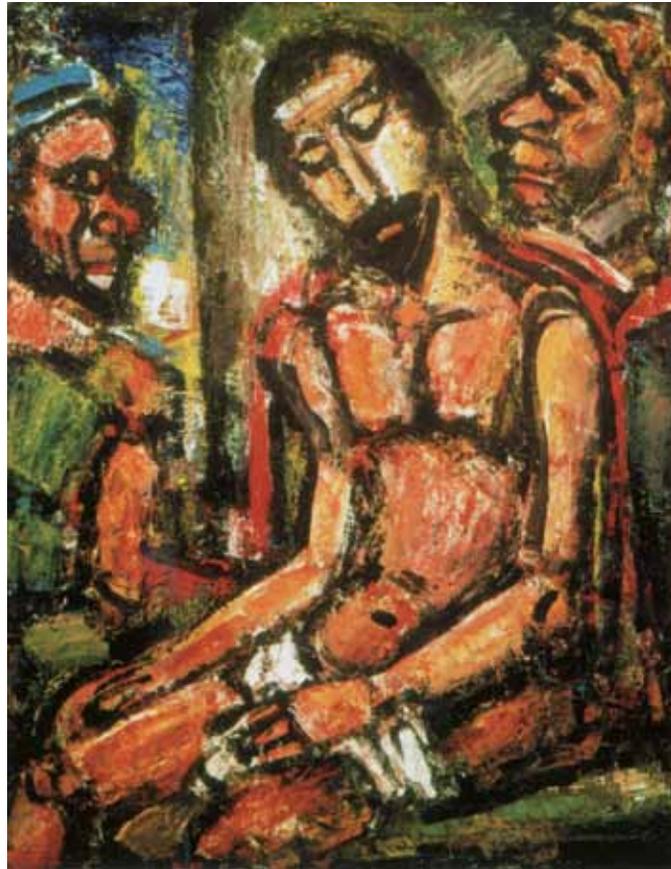
anterior al ascenso del nazismo, cuando aún se debían pagar las agobiantes reparaciones de guerra, estipuladas en el Pacto de Versalles.

Bajo el criterio de esta clasificación, desaparecieron 16.000 obras de arte, muchas de ellas quemadas en una hoguera realizada en Berlín en 1939. Por otro lado, muchas obras “vendibles” fueron rematadas y ese dinero aportado al fondo de propaganda nazi. *El bebedor de ajonjolí* de Picasso, por ejemplo, fue adquirida en 42.000 francos.

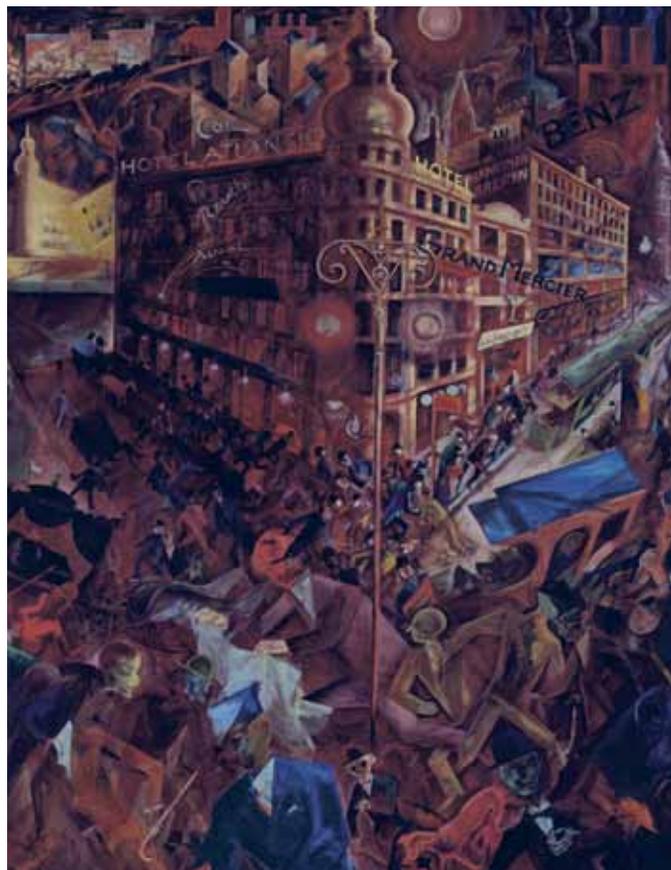


Afiche popular • L. Röppold • 1933

428. Desde 1933 se hicieron varias de estas exhibiciones en distintas ciudades. Hitler entonces afirmó en Nüemberf que la humanidad degeneraría y la *Kultur* se degradaría si era dejada en manos de “elementos decadentes o extraños a la raza”.



*El Cristo de los ultrajes* • Georges Rouault • 1922  
Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos.



*Metrópolis (detalle)* • George Grosz • 1917  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

La lista de artistas “degenerados” incluía a Dix, Grosz, Nolde, Kirchner, Klee, Marc, Beckman y Borlach, entre los pintores de origen alemán, y a Matisse, Picasso y Rouault<sup>429</sup> entre los extranjeros. Un total de 1.400 artistas no pudieron volver a exponer en Alemania.

Curiosamente este último, Georges Rouault, cultivaba un arte de inspiración católica (basado en textos de León Bloy<sup>430</sup> y su mística de la pobreza) con profundas preocupaciones sociales materializadas en la imagen de un Cristo martirizado pero que trasmite una noble serenidad. El mensaje, gracias a su técnica artesanal, era de esperanza y paz interior que, evidentemente, no fue percibido como tal por los ideólogos del partido.

Joseph Goebbels<sup>431</sup> fue el encargado de la Comisión que eligió las 650 obras expuestas en Munich para simbolizar la decadencia del arte en manos de personas que por sus cualidades humanas, étnicas o ideológicas transmitían mensajes que alteraban el orden y el gusto de la sociedad alemana, la *kultur* se degradaría “en manos de elementos decadentes o extraños a la raza”. Alguien debía imponer orden antes de que se llegase a una situación irreversible y

para eso estaban ellos, los jefes nazis que venían a restaurar el orden dentro de la sociedad. “El arte alemán de los próximos lustros será a la vez creador de obligaciones y de lazos o no será nada” declaraba Goebbels sin rodeos.

Al arte degenerado se anteponía el arte heroico, racialmente puro y libre de deformaciones.

No se puede decir que haya existido un arte nazi, porque se retornó a los cánones clásicos (recomendaban que siguieran los lineamientos de Jean Louis David, por sus connotaciones épicas). Artistas como el escultor Arno Breker<sup>432</sup>, gozaron de prestigio y predicamento en este período. El más conocido y allegado al poder del nacionalsocialismo fue el arquitecto Albert Speer<sup>433</sup>, cuya obra tiene reminiscencias grecorromanas y de envergaduras monumentales, como la Cancillería del Reich. En el discurso del 11 de septiembre de 1935, Hitler dijo: “Qué serían los egipcios sin sus pirámides, los griegos

sin la Acrópolis..., es para acrecentar nuestra autoridad que se construyen nuestros edificios”. En la obra de Speer se aprecia una influencia del arquitecto Karl Friedrich Schinkel<sup>434</sup>, maestro del neoclasicismo.



Vestíbulo de la Cancillería del Reich • Albert Speer  
1938/39 • Berlín, Alemania.

429. Georges Henri Rouault (1871-1958), pintor francés fauvista y expresionista. En 1910, sus obras fueron estudiadas por los artistas alemanes, que, posteriormente, formarían el núcleo del expresionismo.

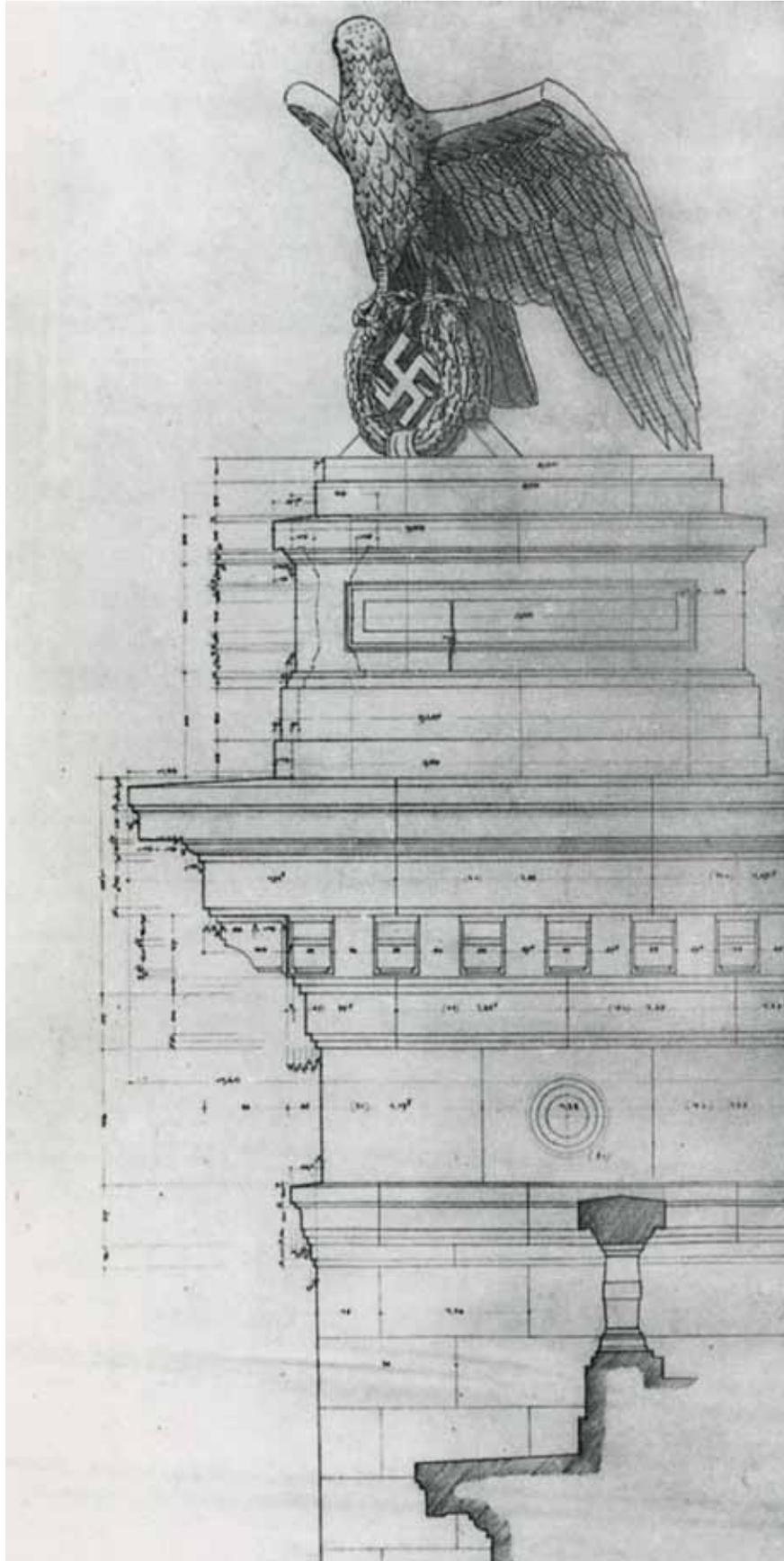
430. Léon Bloy (1846-1917), escritor francés de novelas y ensayos afines a la Iglesia católica.

431. Paul Joseph Goebbels (1897-1945), doctor en filosofía de la Universidad de Heidelberg, ministro de propaganda de la Alemania nacionalsocialista, figura clave en el Régimen y amigo íntimo de Adolf Hitler.

432. Arno Breker (1900-1991), escultor y arquitecto de origen alemán. Hasta 1945 modeló obras que se emplazaron en plazas y avenidas de la capital del Tercer Reich. Sin embargo, durante la guerra, ni la cuarta parte de ellas se salvaron del bombardeo enemigo. Después de la Segunda Guerra Mundial, Breker continuó con su actividad creativa.

