jantes detalles. En cuanto a las obras rubensianas, nos encontramos, en primer lugar, con una prolija descripción de la Crucifixión de Amberes (113), tomada casi literalmente del abate Du Bos (114). Pero las pinturas más elogiadas y descritas con más detalle son, por supuesto, los cuadros de la Galería del Luxemburgo (115): son ellos los que "...han llevado la gloria de Rubens por todo el mundo, y es también en esta obra donde en mayor medida ha desarrollado su carácter y su genio". No obstante, si los cuadros del Luxemburgo son la obra maestra del más grande de los pintores, también son el terreno en el que Jaucourt, siguiendo a Du Bos, plantea la crítica, netamente ilustrada, contra los vicios del excesivo uso de la alegoría. Du Bos ya había expresado su disgusto ante el exceso de personajes alegóricos que se encuentran en estos cuadros (116), y había lamentado el hermetismo de unas alegorías que, según él, ni el más informado podía comprender si no era leyendo al mismo tiempo las explicaciones de Félibien en sus Entretiens (117). Jaucourt se hace eco, literalmente una vez más, de estas reflexiones de Du Bos, y repite la idea de que es necesario recurrir al texto de Félibien para entender el sentido de muchas de las alegorías rubensianas. Eso, en su opinión, es olvidar la meta esencial de la pintura, que no es la de "ejercitar nuestra imaginación por medio de enigmas" sino la de conmover directamente nuestro ánimo. Es la "expresión

de las pasiones" lo que hace de los cuadros del Luxemburgo una obra maestra, pero lo serían aún más si se hubiera reducido en ellos la parte de la alegoría. Por lo demás, para los detalles biográficos sobre Rubens, Jaucourt remite a la biografía del pintor que se encuentra en el Abregé de Roger de Piles, sin tomarse ni siquiera la molestia de resumirla.

Es este el momento, por otro lado, de señalar que la admiración por Rubens no es exclusiva de Jaucourt, sino que viene también compartida de modo explícito por Watelet. En su artículo Fond, por ejemplo, Rubens es citado por él como el mejor maestro en la utilización del color de fondo: "Rubens, ese artista inmediato y complejo al mismo tiempo, ese hombre de genio que ha concebido una pintura grandiosa, ha sabido extraer ventajas del fondo de sus cuadros y de las veladuras, y es a los artistas de este tipo a los que incluso las soluciones más peligrosas proporcionan recursos y bellezas". El mismo Watelet cita los cuadros del Luxemburgo, en el artículo Galerie, como ejemplo de lo que se entiende por galería pictórica.

En cuanto al resto de los pintores flamencos, es de destacar la supervaloración de Jordaens, cuyo "pincel" sería comparable, según Jaucourt, al del propio Rubens, y también de Van Dyck, en cuyo comentario vuelven a asumirse valoraciones previamente avanzadas por Du Bos

(118). El propio Van Dyck será citado en otros artículos de la Enciclopedia, como por ejemplo en Drapérie, de Watelet, donde se le considera el gran maestro del drapeado de las figuras, junto con Tiziano y Veronés. Según Watelet, los drapeados de Jordaens son ".. ligeros, verdaderos, hechos con una facilidad que muestra a un artista superior en estos detalles". Hay que señalar, asimismo, y en sentido contrario, la minusvaloración que se realiza de David Teniers, considerado como un pintor de "género menor" que nunca llega a lograr composiciones serias: "En fin, ningún pintor ha brillado más que él en los temas pequeños; su pincel era excelente; entendía muy bien el claroscuro y superó a todos sus rivales en el color local: pero Teniers, cuando ha querido pintar historia se ha quedado por debajo de lo mediocre" (119).

En Ecole Hollandoise se aprecia, por otra parte, cómo estas reservas que apuntaban con respecto a la pintura alemana y flamenca se hacen ahora más fuertes. Siguiendo una vez más a Du Bos, Jaucourt acusa a los pintores holandeses de carencia de ese grado de elevación que es necesario al genio: son artistas esencialmente laboriosos, faltos de genio, buenos en el aspecto técnico pero vulgares en sus temas y en su excesivo apego a la realidad más grosera (120). Se les reconoce, ciertamente, una gran capacidad técnica, pero no es ello suficiente para compensar su falta de visión de la belle nature: "Sin inven-