433. Albert Speer (1905-1981), arquitecto alemán y ministro de Armamento y Guerra del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial. Speer fue arquitecto jefe de Adolf Hitler antes de asumir la oficina ministerial. Es conocido como “el nazi que pidió perdón” por aceptar su responsabilidad en los juicios de Nüremberg y en sus memorias por los crímenes del Régimen. Speer se unió al nazismo en 1931. Sus conocimientos de arquitectura lo hicieron cada vez más importante dentro del partido y se convirtió en miembro del círculo más cercano al Führer. Hoy en día poco queda más allá de fotos y planos de las obras arquitectónicas de Speer.

434. Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), arquitecto y pintor alemán. Fue uno de los artífices de la ciudad de Berlín en su período prusiano. Como jefe del departamento de obras del Estado y arquitecto de la familia real, diseñó la mayoría de los edificios importantes de la época.



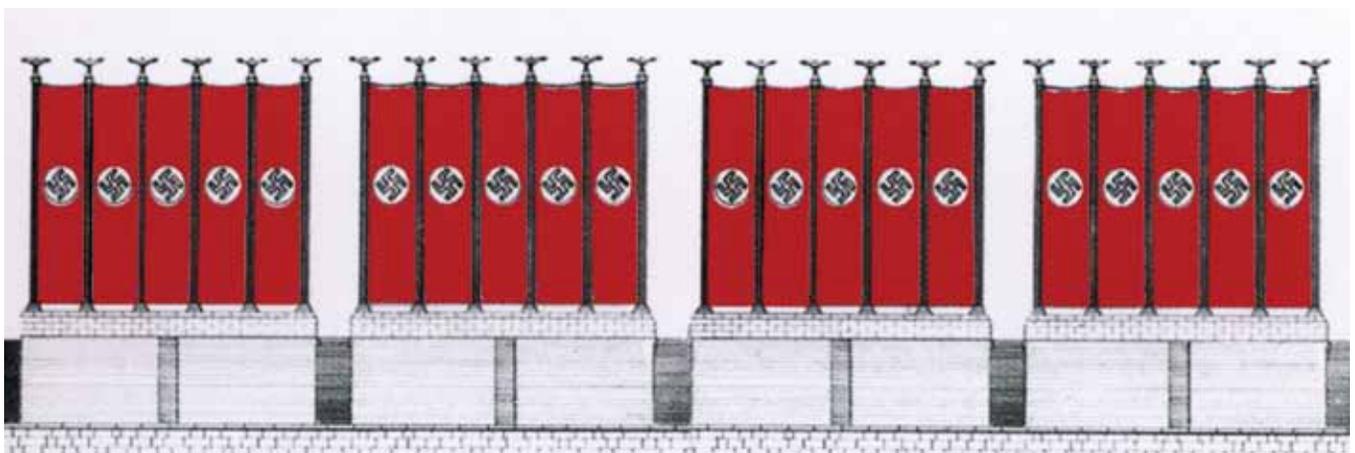
Bocetos para el pabellón central de la Tiergartenstrasse.

“Las siete maravillas del fondo fueron elegidas por su tamaño más que por sus valores estéticos... representaban el poder del Estado, el deseo individual, el símbolo de la fe y la demostración de habilidades técnicas”.

Albert Speer

Estas son algunas ideas sobre el manejo de las comunicaciones masivas propuestas por Joseph Goebbels, en sus libros: *Hacia el Tercer Reich*, *¿Por qué somos socialistas?*, *La conquista de Berlín* y *Teoría bolchevique*.

- 1- **Principio del enemigo único.** Individualizar al adversario en un solo enemigo.
- 2- **Principio del método de contagio.** Reunir diversos adversarios en una sola categoría o individuo.
- 3- **Principio de la transposición.** Cargar sobre el adversario los propios errores o defectos, respondiendo el ataque con el ataque. “Si no puedes negar las malas noticias, inventa otras que distraigan”.
- 4- **Principio de la exageración y desfiguración.** Convertir cualquier anécdota, por pequeña que sea, en amenaza grave.
- 5- **Principio de la vulgarización.** “Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión, escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar”.
- 6- **Principio de orquestación.** “La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentarlas una y otra vez desde diferentes perspectivas, sin fisuras ni dudas”. De aquí viene también la famosa frase: “Si una mentira se repite suficientemente, acaba por convertirse en verdad”.
- 7- **Principio de renovación.** Hay que emitir constantemente informaciones y argumentos nuevos a un ritmo tal que, cuando el adversario responda, el público estará ya interesado en otra cosa. Las respuestas del adversario nunca han de poder contrarrestar el nivel creciente de acusaciones.
- 8- **Principio de la verosimilitud.** Construir argumentos a partir de fuentes diversas, a través de informaciones fragmentarias.
- 9- **Principio de la silenciación.** Acallar las cuestiones sobre las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen al adversario.
- 10- **Principio de la transfusión.** La propaganda opera siempre a partir de un sustrato preexistente, ya sea una mitología nacional o un complejo de odios y prejuicios tradicionales. Se trata de difundir argumentos que puedan arraigar en actitudes primitivas.
- 11- **Principio de la unanimidad.** Llegar a convencer a mucha gente que piensa “como todo el mundo”, creando una falsa impresión de unanimidad.



Proyecto de decoración del Märzfeld.



*La Justicia entre la Ley y la Fuerza* • Mario Sironi • 1936  
Palacio de Justicia, Milán, Italia.

En la Italia fascista se observó una tendencia semejante a la alemana. Después de la Primera Guerra Mundial, nadie estaba conforme con el nuevo ordenamiento europeo. A la Italia victoriosa (había peleado contra Alemania durante la Primera Guerra) las cosas no le iban mejor después de haber perdido 600.000 combatientes. La economía temblaba y los soldados que volvían del frente no encontraban trabajo. Después del cierre de las fábricas de armas, miles de obreros se hallaban desocupados. Las huelgas y los reclamos violentos encabezados por comunistas y anarquistas conmovían al país. Hasta hubo intentos de usurpar tierras por parte del campesinado hambreado. Más aún se enrareció el clima cuando Woodrow Wilson<sup>436</sup> le negó a Italia el reclamo sobre la Dalmacia. Habían peleado y muerto por nada.

Este ambiente de violencia e insatisfacción condujo a extremismos bajo la palingénesis de la unidad nacional y la superioridad espiritual —sin la necesidad de recurrir a la dinámica de la lucha de clases (como proponían los comunistas)—. Para dar unidad a este espíritu nacional los nazis recurrieron a símbolos cargados de alusiones míticas de las tradiciones nórdicas y los fachistas, a las glorias romanas.

“Declaro que está lejos de mi promover algo parecido al arte del Estado. El arte pertenece al dominio individual” dijo Mussolini. Esta tolerancia lo diferenciaba de Hitler y le ganó el apoyo de un grupo de intelectuales. Benedetto Croce<sup>437</sup> afirmó que gracias a esta percepción individualista, la cultura liberal

sobrevivió al fascismo italiano. De hecho, el filósofo sostenía que esta época fue solo un paréntesis en la historia de la Italia moderna.

La propuesta original de Mussolini era crear una “tercera posición” entre la falta de humanismo del comunismo y la decadencia del liberalismo capitalista. El fascismo apuntaba a una cultura de medios popular, construida sobre una aparente unidad ideológica con expresión ritualista: las festividades públicas, la simbología ubicua, la uniformidad en el vestir le otorgaban al movimiento un aire de “religión política”. Sin embargo *il Duce* jamás intentó separarse de la Iglesia. Mussolini, a pesar de su proclamado ateísmo, ganó popularidad beneficiando al Vaticano (le devolvió los bienes incautados durante el siglo XIX y lo indemnizó por las pérdidas ocasionadas). *Il Duce* sabía que un pueblo religioso como el italiano no podía construir un movimiento popular sin su religión. Esta súbita prosperidad sacó al Vaticano de la bancarrota y lo convirtió en el inversor más importante de Italia.

Mussolini insistía en que su doctrina era a la vez juvenil y clásica, efectiva, antirretórica y potencialmente violenta en su mensaje. Brutal y directo, *il Duce* manipulaba arquetipos y tradiciones populares para legitimizar su dogma con un discurso mitológico. “Los mitos no son descripciones de los objetos sino expresiones de un deseo”, diría Sorel<sup>438</sup> y había que entender al fascismo como un nuevo clasicismo y no como una copia de la antigüedad.

435. Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), arquitecto nazi y uno de los más fervientes opositores a la arquitectura moderna. Formaba parte de una unidad para-gubernamental de propaganda Nacional Socialista.

436. Thomas Woodrow Wilson (1856-1924), vigésimo octavo presidente de los Estados Unidos. Llevó a cabo una política exterior intervencionista en Iberoamérica y neutral en la Gran Guerra hasta 1917. En 1918 expuso sus famosos catorce puntos para asegurar la paz en Europa y el mundo. Fue premio Nobel de la Paz en 1919 como impulsor de la Sociedad de Naciones.

437. Benedetto Croce (1866-1952), escritor, filósofo, historiador y político italiano, figura destacada del liberalismo.

438. Georges Eugène Sorel (1847-1922), filósofo francés y teórico del sindicalismo revolucionario.

Mussolini repetidamente se refería a sí mismo como un gran artista ¡Y lo era! Un actor de un histrionismo que movilizaba a las masas. Sus presentaciones tenían esa exageración que parecía fingida, una sobreactuación que terminaba siendo una caricatura de sí mismo, mientras que en Hitler sus vehementes excesos eran el afloramiento de su personalidad y en Stalin, sus cortedades eran parte de una estrategia. El fascismo resultó ser una farsa mientras que el nazismo fue una tragedia y el stalinismo un drama.<sup>439</sup>

La arquitectura fue una forma de expresión muy importante tanto para el fascismo como para el nazismo. Los edificios públicos construidos en ese período pretendían recuperar las glorias romanas y nórdicas. Las obras monumentales tenían la intención de intimidar al hombre común para acentuar su sumisión al Estado.

Los sueños imperiales del *Duce* se aprecian en las decoraciones de edificios públicos, como vemos en la obra de Mario Sironi<sup>440</sup> en el Palacio de Justicia de Milán. Sironi estaba estrechamente ligado al régimen, por años se había desempeñado como diseñador gráfico e ilustrador de *Il Popolo d' Italia*, el principal medio de comunicación del partido, conducido por el mismo Mussolini.

Una de las obras en cuestión tiene un nombre de por sí sugestivo, *La justicia entre la ley y la fuerza*. Frente a esta obra, dentro del mismo edificio, existe un mural con un nombre más inquietante aún, *L'Italia corporativa*. En estos mosaicos, las figuras, sólidas, monumentales, casi monolíticas, tienen significados alegóricos. Cuentan que a pesar de la sujeción a los modelos clásicos y las frecuentes referencias a personajes bíblicos, el ministro de la Corte de Apelaciones expresó su disgusto y oposición a la exposición de las

obras de Sironi en el Palacio de la Justicia porque los allí retratados eran judíos, y como tales, ¡entraban en conflicto con las leyes raciales dictadas en 1938 por el mismo gobierno fascista...!

El fascismo se promovía como garante de la justicia y protector de la verdad. El arte debía ser, tanto para el nazismo como el facismo, un factor aglutinante que devolviera grandeza al pueblo denigrado, una condición para enorgullecerse y elevar el espíritu.

El estado fascista era defensor del genio individualista del pueblo italiano. Para ellos el marxismo era un barbarismo cultural que negaba las inequidades inherentes a la naturaleza humana y amenazaba la espiritualidad, reduciendo la multifacética condición del hombre a una monótona gama de grises.

Sironi<sup>441</sup>, junto a Carrà<sup>442</sup>, Campigli<sup>443</sup> y Funi<sup>444</sup>, publicaron el Manifiesto de la Pintura Mural en 1938. Pocos artistas como Sironi estuvieron más ligados a una ideología. Acompañó a Mussolini durante la efímera República de Saló hasta su intento de escapar hacia Suiza por la zona de Lago di Como. Allí *Il Duce* y su comitiva fueron capturados y entre ellos Sironi. Cuando estaban por ser ejecutados, un partisano separó al artista del grupo. Era un escultor de la Academia de Brera llamado Andrea Cascella<sup>445</sup> que reconoció Sironi y le salvó la vida. Liberado de su destino, el artista se dedicó a dibujar la ejecución.

¿Fue su reputación como artista lo que lo salvó de su destino? Probablemente. Sironi continuó pintando después de la guerra, lejos de transmitir mensajes políticos ¿Acaso el arte es una instancia superadora de los avatares políticos y las pequeñeces de los hombres? Uno está tentado a responder afirmativamente, aunque un sano escepticismo nos impide compartir esta respuesta.

439. Para los griegos en una tragedia los males eran ocasionados por los dioses, mientras que en el drama el mal era producto de sus protagonistas.

440. Mario Sironi (1885-1961), pintor italiano. Tras una corta etapa en la pintura metafísica, desembocó en un expresionismo personal con cierto aire arcaico, de formas geoméricamente reducidas. Hacia mediados de los años 1920, adhirió al estilo *Novecento*, que propugnaba el retorno al clasicismo de la tradición italiana, movimiento que contó con el patrocinio del régimen fascista.

441. Después de la Guerra, Sironi se aisló de la sociedad, sus obras finales se acercan al abstraccionismo que había abrazado al inicio de su carrera.

442. Carlo Carrà (1881-1966), pintor italiano. Además de sus numerosas pinturas, escribió diversos libros relacionados con el arte. El propio Fue anarquista durante su juventud, aunque luego se convirtió en ultranacionalista.

443. Massimo Campigli (1895-1971), pintor y periodista italiano.

444. Achille Funi (1890-1972), pintor italiano. Fue miembro fundador del grupo *Novecento* en 1922. En la década de 1930, se convirtió en uno de los artistas más estimados por el régimen, su lealtad fue premiada con el puesto de profesor en la Academia de Brera en 1939.

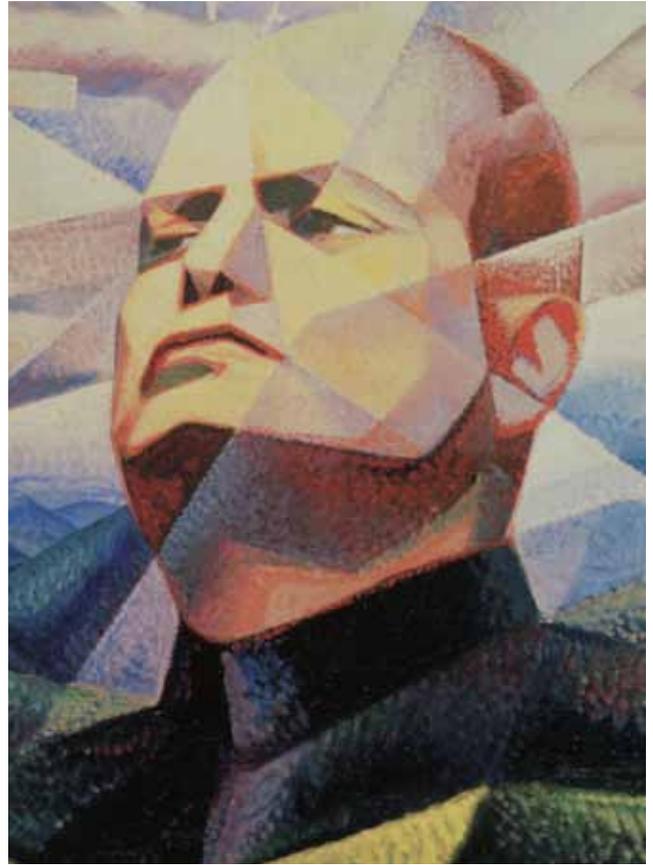
445. Andrea Cascella (1919-1990), escultor, pintor y ceramista italiano.

*“Toda política tiende a tratar a los hombres como cosas”*

*Paul Valéry*<sup>446</sup>



*Adolf, el superhombre, traga oro y vomita basura*  
John Heartfield • 1932



*Il Duce* • Gerardo Dottori • 1933  
Civiche Raccolte d'Arte, Milán, Italia.

No todo fue pasión partidaria. Muchos artistas adivinaron los tiempos aciagos que se avecinaban. John Heartfield<sup>447</sup> (en realidad era alemán y se llamaba Helmut Herzfeld, pero en 1916 había cambiado su apellido por la variable inglesa) se valió del fotomontaje para elaborar un mensaje crítico a Hitler y sus políticas.

La derrota del nazismo y la exposición de sus atrocidades marcaron la vida cultural de Alemania. ¿Cómo una nación, quizás la mejor

educada de Europa, había consagrado a un desequilibrado como Hitler y le había permitido extender un poder omínodo?

En 1946, Karl Jaspers<sup>448</sup> trataba de poner en orden estos pensamientos. “Es en Alemania que se produce el estallido de todo lo que estaba en trance de desarrollarse en todo el mundo occidental bajo la forma de una crisis de espíritu”, opinaba Jaspers, aunque esta excusa no disminuye la culpa por los excesos cometidos por el nazismo que no era solo dominio de los alemanes.

446. Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry (1871-1945), escritor francés, principalmente poeta, pero también ensayista. Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, se convirtió en una suerte de “poeta oficial”, inmensamente celebrado. Tras la ocupación alemana rehusó a colaborar, perdiendo su puesto de administrador del Centro Universitario de Niza. Su muerte, acontecida unas pocas semanas después del fin de la Segunda Guerra Mundial, fue celebrada con funerales nacionales y su cuerpo fue inhumado en Sète, en el cementerio marino que inspiró una de sus obras cumbres.

447. John Heartfield (1891-1968), artista alemán dadaísta. Vivió una infancia difícil (fue abandonado por sus padres) y mostró desde muy temprano un raro talento artístico. Durante la Primera Guerra Mundial, se vio obligado a alistarse en el ejército (aunque luego lo abandonó, fingiendo una depresión). Al finalizar la guerra, Heartfield se unió al grupo Dadá, así como al Partido Comunista. A partir de este momento, el trabajo del artista alemán tendría una gran carga de denuncia política.

448. Karl Theodor Jaspers (1883-1969), psiquiatra alemán y filósofo, tuvo una fuerte influencia en la teología, en la psiquiatría y en la filosofía moderna.



Izquierda: *Sueño y Mentira de Franco I*; Derecha: *Sueño y Mentira de Franco II* • Pablo Picasso • 1937  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Josep Renau<sup>449</sup> fue el más radicalizado de los artistas españoles que organizó la resistencia artística en la Madrid republicana. A través de instituciones como la Alianza de Intelectuales Antifascistas, promovió en el terreno de la plástica lo que Dolores Ibarruri Gómez<sup>450</sup>, “la Pasionaria”, propugnaba durante el asedio de Madrid: “No pasarán”.

El cartel y el afiche se convirtieron en la manifestación artística más importante, una forma directa y combativa de comunicarse. Renau se destacó en este medio, especialmente cuando se hizo cargo de la dirección de Bellas Artes del gobierno Republicano. Fue él quien, en 1937, le encomendó a Pablo Picasso una obra para la Exposición Internacional de París. Picasso había sido elegido por el gobierno republicano de Manuel Azaña<sup>451</sup>, como director del Museo del Prado, aunque nunca se molestó en viajar para asumir el cargo. A pesar de la distancia, Picasso promovió la consigna de preservar los tesoros artísticos de los avatares destructivos de la contienda. España estaba en guerra, pero el arte era de todos, fueran republicanos o falangistas.

En ese fatídico año de 1937, Picasso radicalizó su mensaje y pintó *Sueño y Mentira de Franco*, una especie de tira cómica que ridiculizaba al generalísimo.

Entonces, Picasso declaró a un periodista del New York Times: “En todas mis obras expreso claramente mi horror contra la casta militar que ha hundido a España en un océano de dolor y muerte”. La obra cumbre de este mar de dolor y muerte fue el monumental *Guernica*, obra que denuncia el bombardeo del pueblecito vasco por la aviación alemana (la Legión Cóndor), el luctuoso 27 de abril de 1937. En pocas horas 5.000 bombas cayeron sobre este pueblo de 7.000 habitantes sin ningún valor estratégico más allá del simbólico árbol bajo cuya sombra Fernando “el Católico”, había jurado los fueros del país vasco. Esta pintura de grandes dimensiones (3,5 x 7,8 m) representa a tres mujeres expresando su dolor y desesperación, una de ellas con un niño muerto en brazos, al lado de un guerrero sin vida. El cuadro no es narrativo sino simbólico. El toro representa la brutalidad y la oscuridad, mientras la paloma (insinuada entre el toro y el caballo) tiene un ala caída y el pico abierto. Es una paloma sufriente. Años más tarde, esta paloma se convertiría en símbolo de la paz.

449. Josep Renau Berenguer (1907-1982), pintor, muralista y comunista español. Fundador de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, apoyó a la República durante la Guerra Civil Española.

450. Dolores Ibarruri Gómez, conocida como “la Pasionaria” (1895-1989), se destacó como dirigente durante la Segunda República Española y la Guerra Civil. Luchó por los derechos de las mujeres para demostrar que las mujeres, fuesen de la condición que fuesen, eran seres libres para elegir su destino.

451. Manuel Azaña Díaz (1880-1940), político y escritor español que desempeñó los cargos de presidente del Gobierno de España (1931-1933, 1936) y presidente de la Segunda República Española (1936-1939). Fue galardonado con un Premio Nacional de Literatura en 1926 por su biografía *Vida de Don Juan Valera*. Su obra más conocida es el diálogo *La velada en Benicarló*, una reflexión sobre la década de los años treinta en España.



*Guernica* • Pablo Picasso • 1937

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

El caballo es una de las imágenes más llamativas de la obra, un animal herido a punto de caerse, atravesado por una lanza que simboliza a las víctimas inocentes de la contienda.

El hombre implorando con los brazos en cruz, mirando el cielo, parece rogar para que las bombas que llueven de los aviones no lo alcancen. Su imagen es una clara reminiscencia del *3 de mayo de 1808*, de Goya.

La monocromía del cuadro asiste al mensaje: la guerra es gris y negra, los colores de la muerte.

Para concluir el *Guernica*, Picasso realizó no menos de 90 bocetos, uno de los cuales incorpora una hoz y un martillo que obvió en la versión final. La obra, después de exhibirse en la Exposición Internacional de París, viajó extensamente por Europa y actuó como medio para denunciar los excesos cometidos durante la Guerra Civil por los franquistas.

En breve, Europa habría de conocer peores horrores en carne propia.

Sin embargo, no todos compartían el entusiasmo por el *Guernica*. Para los más comprometidos políticamente el cuadro resumía resignación. Los personajes se quejan, lloran y se lamentan pero no luchan. Para algunos miembros del Partido Comunista, la obra era antisocial, ridícula y “ajena a la mentalidad del proletariado”. Algunos críticos, más crueles, hablaron del “gemido autoindulgente de un burgués”.

El *Guernica* permaneció varios años en el MOMA de Nueva York, hasta que en 1981 volvió a España y, desde 1992, se expone en el Museo Reina Sofía de Madrid.

Picasso permaneció en París durante la ocupación, por ese entonces vivía en la rue de la Boetie. Según se cuenta, no fue molestado por los nazis, hasta que un grupo de la Gestapo decidió visitar el taller del artista. Al ver los bocetos del *Guernica*, uno de los oficiales le preguntó quién había hecho esto, a lo dicen que Picasso contestó: “¡Ustedes lo han hecho!” A pesar de la respuesta (créase o no), el artista continuó tranquilamente con su vida parisina.

Antes de la guerra y durante sus primeros años en Francia, Picasso había pintado algunas obras donde retrata un mundo de pobreza, pero sin un claro mensaje político ni una denuncia social. Señalaba la miseria de los artistas y saltimbanquis, con un dejo de melancolía, como la consecuencia natural de la vida bohemia. No había una protesta explícita. “Pobres siempre habrá”, dijo Jesucristo... y Picasso solo señalaba esta circunstancia.

Por más que Picasso, desde hacía años, había expresado su afinidad por los partidos de izquierda, recién se afilió al Partido Comunista francés después de finalizada la Segunda Guerra. Este gesto, generó el comentario irónico y surrealista de Salvador Dalí:

“Picasso es pintor. Yo también. Picasso es español. Yo también. Picasso es comunista. Yo tampoco”.

Picasso solía decir: “Soy comunista y mi pintura es comunista. Pero si yo fuese zapatero, un monárquico o cualquier otra cosa, no necesariamente voy a martillar mis zapatos en una forma en particular para mostrar mi política”.

Sobre el mismo tema de la militancia, lanzó este comentario crítico: “Si todos pudiesen pintar, la reeducación política sería innecesaria”.

Sin embargo, y a pesar de sus afirmaciones, Picasso no encajaba en el estereotipo del comunista. Decía que su idea de un domingo perfecto era “ir a misa por la mañana, a los toros por la tarde y al burdel por la noche”, aunque admitía que era remolón para cumplir la primera premisa pero más predispuesto para las restantes.

Desde sus primeros cuadros, Picasso mostró una sensibilidad social, *La cama del enfermo*, los mendigos y esos saltimbanquis que parecían no poder esquivar la miseria, fueron la inspiración de sus obras... pero todos carecían del carácter combativo que el Partido Comunista proponía; los personajes de sus pinturas parecían resignados a su suerte mas que dispuestos a enfrentarla.

El cubismo convirtió a Picasso en un revolucionario desde la concepción estética, no así política; la distorsión de los objetos no servía para la denuncia social.

El hecho de quedarse en la París ocupada, le granjeó al malagueño un prestigio que él no había buscado. Mientras sus amigos, como Aragón<sup>452</sup>, ingresaban a la resistencia, o como Eluard<sup>453</sup>, se mantenía en la clandestinidad, Picasso continuó su vida sin ser molestado por los nazis y permaneció ajeno a la guerra que se desarrollaba a su alrededor. Esta pasividad lo convirtió en un testigo privilegiado y, a su vez, en un prohombre al que todo el mundo quería conocer, circunstancia que asombraba al maestro.

Louis Aragon, como héroe de la resistencia, lo acercó al Partido Comunista que propagó a los cuatro vientos su afiliación. “El más grande pintor vivo se afilia al partido”, publicó *L'Humanite*, el 5 de octubre de 1944. En una entrevista, Picasso decía haberse hecho comunista porque “son los más valientes en Francia y en la Unión Soviética” y concluía afirmando: “El partido es la única patria que tengo”.

A pesar de la victoria norteamericana sobre los alemanes, las explosiones de las bombas atómicas en Japón habían creado cierta animosidad contra los Estados Unidos, y esta fue en aumento a pesar del Plan Marshall<sup>454</sup>, interpretado como una maniobra imperialista que pretendía imponer su cultura a través de la industria cinematográfica y la entrada masiva de sus productos a Europa. El partido Comunista denunciaba esta maniobra como propia de burgueses capitalistas que pretendían explotar a los europeos.

Si bien Picasso sumó su voz a esta crítica a los Estados Unidos, su relación con el Partido Comunista estuvo lejos de ser armónica; ellos querían militancia y realismo socialista, y recibían de Picasso mujeres desnudas con anatomías dislocadas. Su amigo Louis Aragon hizo malabares para conciliar a las partes y a tal fin recurría a su verba surrealista afirmando que Picasso era un “realista a su manera”.

Picasso trató de satisfacer los requerimientos del partido produciendo cerámicas, arte utilitario de origen popular, cosa que parecía bastante afín al proletariado. Pero el partido quería más de él y vio la oportunidad de incorporarlo al Congreso por la Paz en 1948 para exponer al mundo el posicionamiento político del pintor más conocido del siglo XX. Durante el Congreso, un delegado soviético le dio la bienvenida al “camarada Picasso”, aunque lamentó sus inclinaciones hacia la “cultura burguesa occidental”. A duras penas pudieron contener a un furioso Picasso dispuesto a partir inmediatamente dando un portazo.

452. Louis Aragon (1897-1982), poeta y novelista francés. Después de participar en el dadaísmo, fue uno de los fundadores del surrealismo. Militó en el Partido Comunista Francés, en el que permaneció el resto de su vida, aunque sin perder un espíritu crítico hacia la conducción.

453. Paul Éluard (1895-1952), poeta francés. En su obra se pueden identificar diferentes etapas: dadaísta (inició su trayectoria dentro de las vanguardias de los años 20), surrealista (se convierte en una de sus figuras más importantes del movimiento), comunista (durante la Segunda Guerra Mundial se convierte en el cantor de la resistencia y se compromete con la causa del comunismo soviético).

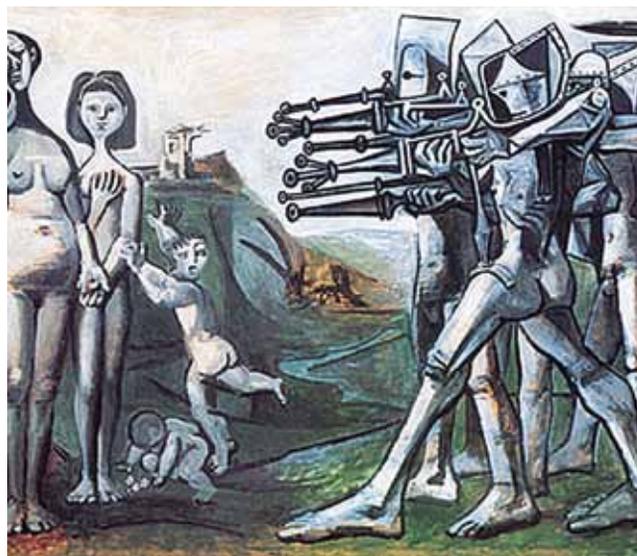
454. El Plan Marshall, asistencia económica de los Estados Unidos para la reconstrucción de los países europeos después de la Segunda Guerra Mundial que, a la vez, estaba destinado a contener un posible avance del comunismo.

De todas formas, el pintor aprovechó la oportunidad para defender a Pablo Neruda<sup>455</sup>, por entonces en la clandestinidad, a pesar de haber sido elegido senador de la República de Chile.

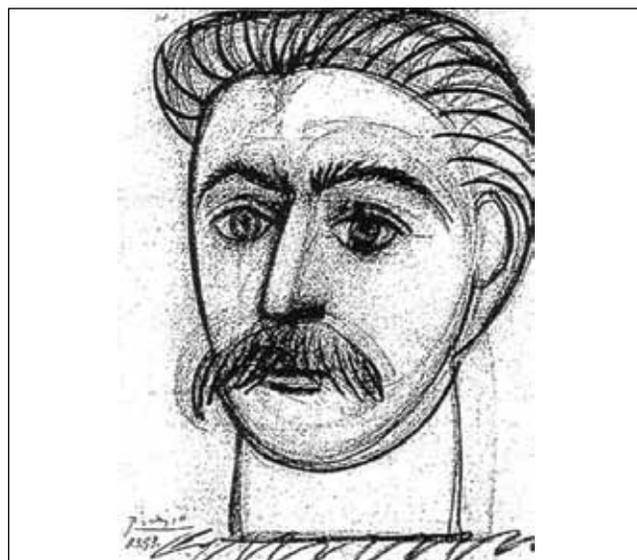
Durante la guerra de Corea, Picasso tuvo otra oportunidad para ilustrar los males del capitalismo beligerante; soldados armados y con armaduras, pero desnudos de la cintura para abajo, hostigaban a mujeres y niños inermes. A pesar del esfuerzo del malagueño por ser panfletario, la prensa comunista señaló, una vez más, que las víctimas se mostraban pasivas y resignadas a su suerte ante la agresión. El comunismo propugnaba la lucha de clases, y esa no era la actitud que trasuntaban los personajes de Picasso. Además, el cuadro era ambiguo. ¿Acaso los victimarios eran americanos y las víctimas norcoreanos? No había diferencias étnicas y los agresores parecen alienígenas. Tan poco esclarecedora era esta obra que los anticomunistas polacos utilizaron esta imagen en 1956 para expresar su rechazo a la invasión soviética de Hungría.

Tantos desencuentros ideológicos al final tuvieron su acercamiento durante el segundo Congreso por la Paz, realizado en 1949 en París, donde Picasso impuso como símbolo de la Paz la paloma con el olivo, imagen que había esbozado en su *Guernica*. En esos días, nació una hija del artista, a la que llamó Paloma.

A la muerte de Stalin, el pintor sufrió un nuevo encontronazo con la burocracia partidaria que lo obligó a alejarse del juego dialéctico del marxismo en el que, al parecer, el pintor no se sentía a gusto. Todo se debió al dibujo que Aragon le encargó a las apuradas para publicar en el periódico *Les lettres francaises*, en homenaje al líder fallecido abruptamente. El dibujo que Picasso hizo de Stalin fue considerado una caricatura por el Comité Central del Partido Comunista francés. El comentario más despectivo



Masacre en Corea (detalle) • Pablo Picasso • 1951  
Museo Picasso, París, Francia



Retrato de Stalin • Pablo Picasso • 1953

vino de otro artista, André Fougeron<sup>456</sup>, su gran competidor en las ilustraciones partidarias, que atacó esta “triquiñuela estéril del formalismo estético”. Desde entonces, Picasso optó por dejar de poner su arte al servicio del Partido, con el que jamás cortó lazos.

455. Pablo Neruda (1904-1973), poeta chileno, destacado activista político, senador, miembro del Comité Central del Partido Comunista, precandidato a la presidencia de su país y embajador en Francia. Entre sus múltiples reconocimientos se destaca el Premio Nobel de Literatura, en 1971, y un Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Oxford.

456. André Fougeron (1913-1998), pintor francés.



*El matrimonio* • Marc Chagall • 1918  
Galería Tretiakov, Moscú, Rusia.

“Más que nunca los hombres tienen necesidad de imágenes. Les hacen falta para orientar su curiosidad, aprovisionar su memoria, sostener su entusiasmo y aprobaciones”.

Anatole de Monzie<sup>457</sup>

Mientras Picasso gozaba de una amplia libertad de expresión para experimentar nuevos rumbos, que no siempre eran del gusto de la conducción partidaria, los artistas soviéticos veían limitados sus horizontes. El surgimiento de Stalin y su enquistamiento en el poder terminó con toda abstracción, con el arte experimental y con las vanguardias. El arte debía asumir su rol de publicista del Régimen con mensajes directos. Todo lo demás eran entretenimientos de burgueses.

Vera Moukhina<sup>458</sup> fue la artista que más claramente adoptó esta consigna. *Obrero y Campesino* se inauguró en 1936, sin dejar dudas sobre el optimismo patriótico y el realismo socialista que propugnaban desde el poder. En el imaginario soviético, esta estatua llegó a tener la misma importancia que para los americanos tenía la Estatua de la Libertad.

La dirigencia soviética insistía en la misión educativa del arte. Los creativos debían ayudar a formar a la sociedad para entender la realidad o, en todo caso, transmitir la información bajo una óptica adecuada. El arte asistía a la conducción de las masas, y *Obrero y campesino* fue el más logrado ejemplo.

El largo e inacabable debate de la relación entre arte y política, asume una nueva perspectiva desde la óptica de Harold Rosenberg<sup>459</sup>, cuando éste afirma que “la diferencia entre la revolución en el arte y la revolución política es enorme. La revolución en el arte yace no en el deseo de destruir sino en la revelación de aquello que ha sido destruido. El arte solo mata a los muertos”. Esta declaración de Rosenberg le resta al artista capacidad anticipatoria.



*Obrero y Campesino de una comunidad agrícola*

Vera Mukhina • 1936

Centro Panruso de Exposiciones, Moscú, Rusia.

Muchos plásticos alemanes adivinaron el porvenir del nazismo al igual que pintores rusos como Kandinsky y Chagall pronosticaron los negros nubarrones de la dictadura stalinista y su proceso de censura que arrasaría con las innovaciones en el campo de la creación. El arte es una expresión viva de la sociedad, no solo estética e histórica, es parte de la evolución del hombre. El arte marca rumbos y tiene una capacidad premonitória; desconocer esta capacidad es restarle fuerza a su mensaje.

457. Anatole de Monzie (1876-1947), francés, enciclopedista, político y académico.

458. Vera Moukhina (1889-1953), escultora soviética, nacida en Riga, en una familia de comerciantes adinerados.

459. Harold Rosenberg (1906-1978), escritor, educador, filósofo y crítico de arte estadounidense. Acuñó el término *action painting*, en 1952.



*Los amantes* • René Magritte • 1928  
Colección privada, Bruselas, Bélgica.



*En la torre del sueño* • André Masson • 1939  
Baltimore Museum of Art, Estados Unidos.

“Las épocas terminan por el arte y la raza humana terminará por el arte”.

Gottfried Benn<sup>460</sup>

Un grupo de artistas encabezados por Louis Aragon, André Bretón, Paul Eluard y Max Ernst, quienes en su momento habían adherido al dadaísmo, comenzaron a investigar el inconsciente, inspirados en las recientes obras de Sigmund Freud.

En la revista *Revolución Surrealista*, de 1924, se publicaron artículos sobre sueños, escritura automática y suicidio. Cuando en 1930, Bretón, Eluard y Aragon adhieren al comunismo, la revista pasó a llamarse, *El surrealismo al servicio de la Revolución*. El movimiento proclamó que la forma de expresar la verdadera función del pensamiento debía ser dictado “en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral”. Pretendían emancipar la imaginación de toda atadura para establecer nuevos códigos de conducta. Estos nuevos códigos, obviamente, incluían a la política. El movimiento surrealista deseaba adquirir una base científico-filosófica tomando la dialéctica marxista y las teorías freudianas como punto de partida. De estas últimas adoptaron la teoría de los sueños<sup>461</sup> que, entre otras cosas, dieron fundamentos estructurales al simbolismo y la libre asociación, propuestas que convirtieron al surrealismo en el movimiento más integrador del siglo XX. La pintura (Dalí), la fotografía (Man Ray), el cine (*Perro andaluz*, de Buñuel<sup>462</sup>), la poesía (Artaud<sup>463</sup>) y hasta novelas le otorgaron una enorme difusión.

René Magritte<sup>464</sup> abordó de forma diferente los paisajes oníricos, donde lo cotidiano y ordinario se vuelve extraordinario en medio de una ironía iconoclasta. Magritte había trabajado en publicidad y bien sabía cómo impregnar de imágenes la mente de las personas. Había aprendido que los carteles publicitarios más efectivos se apoyan en imágenes deseadas, combianadas con suposiciones ampliamente extendidas. Lo cotidiano y lo inalcanzable son las herramientas del publicista (una premisa también válida para la política que fue usada *ad nauseam* por regímenes totalitarios). Cuando ambos aspectos son presentados por un artista como Magritte, se convierten en poderosas metáforas: la vida es una ilusión y nada parece ser real, aunque la vida y el cuadro son reales, tangibles y concretos.

Otros miembros del surrealismo, como André Masson<sup>465</sup>, tomaron posiciones antimilitaristas (él mismo había recibido heridas de guerra que también lo condujeron a un desequilibrio psiquiátrico, obligándolo a estar medicado de por vida). Masson mantuvo una actitud constante de protesta, asumiendo una posición contestataria y anarquista. Este espíritu de confrontación lo llevó a romper con André Bretón y otros miembros del movimiento. Sus obras trasuntan una violencia que muchas veces el mismo artista ejercía contra sus propios cuadros y contra sí mismo. Terminó sus días suicidándose.

460. Gottfried Benn (1886-1956), poeta, pero también practicó la prosa en distintos géneros: ensayo, narración, relato. Es considerado el poeta alemán más importante de la primera mitad del siglo XX.

461. La teoría de los sueños había sido propuesta por Freud otorgándole a ellos valor diagnóstico, una forma en la que el inconsciente se expresaba sin influencias del “Super Yo”. El estudio biológico del sueño, sus distintos períodos y capacidad evocatoria le han restado a la actividad onírica esta intención diagnóstica.

462. Luis Buñuel Portolés (1900-1983), director de cine español naturalizado mexicano. La gran mayoría de su obra fue realizada en México y Francia.

463. Antonin Artaud (1896-1948), poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés. Artaud es autor de una vasta obra que explora la mayoría de los géneros literarios, utilizándolos como caminos hacia un arte absoluto y “total”.

464. René François Ghislain Magritte (1898-1967), pintor surrealista belga, conocido por sus ingeniosas y provocativas imágenes.

465. André Masson (1896-1987), pintor francés asociado al surrealismo y al expresionismo abstracto. Se destacó por sus *collages* con materiales innovadores, como la arena y la goma arábiga, que aplicaba sobre los lienzos antes de empezar a pintarlos.



*El enigma de Hitler* • Salvador Dalí • 1934

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Joan Miró<sup>466</sup> apoyó a los republicanos durante la Guerra Civil y pintó *El segador* para la Exposición Internacional de París del 36 y la litografía *Aidez l'Espagne*, a fin de recaudar fondos para apoyar la causa. Este gesto parece no haber sido un obstáculo para volver a España en 1942. El franquismo debe haber percibido que sus cuadros, de puntos y estrellas y figuras aparentemente sin nexo, no implicaban un inminente peligro político.

Miró estaba muy interesado en el subconsciente. A partir de su estancia en París, su obra se vuelve más onírica, coincidiendo con la perspectiva surrealista. A partir del año 1960, Miró comenzó en una nueva etapa estética, donde se refleja una mayor soltura en la forma de trazar los grafismos, con una gran simplicidad, propia de la espontaneidad infantil; los gruesos trazos son realizados en negro y en sus telas se vale del *dripping* (goteo) de pintura con colores primarios aludiendo a temas que lo obsesionaban: la tierra, el cielo, los pájaros y la mujer.

Dalí, en cambio, no era hombre de izquierda; según Bretón era un “Avida Dollar”, un anagrama del apellido del pintor que reflejaba una codicia que no

necesitó disfrazar, aunque sí teatralizar a lo largo de su carrera. Dalí usufructuó de este exhibicionismo con la idea de promocionar sus obras, especialmente en el mercado americano.

En 1934, pintó *El enigma de Hitler*, la imagen de un plato con un auricular de teléfono suspendido de una rama. Si bien el mensaje es críptico, se sabe que antes de la guerra el pintor alabó la figura del canciller alemán, circunstancia que provocó su expulsión del movimiento surrealista.

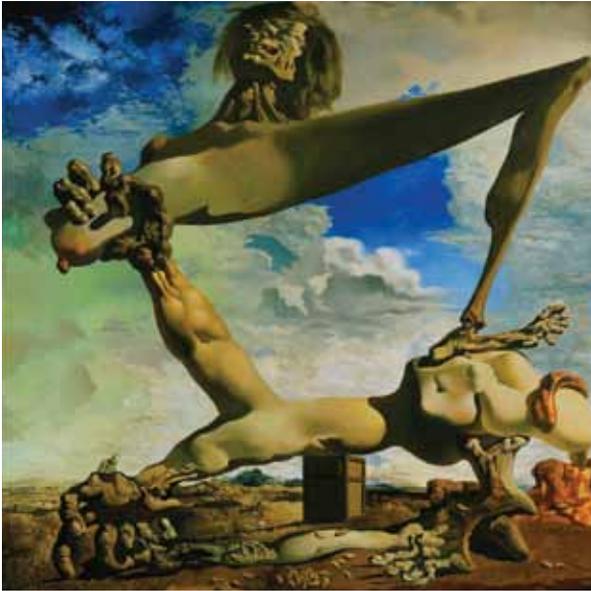
Vale aclarar que entonces la figura del canciller creaba adhesiones en el mundo, la espectacular reconstrucción de Alemania le había otorgado cierto prestigio entre distintas personalidades como Charles Lindbergh<sup>467</sup>, John Kennedy<sup>468</sup> (J.F.K.<sup>469</sup> también), el mismo Stalin y músicos como Huberman (que después fue condenado por el nazismo), sin mencionar distintos gobernantes sudamericanos que fueron anfitriones de jefes y genocidas nazis después de la contienda, ya conocidos sus excesos. Hitler fue dos veces tapa de la revista *Times* y nombrado por esta publicación como “El hombre del año” en 1938.

466. Joan Miró i Ferrà (1893-1983), pintor, escultor, grabador y ceramista español.

467. Charles Augustus Lindbergh (Hijo) (1902-1974), aviador e ingeniero estadounidense. Fue el primer piloto en cruzar el océano Atlántico en un vuelo sin escalas en solitario.

468. Joseph “Joe” Patrick Kennedy (1888-1969), influyente y poderoso inversor, empresario, diplomático y una figura política de los Estados Unidos.

469. John Fitzgerald Kennedy (1917-1963), el trigésimo quinto presidente de los Estados Unidos.



Construcción blanda con judías cocidas • Salvador Dalí • 1936  
Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos.



Canibalismo de otoño • Salvador Dalí • 1936  
Tate Gallery, Londres, Inglaterra.

En 1937, Dalí pintó *Premonición de la Guerra Civil* (originalmente llamada *Construcción blanda con judías cocidas*), una reinterpretación del *Saturno devorando a sus hijos*, obra que Goya pintó durante la invasión de España por Napoleón. La obra articula sus partes como si fuese una construcción arquitectónica. La escena se sabe que se desarrolla en Ampurdán, cerca de Cadaqués, porque el personaje retratado era el farmacéutico de ese pueblo (extraído de otra obra del autor). El cuerpo destrozado simboliza la contradicción interna que desgarraba a España. La pintura fue finalizada seis meses antes del comienzo de la Guerra.

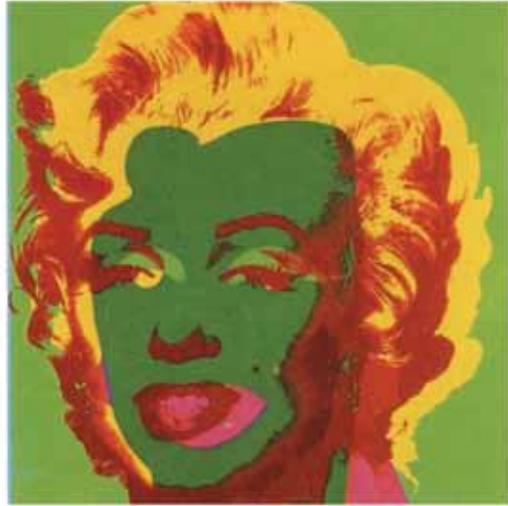
En esta y otras obras posteriores, Dalí grafica la tensión que se vivía en una España segmentada por el odio. En cuanto a las judías que ocupan un segundo plano, en palabras del artista son “una metáfora intestinal”. Esta visión autodestructiva y digestiva de los acontecimientos, también se puede apreciar en *Canibalismo de otoño*, obra pintada en 1937. Los dos cuerpos entrelazados con delicadeza y sadismo parecen representar a las facciones en pugna.

Durante la guerra Dalí y su esposa Gala<sup>470</sup> vivieron, como muchos otros artistas, en los Estados Unidos. Después de haber pasado dos años trabajando en los estudios Disney en la realización de un dibujo

animado del tipo de *Fantasia*, que finalmente no se concluyó, Dalí pasó a la España franquista en 1948 sin ser molestado y gozando de cierta veneración a pesar de su actitud provocativa y polémica, pero que supo evitar los resbaladizos caminos de la política.

Los recursos creativos de Dalí también abordaron el cine, la escultura y la fotografía a través de numerosas colaboraciones con otros artistas audiovisuales. Tuvo la habilidad de forjar un estilo marcadamente personal y reconocible que, en realidad, era muy ecléctico y que “vampirizó” innovaciones ajenas. Hombre creativo e imaginativo, Dalí manifestó una tendencia al narcisismo y a la megalomanía, que canalizó como autopromoción, con el objeto de llamar la atención. Esta conducta irritaba a quienes apreciaban su arte y justificaba a sus críticos. Estos últimos rechazaban sus conductas excéntricas ocasionalmente más llamativas que su producción artística. Dalí atribuía su “amor por todo lo que es dorado y resulta excesivo, su pasión por el lujo y su amor por la moda oriental” a un supuesto linaje arábigo, que remontaba sus raíces a los tiempos de la dominación musulmana de la península ibérica: otra excusa que agregaba brillo y controversia a sus declaraciones que nunca dejaron de conmover a los medios.

470. Gala Eluard Dalí (1894 -1982), musa de varios artistas y mujer de Salvador Dalí. Conoció a Dalí en París, y a pesar de que él era once años menor que ella, ambos se enamoraron e iniciaron una polémica relación. Dalí solía decir que ella fue “la única que lo salvó de la locura y de una muerte temprana”.



Marilyn Monroe • Andy Warhol • 1967  
Colección privada.

“La obra de arte auténtica se dirige a las fuerzas del corazón y no del intelecto”.

Robert Scholz<sup>471</sup>

Finalizada la persecución del marcathismo, se vivió en Estados Unidos un período de mayor libertad de expresión, período durante el cual predominó la abstracción en sus diversas formas —*geométrica, dripping, action painting*—. La evolución del arte americano se debió en gran parte al aporte intelectual de los pintores europeos que hacia allí residieron durante la Segunda Guerra Mundial. El expresionismo abstracto fue el primer arte estadounidense rebosante de ira y de belleza. Parecía fresco, inteligente y progresista... pero resultó efímero. La abstracción terminó agotando sus recursos. Resurgió, entonces, una nueva estética figurativa, empujada por una moderna cultura de masas y una difusión extensa a través de los flamantes medios de comunicación.

Marshall McLuhan había anticipado este nuevo principio rector de las comunicaciones, el poder de la imagen en la “aldea global”. Esta nueva figuración redescubrió el universo cotidiano de la sociedad de consumo y se implantó como una nueva temática, ajena a las tradiciones artísticas. Su primera difusión no se generó en las galerías, sino a través de campañas publicitarias, ilustraciones, revistas, *cómics* y artículos de consumo masivo.

Esta nueva perspectiva estaba basada en la concepción filosófica de Husserl<sup>472</sup>, que desarrolló la idea de “mundo vital” y en la del Heidegger<sup>473</sup> de

*El ser y el tiempo*, donde afirmaba que “el problema de la filosofía no es la verdad sino el lenguaje”. También tomaron vigencia conceptos de la obra de Wittgenstein<sup>474</sup> que proponía al arte como forma de vida. Este movimiento encuentra en la literatura de James Joyce<sup>475</sup>, más concretamente en *Ulises*, una vuelta renovada a la épica de lo cotidiano. Ya no son necesarios héroes mitológicos ni escenarios sobrenaturales, salir de la propia casa se convierte en una aventura interior digna de ser relatada.

Medios masivos como *Time*, *Life* o *Newsweek*, consideraron a la neofiguración un “nuevo escándalo”, reconociéndolo como un fenómeno estético original antes que los críticos especializados. La influencia del *ready made* de Duchamp era un innegable antecedente en esta consagración de los objetos de la vida cotidiana.

De la nueva era de la comunicación electrónica nace el Pop Art, brotando del éter, como siglos antes había nacido la *Venus* de Botticelli, de una concha marina. “El Pop resultó popular, efímero, prescindible, barato, producido en serie, joven, ingenioso, sexy, efectista... y un gran negocio”, afirmó el artista Richard Hamilton<sup>476</sup>, integrante del Independent Group en Inglaterra.

Una de las primera muestras del arte Pop se llamó *This is tomorrow*. No se equivocaron, el futuro había llegado.

471. Robert Scholz (1886-1927), actor de cine alemán de la época del cine mudo. Actuó en setenta y seis películas, entre 1919 y 1928.

472. Husserl (1859-1938), filósofo alemán, fundador de la fenomenología trascendental y, a través de ella, del movimiento fenomenológico que pretende resolver los problemas filosóficos apelando a la experiencia evidente, es decir, a aquellas cosas que se manifiestan en forma más patente.

473. Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemán, uno de los primeros pensadores en apuntar hacia la “destrucción de la metafísica”. Para Heidegger, el problema de la filosofía no era la verdad sino el giro lingüístico.

474. Wittgenstein (1889-1951), filósofo, matemático y lógico austriaco, posteriormente nacionalizado británico. La obra de Wittgenstein suele dividirse en dos períodos: el primero gira en torno del *Tractatus logico-philosophicus*, publicado en 1933. Luego de éste, Wittgenstein dejó la filosofía, creyendo haber resuelto todos sus problemas. Varios años después, Wittgenstein volvió a la actividad, pero con un espíritu muy distinto al que guió su trabajo anterior. Sus trabajos son tan diferentes que, se habla de un “Wittgenstein del *Tractatus*” y de un “segundo Wittgenstein”.

475. James Joyce (1882-1941), escritor irlandés, marcado por la añoranza de su Irlanda natal, que atraviesa toda su obra.

476. Richard Hamilton (1922-2011), pintor británico, pionero del arte pop británico.



Retrato del líder comunista chino Mao Tsé-tung  
Andy Warhol • 1973



Liz Taylor • Andy Warhol

La publicidad, la sociedad de consumo y el *Pop Art* se alimentaron mutuamente. La propaganda política no permaneció ajena a este vínculo y figuras como Mao Tsé-tung<sup>477</sup>, el “Che” Guevara<sup>478</sup> y Karl Marx se convirtieron en íconos gracias al Pop Art. Esta corriente buscaba la neutralidad y el acriticismo: no emitía juicios, su intención era simplificar a las personas u objetos hasta convertirlos en estereotipos, algo lejano a las tradiciones estéticas clásicas. El realismo pop no era un realismo social al servicio de una ideología, servía a la sociedad de consumo y, de esta forma, al capitalismo pero sin proclamas partidarias.

Sin embargo, los políticos retratados por esta tendencia estética son figuras de izquierda. ¿Era acaso una forma sutil de banalizar el mensaje de estos líderes, e incluirlos en “el placer consumista” del que hablaba André Bretón? Los otros personajes inmortalizados por el Pop eran actrices como Liz Taylor<sup>479</sup> y Marilyn Monroe<sup>480</sup>, que ya habían sido digeridas por el Star System<sup>481</sup>. Exponer en una muestra a Marilyn Monroe junto a Mao era mezclar naranjas y manzanas, y para el Pop Art eso era natural, la esencia de su concepción irreverente.

477. Mao Zedong, Mao Tsé-tung (1893-1976), el máximo dirigente del Partido Comunista de China (PCCh) y de la República Popular China. Bajo su liderazgo, el Partido Comunista se hizo con el poder en la China continental en 1949, cuando se proclamó la nueva República Popular, tras la victoria en la guerra civil contra las fuerzas de la República de China.

478. Ernesto Guevara, “el Che” (1928-1967), político, escritor, periodista y médico argentino, uno de los ideólogos y comandantes de la Revolución cubana. Guevara participó desde la Revolución y hasta 1965 en la organización del estado cubano. Su fotografía, tomada por Alberto Korda el 5 de marzo de 1960, fue extensamente difundida y resemantizada dentro de los cánones estéticos del Pop Art.

479. Elizabeth Taylor (1932-2011), actriz inglesa que desarrolló su carrera en los Estados Unidos. Reconocida por su deslumbrante belleza, con ojos de un raro color violeta, fue también popular por su tormentosa vida privada y su pasión por las joyas.

480. Marilyn Monroe, cuyo nombre real era Norma Jeane Baker (1926-1962), actriz de cine, cantante, modelo estadounidense, y uno de los principales símbolos sexuales de todos los tiempos.

481. Star system era el sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo utilizado por los estudios de Hollywood, en sus años dorados, para asegurarse el éxito de sus películas.



*Lata de sopa Campbell's* • Andy Warhol  
Colección particular



*Mujer en el baño* • Roy Lichtenstein  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

Sin embargo, este movimiento no necesariamente era un aliado del capitalismo. Muchos de sus integrantes no compartían esta óptica. Bridget Riley<sup>482</sup>, por ejemplo, denunció a un fabricante que plagió sus obras para diseño de tejidos y declaró que “el comercialismo al seguir las modas y el sensacionalismo histórico” deterioraba al mundo del arte. (Damos en suponer que no hubiese opinado lo mismo de haber llegado a un conveniente arreglo económico).

“El Pop ha sido un reflejo ilustrativo de la situación del fetichismo bajo la que se encuentra el mundo del neocapitalismo”, escribió Lucy Lippard<sup>483</sup>, una lúcida intérprete del arte contemporáneo.

El mismo Roy Lichtenstein<sup>484</sup> hablaba de la necesidad de hacer cosas “románticas desapasionadamente”.

El exponente más destacado del Pop fue, sin duda, Andy Warhol<sup>485</sup>, que no hablaba de pinturas sino de “productos industriales”; de hecho, su estudio se llamaba *The factory*, y sus obras eran “fabricadas” por un equipo de producción. Warhol se limitaba a supervisar los productos finales, introduciendo efectos personales o incluyendo pinceladas de su autoría. Gran parte del éxito de Warhol y del Pop en general se debió a la hábil relación con los medios que mantenían los artistas, un enlace inteligente entre la intelectualidad, el artista de avanzada y los medios de comunicación.

482. Bridget Louise Riley (1931), pintora inglesa. Creó complejas configuraciones abstractas diseñadas para producir efectos ópticos.

483. Lucy Lippard (1937), escritora, crítica de arte y feminista. Lippard fue una de las primeras escritoras en reconocer la “desmaterialización” en el trabajo del arte conceptual.

484. Roy Fox Lichtenstein (1923-1997), pintor estadounidense de arte pop, artista gráfico y escultor, conocido, sobre todo, por sus interpretaciones a gran escala del arte del cómic. Lichtenstein retoma el puntillismo de Seurat, valiéndose de la técnica de impresión de los cómics por el sistema Ben Day\*, basado en puntos de colores sobre una superficie blanca.

\*Benjamín Day (1838-1916), ilustrador e impresor.

485. Andrew Warhola, Jr., conocido como Andy Warhol (1928-1987), artista plástico y cineasta estadounidense. Tras una exitosa carrera como ilustrador profesional, Warhol adquirió notoriedad mundial por su trabajo en pintura, cine de vanguardia, literatura y como gurú de la modernidad.



*La cola de pan* • George Segal • 1999  
Franklin D. Roosevelt Memorial, Washington D.C, Estados Unidos.



*Pan* • Reginald Marsh • 1932  
Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas, Estados Unidos.

George Segal<sup>486</sup> se hizo célebre creando esculturas con yeso y vendajes médicos para uso ortopédico. En una de sus obras, *La cola de pan* (de 1999), se remite al tema de la gran depresión donde se ven hombres abatidos por la miseria, esperando las dádivas de las instituciones oficiales o de las organizaciones de caridad. La obra está inspirada en fotos de la época y el dibujo pertenece a Reginald Marsh<sup>487</sup>, *Pan* (fechado en 1932). Esta columna de hombres caídos en desgracia forma parte del Roosevelt Memorial de Washington D.C., un monumento en honor al presidente que sacó al país del marasmo psíquico e intelectual de la depresión.

En 1984, Segal también representó los horrores del Holocausto en la serie del mismo nombre. Hasta entonces, el tema del exterminio nazi solo había sido tocado por artistas como Jan Komski<sup>488</sup>, quien había sobrevivido a los campos de concentración. Komski realizó dibujos testimoniales que complementaban las fotos descarnadas con las que se difundieron los crímenes nazis. Marc Kliensky<sup>489</sup> agregó color al recuerdo y Friedl Dicker Brandeis<sup>490</sup> rescató los dibujos de miles de niños judíos condenados al exterminio, que pintaban como parte de una terapia evasiva.



*Sin título* • Jan Komski • 1945  
Ghetto Fighters' House Museum, Israel.

486. George Segal (1924-2000), pintor y escultor. En 1999, fue premiado con la Medalla Nacional de las Artes.

487. Reginald Marsh (1898-1954), pintor estadounidense, nacido en París, conocido por sus representaciones de la vida en la ciudad de Nueva York en los años 1920 y 1930.

488. Jan Komski (1915-2002), pintor polaco. Durante la Segunda Guerra Mundial, trabajó en el movimiento de resistencia. En 1940, huyó de Polonia y se dirigió a Francia para unirse al ejército de Sikorski. Sin embargo, fue detenido en la frontera de Checoslovaquia y enviado a Auschwitz en el primer transporte de prisioneros al campo de concentración. Se le dio el número de prisionero 564 y se lo anotó bajo el nombre de "Jon Baras", debido a los documentos de identidad falsos que llevaba cuando fue detenido. El 29 de diciembre de 1942, se escapó de Auschwitz con otros tres presos. Dieciséis días después fue recapturado. Afortunadamente, utilizó un nombre falso en su primera detención, ya que los alemanes lo habrían ejecutado en el acto de haber sabido que era un fugitivo de Auschwitz. Fue enviado a la prisión de Montelupich y desde allí de vuelta a Auschwitz. El 29 de abril de 1945 fue liberado por el ejército de los Estados Unidos. A través de los años, realizó numerosos dibujos y pinturas sobre la vida en un campo de concentración.

489. Marc Kliensky (1927), pintor de origen ruso, vivió durante casi cincuenta años en la Rusia soviética. Sus primeros trabajos reflejaban de la invasión Nazi y el antisemitismo por el que su familia se vio obligada a huir.

490. Friedl "Friedl" Dicker-Brandeis (1898-1944), artista austríaco y educador asesinado por los nazis en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau.

Se necesitó tiempo para digerir el horror. Solo los sobrevivientes lo habían plasmado, para exorcizar el pasado. Los testigos, las víctimas, conscientes del valor testimonial, elaboraron obras en conjunto, aludiendo a detalles y situaciones concretas. No era el caso de Segal. Él no había estado allí, por esa razón acude a símbolos. Hombres y mujeres masacrados detrás de alambres de púas son una clara, directa y concreta forma de exhibir el exterminio nazi sin artilugios ni eufemismos.

Sin embargo, Segal se haría famoso por algo menos conmovedor. Resulta que este artista, entre 1950 y el 2000 —año de su muerte—, vivió en South Brunswick, cerca de Nueva Jersey. Este lugar era un criadero de pollos de propiedad de Segal. Allí presentó a sus amigos artistas y a los profesores de Rutgers a John Cage<sup>491</sup>, el célebre compositor. Estas reuniones tenían un hábito festivo que Allan Kaprow<sup>492</sup> en 1967 dio en llamar *happening* (literalmente, “que está pasando”). No solo se exhibían obras y se escuchaba música, sino que había una *performance*, (una actuación) donde se explicaba el sentido de las cosas que estaban viviendo. Estas actuaciones tenían su origen en las diatribas futuristas de Marinetti<sup>493</sup>, en el violento sinsentido de la poesía Dadá y en la intención de los surrealistas de acceder al inconsciente venciendo el pudor (una dudosa virtud burguesa). Kaprow

comenzó a usar esta denominación para los *drippings* y *body paintings* de Jackson Pollock. Jack Kerouac<sup>494</sup>, el escritor de *En el camino*, lo recuerda a Kaprow como “the happening man”.

Los happenings eran narraciones no lineales, multidisciplinarias, con improvisaciones que incluían a los espectadores. La barrera entre el artista y el público pasaba a ser una sutil membrana permeable, que convertía al espectador en parte de la obra, un método que el posmodernismo haría suyo siguiendo los conceptos de Duchamp.

El *happening* como modalidad estética se difundió en los 60 y 70, y se fijó como un concepto integrador entre la audiencia y los artistas donde se mezclaba la poesía con la pintura, la música, el teatro y la improvisación. Los *happenings* del Instituto Di Tella<sup>495</sup>, en Buenos Aires, conmovieron a la sociedad porteña con la Nueva Figuración<sup>496</sup>, las esculturas de Marta Minujín<sup>497</sup> y los poemas de Federico Peralta Ramos<sup>498</sup>.

Augusto Boal<sup>499</sup> creó el Teatro del Oprimido, porque sostenía que el “espectador era una mala palabra”, e invitaba al público a actuar en la obra. Durante una época tan sensible, que incluyó acontecimientos como la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam y el Mayo Francés, era inevitable que la política se introdujese en estos eventos, siempre atentos a la actualidad.

491. John Milton Cage (1912-1992), compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor y aficionado a la micología. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales. Su 4'33" (cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio) no era silencio, que para él no existía, sino viento, aire movilizado y lluvia que aún no había caído.

492. Allan Kaprow (1927-2006), pintor estadounidense pionero en el establecimiento de los conceptos de arte de *performance*.

493. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), un ideólogo, poeta y editor italiano del siglo XX, fundador del movimiento futurista.

494. Jean-Louis Kerouac (1922-1969), novelista y poeta estadounidense integrante de la Generación Beat. Su estilo ritmado e inmediato, denominado por él mismo “prosa espontánea”, ha inspirado a numerosos artistas y escritores.

495. Instituto Di Tella, fundado el 22 de julio de 1958 por la Fundación Di Tella, en homenaje al ingeniero italoargentino Torcuato Di Tella. Conoció su auge entre 1965-1970, cuando fue el “templo de las vanguardias artísticas”.

496. El término agrupaba artistas de tendencias muy diversas que participaban del subjetivismo y de cierto tratamiento informal, al tiempo que recurrían a la representación figurativa. Esta Nueva Figuración fue elaborada por los artistas argentinos Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega.

497. Marta Minujín (1941), artista plástica argentina. “Todo es arte” sintetiza la concepción de la creadora.

498. Federico Manuel Peralta Ramos (1939-1992), artista argentino, representante del dadaísmo y de la vanguardia de los años sesenta. Él mismo era su obra de arte.

499. Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño. Boal fue nominado para el Premio Nobel de la Paz 2008.



*Blue (Moby Dick)* • Jackson Pollock • 1943  
Ohara Museum of Art, Chuo, Kurashiki, Okayama, Japón.

Mientras que en Occidente el *happening* era una forma contestataria y (generalmente) agresiva de criticar al sistema capitalista, detrás de la cortina de hierro servía para denunciar los excesos del comunismo. En Polonia, Waldemar Fydrych<sup>500</sup> organizaba *happenings* donde llegaron a participar diez mil personas. En estas verdaderas manifestaciones, se criticaba el régimen militar totalitario del general Jaruzelski<sup>501</sup>. A estos eventos se los llamó Alternativa Naranja, por ser éste el color dominante. Para denunciar la Ley Marcial

impuesta en 1981, Fydrych pintó enanos en los muros de la ciudad, una forma metafórica de señalar a los asesinos.

A Frydrych se lo conocía como “el Mayor”, aludiendo al uniforme de esa graduación que utilizó para ser eximido del servicio militar, alegando trastornos mentales. Desde entonces ha tenido una larga carrera donde ha predominado su extravagancia. En el año 2006, Fydrych se presentó como candidato a la intendencia de Varsovia. Obtuvo apenas 2.914 votos (0,41 % del electorado).

500. Waldemar “Major” Fydrych (1953), activista polaco, más conocido como el fundador y líder del movimiento alternativo naranja (orange) en Polonia.

501. Wojciech Witold Jaruzelski (1923), político y militar retirado. Fue el último líder de la Polonia comunista de 1981 a 1989, primer ministro y jefe de Estado, así como comandante en jefe de las Fuerzas Armadas polacas y secretario general del Partido Comunista. Dejó el poder tras los acuerdos de 1989 que conducirían a Polonia a sus primeras elecciones democráticas. Fue responsable de la introducción de la Ley Marcial, durante su vigencia fueron asesinadas más de 250 personas y alrededor de 10.000 fueron detenidas como presos políticos, más un número indeterminado de desaparecidos y miles de exiliados, que se sumaron a los millones de polacos que se vieron obligados a dejar el país a partir de 1945.



A mí me gusta América y yo le gusto a América • Joseph Beuys • 1974

Otro artista que adhirió a las performances fue el alemán Joseph Beuys<sup>502</sup>, un ex piloto de guerra que había sido gravemente herido durante un accidente de aviación. Estuvo a punto de morir congelado cuando su avión cayó en Crimea. Fue rescatado y su cuerpo envuelto en grasa y fieltro, dos elementos que aparecerán en sus obras en forma recurrente. Beuys inició el movimiento neodada Fluxus. En *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), el pintor le hablaba, justamente, a una liebre muerta que tenía entre sus brazos sobre las ideas que condujeron a la génesis de su obra. Años más tarde, repitió la experiencia, pero esta vez con un coyote vivo en la obra *I like America and America likes me* (*A mí me gusta América y yo le gusto a América*).

En 1967, fundó el Partido Alemán de Estudiantes, que en 1971 pasó a llamarse Organización para la Democracia por Referéndum. Esta orientación política considera la posibilidad de una democracia directa más allá del comunismo y el capitalismo. “Ansiaba salir completamente fuera e interpretar un inicio simbólico para mí de regenerar la vida de la humanidad en el seno de la sociedad y preparar un futuro positivo en este contexto”. El el Manifiesto “Fluxus”, Beuys pedía liberar al mundo de la “enferma cultura burguesa, intelectual y comercial”. Como muchos artistas pop, Beuys pretendía erradicar los elementos que “interferían” entre el artista y el público. No debían existir ni agentes, ni museos, ni marchants. Para él, la política era solo una forma más de plantear a los espectadores una nueva forma de pensar.

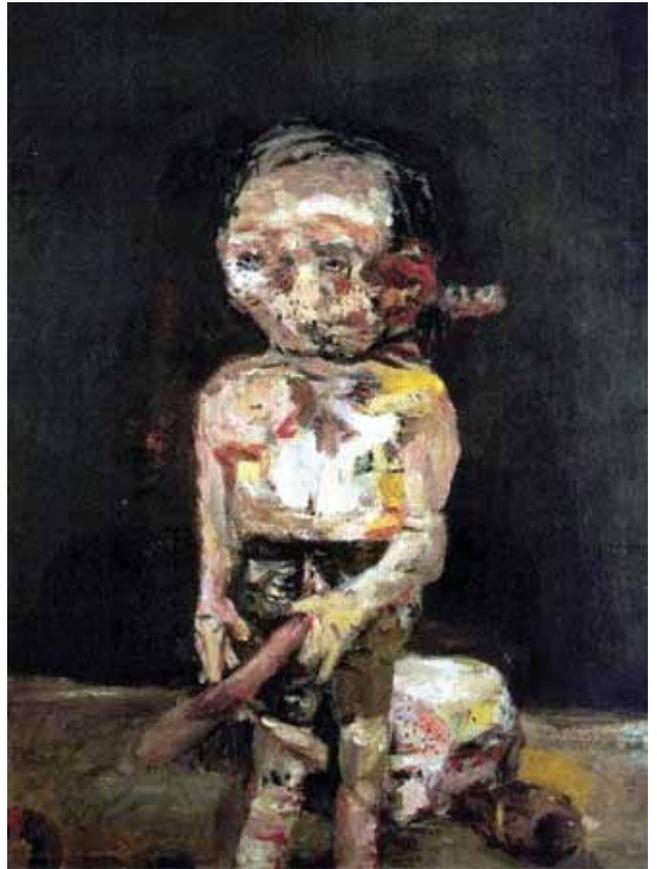
502. Joseph Beuys (1921-1986), artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, *happening*, video e instalación. Perteneció al grupo Fluxus.

“Para ser arte, el arte no debe parecer arte”.  
Allan Kaprow

Al mismo tiempo que la *nueva figuración* surgió el *neofauvismo* o *bad painting*, conocido en Alemania como *neue wilden*, encabezado por Georg Baselitz<sup>503</sup>.

De joven, Baselitz fue expulsado de la Academia de Berlín del Este por “inmadurez sociopolítica”, una forma elegante con la que los comunistas segregaban a los estudiantes díscolos. Al año siguiente, en 1957, pudo ingresar a la Academia de Berlín Occidental. Su primera muestra individual terminó en un escándalo, a punto tal de que la policía debió intervenir. *La gran noche bajo el desagüe* y *El Hombre desnudo* terminaron en manos del fiscal del distrito, que tardó varios años en devolver las obras. Finalmente terminaron en una colección particular.

El joven de cabello engominado está vestido con los pantalones de la juventud hitleriana en plena actividad onanística. Después de la guerra, la culpa acosaba al pueblo alemán; ellos habían permitido que un monstruo como Hitler creciera y los dominara. El pueblo más culto de Europa, un pueblo educado y consciente de su grandeza, había elegido casi por unanimidad a un político que claramente padecía trastornos mentales. Todos habían sido cómplices del desastre y esa culpa era una llaga abierta que Baselitz irritaba con esta obra escandalosa. Curiosamente, el artista no continuó esta línea de crispación y se encaminó hacia formas más académicas dentro de este nuevo expresionismo o *realismo patético*, como gustaba llamarlo. Su academicismo nunca fue total: para desconcertar al público, ponía las obras al revés.



*La gran noche bajo el desagüe* • Georg Baselitz • 1961  
Colección particular.

503. Georg Baselitz (1938), pintor alemán. En el 2004 obtuvo el *Praemium Imperiale* en reconocimiento a su carrera.



Arroz con pollo • Jean Michel Basquiat • 1981  
Museo de Brooklyn, New York, Estados Unidos.

Jean-Michel Basquiat<sup>504</sup> era el equivalente norteamericano de este *neofauvismo*, aunque se tienda a incluirlo en el movimiento Pop por la estrecha relación que lo unió con Andy Warhol. Basquiat, a diferencia de Baselitz, era un marginal, fruto de la subcultura de la gran ciudad. Su seudónimo, durante la época en que pintaba *graffiti* en Manhattan, era SAMO —SAME Old Shit, es decir, “la misma vieja mierda de siempre”—. En estos murales solía escribir: “SAMO pone fin al lavado de cerebro religioso, la política de la nada y la falsa filosofía”. Las paredes de la ciudad eran un espacio donde daba rienda suelta a su desencanto y un lugar propio para protestar contra las estructuras sociales y económicas de un sistema hostil a estos habitantes de los guetos urbanos. Antes de dedicarse a la pintura de gabinete, Basquiat bosquejó su última obra con la firma “SAMO IS DEATH”. Tres años después de esta muerte

anunciada, el retrato de Basquiat era tapa del *New York Times*. Fue el primer artista de color que apareció en primera plana. El artículo que acompañaba la foto se llamaba “New Art, New Money, the marketing of an American artist” (“Nuevo arte, nuevo dinero, el mercado de un artista americano”).

Su obra amalgamaba culturas primitivas con obras de tradición europea en el contexto de un mundo sumergido en una maraña de medios masivos de comunicación hambrientos de novedades que a su vez, digerirán a destiempo y arbitrariamente. La obra de Basquiat se convirtió en la síntesis de lo que vivía la sociedad norteamericana de las grandes ciudades, una *melange* de etnias, idiomas y costumbres que crecía gracias al *free enterprise*, en búsqueda del cada vez más inasible *American Dream*.

Poco tiempo duró su carrera. A los veintisiete años, Basquiat murió de una sobredosis.

504. Jean-Michel Basquiat (1960-1988).

Las nuevas modalidades de expresión nacieron en el seno de una sociedad cambiante, próspera y heterogénea, materialista y consumista en busca del desarrollo de una individualidad, en medio de tribus urbanas aisladas en la “aldea global”.

El final de la Guerra Fría, la caída del Muro de Berlín y el colapso del régimen soviético fueron tomados como el triunfo del mundo capitalista, pero las sucesivas crisis económicas desde entonces, más el estallido de burbujas financieras y las disímiles respuestas de los diferentes grupos sociales, demuestran que este sistema no siempre ofrece la respuesta adecuada para cada circunstancia y menos aún para evitar la corrupción, la codicia, la ignorancia o el fundamentalismo de sus miembros. Los ciclos se acortan; los gobiernos gastan fortunas para satisfacer las necesidades de una masa ociosa, a la que la sociedad de consumo no puede dar trabajo pero sí imponerle nuevas necesidades: lo superfluo se vuelve necesario y lo necesario, obligatorio.

En este mundo ferozmente contradictorio, los neoexpresionistas, que consideraban al arte contemporáneo pretencioso, corrupto y capaz de pagar precios exorbitantes<sup>505</sup> por obras mediocres, aprovecharon la oportunidad y vendieron a precio de oro obras como *Mierda de artista*, de Piero Manzoni<sup>506</sup> (materia fecal envasada, sin duda la creación más íntima del artista). De esta forma, los neoexpresionistas, al igual que todas las vanguardias rebeldes, se convirtieron en parte del sistema que criticaban. *El discreto encanto de la burguesía*, como decía Buñuel, termina seduciendo a los artistas comprometidos. Los nobles salvajes se vuelven parte del sistema al que pretenden destruir. Tarde o temprano, entienden que no pueden vivir sin él.

El hiperrealismo rescató las virtudes del dibujante metódico, y por este medio retrató tanto al pobre como al poderoso. Denis Peterson<sup>507</sup> creó la serie “Don’t shed no tears” (No derrames lágrimas) sobre el genocidio y las diásporas posbélicas en países del Tercer Mundo, con imágenes perturbadoras que exponen regímenes totalitarios y sus excesos. Sus personajes suelen ser retratados con una parsimonia que parece indiferencia, a pesar del ambiente de horror que los rodea.

Todo artista se convierte en un prestidigitador que da vida, real o imaginaria, a partir de lo cotidiano o de lo arcano, con los medios que tiene a su alcance. Mármol, bronce, pigmentos, metales, cables, cartones, ¡todo sirve! Especialmente los medios electrónicos. Internet y las computadoras irrumpieron en el mundo de la creación, a punto tal de que Nam June Paik<sup>508</sup> afirmó: “Sin electricidad no hay arte”, expresión que hubiese dejado atónitos a los maestros del Renacimiento.

Para las jóvenes generaciones, la tecnología se ha convertido en “una nueva membrana de la existencia del cuerpo”. El arte digital es accesible a todos e internet facilita su propagación asistiendo a evadir la censura que tantos inconvenientes, dilemas y problemas ocasionó en el pasado. Sin embargo, muchos gobiernos se esfuerzan por limitar la difusión de mensajes comprometidos. Una vez más, **la intromisión del Estado en la libertad de expresión sigue siendo una onerosa carga para la humanidad.**

La pintura ha perdido parte de su capacidad de movilización política. Los gobiernos ya casi no encargan murales ni monumentos como los que las naciones del siglo XIX utilizaron para construir su identidad y saludar a sus conductores, o las dictaduras del siglo XX para imponer sus ideas.

505. Las cotizaciones de las pinturas de artistas clásicos y modernos han adquirido ribetes antológicos con precios siderales como un reaseguro frente a la volatilidad financiera.

506. Piero Manzoni (1933-1963), artista italiano, célebre por su arte conceptual irónico.

507. Denis Peterson, pintor hiperrealista.

508. Nam June Paik (1932-2006), compositor y videoartista surcoreano. Estudió música e historia del arte en la Universidad de Tokio. En 1956, viajó a Alemania, donde estudió teoría de la música. Trabajó en un laboratorio de investigación de música electrónica y participó en el grupo de *performance* y *happening* Fluxus.



Camino a las estrellas • Denis Peterson  
Colección particular.

La relación entre los artistas y el poder político ha caído en una actitud ambivalente. Por un lado, los políticos proclaman el lugar de privilegio que ocupan las actividades artísticas en el contexto social, mientras que por otro lado, los plásticos han sido relegados como forma relevante de comunicación con las masas. Los medios electrónicos y la publicidad lisa y llana son las formas elegidas para transmitir el mensaje político de los nuevos conductores.

No por esto la pintura ha perdido su condicionamiento social; las obras continúan transmitiendo su mensaje, a través de nuevos canales de comunicación que influyen sobre la sociedad y a su vez retroalimenta la obra del artista.

Entre la figuración iconográfica y la crítica abstracción existe una gama multitudinaria de opciones que coexisten, sin escándalos ni recriminaciones. Toda forma de expresión puede convivir en este ancho mundo, agrandado por la virtualidad digital.

Los tiempos cambian, pero las emociones persisten, casi sin diferencias, desde el hombre de Cromagnon. Somos cavernícolas frente a una com-

putadora, cazadores con corbata, *homo erectus* que se pasan el día sentados. Cada vez estamos más comunicados y a su vez, estamos más solos. Cada vez, nuestro mensaje creativo llega a más gente y cada vez son más breves los momentos en que gozamos de la atención de los demás. Los quince minutos de fama de los que hablaba Andy Warhol, se han reducido a fracciones de segundos, aunque a muchos no les estará concedida ni siquiera esa fracción.

La pintura, efímera y eterna, poderosa y escuálida, es un arma temible para las tiranías, un negocio formidable para los especuladores y un entretenimiento pasatista para las sociedades libres. La expresión plástica es tan contradictoria, crítica y caprichosa como el hombre que la genera. La pintura siempre ha canalizado las turbulencias políticas de una época, exponiéndolas descaradamente, denunciándolas elípticamente, ignorándolas olímpicamente o navegando ambigua y azarosamente entre las corrientes que impulsan las mareas de los tiempos.

Octubre 2013

## Bibliografía

Braun, Emily, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

De Rynck, Patrick, *Cómo leer la pintura: Entender y disfrutar los grandes maestros, de Duccio a Goya*, Barcelona, Electa, 2005.

Dell, Christopher, *Las setenta grandes obras de arte de la historia*, Barcelona, Blume, 2010.

Farthing, Stephen, *1001 Paintings you must see before you die*, Londres, Cassell Illustrated, 2007.

Finaldi, Gabriele, *The Image of Christ: The catalogue of the exhibition seeing salvation*, National Gallery Company Limited, Londres, 2000.

Graf, Bernhard y Reichold, Klaus, *Paintings that Changed the World: From Lascaux to Picasso*, Londres, Prestel, 2003.

Grubb, Nancy, *The Life of Christ in Art*, Nueva York, Artabras, 1996.

Hagen, Rose-Marie y Rainer, *Masterpieces in Detail: What Great Paintings Say*, Köln, Taschen, 2000.

Jay, Antony, *Oxford Dictionary of Political Quotations*, Oxford University Press, 2001.

Karcher, Eva, *Dix*, Köln, Taschen, 2010.

Krier, León, *Albert Speer: Architecture 1932-1942*, Nueva York, The Monacelli Press, 2013.

Lee, Anthony W, *Painting on the left: Diego Rivera, Radical politics and San Francisco's public murals*, Los Ángeles, University of California Press, 1999.

Michaud, Éric, *La estética nazi: un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.

Poletti, Federico, *L'Art au XX<sup>e</sup> siècle, I. Les avant-gardes*, París, Hazan, 2006.

VV. AA, *Blanes: El Arte de Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires-Nueva York, Fundación Bunge y Born-Americas Society, 1994.

VV. AA, *Crime & châtiment: Sous la direction de Jean Clair*, París, Éditions Gallimard y Museo del Orsay, 2010.

VV. AA, *Historia Universal de la Pintura*, España, Espasa, 2001.



Boceto de *La gran ciudad* • Otto Dix • 1927/28  
Galerie der Stadt Stuttgart, Alemania.

La editorial ha procurado contactar con los propietarios de los derechos de imagen. En caso de haber propietarios de derechos que no se hayan mencionado o con datos inexactos, agradeceremos que contacten con el editor de la obra: OLMO Ediciones, Marcelo T. de Alvear 2261 5to Piso Capital Federal (C1122AAI), Buenos Aires, Argentina.

Este libro editado por OLMO Ediciones  
se terminó de imprimir en los talleres gráficos de

**Triñanes Fotocromos S.A.**

en diciembre de 2013

**[www.olmoediciones.com](http://www.olmoediciones.com)**