ción en sus expresiones, incapaces de elevarse por encima de la naturaleza que tenían ante los ojos, apenas han pintado más que pasiones bajas o una naturaleza innoble, y han sobresalido en ello". Los pintores holandeses son, pues, grandes coloristas, los mejores a la hora de obtener claroscuros, maestros en el manejo de la luz, capaces de dar un perfecto acabado a sus cuadros. Pero no son genios: no hay que buscar en ellos la belleza, la invención o la expresión. Son, en suma, una buena muestra de la esterilidad de todo dominio técnico que no vaya insuflado por el genio, corregido por el intelecto. El naturalismo no es, por tanto, un valor absoluto, sino siempore referido a la temática: los holandeses son buenos imitadores, pero no han sabido escoger qué imitar. De ahí que incluso su valoración como coloristas ceda ante los venecianos: el color holandés, aún en su perfección, permanece dentro de los límites de la técnica, mientras que los venecianos unen la maestría técnica con el genio. Los pintores holandeses podrán siempre, en suma, producir "trozos admirables", pero permanecen condenados a ocupar un escalón inferior al de la verdadera belleza pictórica, la de la belle nature.

En cuanto a la lista de los pintores holandeses en el artículo de Jaucourt (121), Lucas de Leyden y Rembrandt aparecen como los más destacados. Del primero se valora, sobre todo, la expresividad de sus figuras (122),

mientras que Rembrandt es caracterizado, ciertamente, como un genio, pero un genio "extraño" ante el cual la actitud de Jaucourt es más de perplejidad y confusión que de admiración: Rembrandt representa para él el extraño fenómeno de un pintor que ha logrado producir belleza despreciando el estudio de los antiguos, y cuyos cuadros, pese a carecer del elemento matemático de la perspectiva, son inteligentes, armónicos y llenos de verdad y vida.

Queda claro, pues, que sólo la pintura francesa y la italiana pueden aspirar a competir por la supremac del genio. Sin embargo, el primer hecho a destacar en el artículo Ecole Françoise es que Jaucourt encuentra serias dificultades a la hora de dar una caracterización global de la misma y confía más en el análisis individual de los pintores, al contrario de lo que le ocurre con la escuela holandesa. Sólo hay una convicción general de partida: lo que de estimable puede encontrarse en la pintura francesa lo debe a originarias influencias italianas. Antes de Leonardo, Primaticcio o Rosso todo era "b "bárbaro y gótico". La riquísima tradición del gótica tardío francés queda anulada, y la "escuela francesa" es la de la pintura clasicista por excelencia, siendo continuas las referencias italianizantes (por ejemplo, se hace hincapié en los viajes a Italia de los pintores franceses, o en cómo un factor de diferenciación entre ellos es la distinta escuela italiana que hayan tomado

como objeto de imitación).

Jaucourt presenta una larga lista de 35 pintores franceses (123), con un criterio estrictamente cronológico en el que los artistas aparecen por riguroso orden de fecha de nacimiento. No obstante, llega a establecerse una diferenciación, no demasiado nítida, entre una escuela francesa "antigua" y otra "moderna" (ambos términos son mios). Así, Cousin y Fréminet forman una primitiva escuela que en absoluto deja adivinar el florecimiento que la seguiría: el primero es acusado de atavismos goticistas y el segundo de rebuscamiento contrario al genio. Tras ellos, una decadencia de la que sólo se sale gracias al renovador aire italiano.

En efecto, el gran fundador de una pintura francesa "moderna", que coincide basicamente con el clasicismo aunque incluya en su etapa final a los pintores "galantes", es, para Jaucourt, Simon Vouet, precisamente por ser el introductor en Francia del clasicismo italianizante. Vouet no carece de defectos, adolece de mal color y de un dibujo excesivamente trabajado, pero "...se le puede considerar como el fundador de la escuela francesa, y la mayor parte de nuestros mejores maestros han aprendido de sus lecciones".

Tras Vouet, aparece el gran genio de Poussin, el pintor más ensalzado junto con Le Brun. Jaucourt le llama "el Rafael de Francia" e insiste en algunos rasgos

que lo configuran como genio: su pobreza (que no es la pobreza marginal del artista romántico sino la de quien, consciente de la importancia de su trabajo, se consagra a él de modo absoluto olvidando cualquier consideración material), su ausencia de maestros y de discípulos, su aprendizaje directo a partir de la Antigüedad y los grandes maestros. Poussin representa para Jaucourt el héroe que, con una técnica pictórica depurada en la que color y dibujo son igualmente perfectos, ha sabido dar a las escenas de la Antigüedad el carácter noble y severo que la época exigía y ha logrado armonizarlas con una lograda imitación de la belle nature. Sus valoraciones están influidas de modo claro por Du Bos, pero el autor remite para los detalles biográficos a Félibien y a Bellori, raramente citado en la Enciclopedia. Hay que recordar, por lo demás, que Jaucourt también cita elogiosamente a Poussin, por ejemplo, en los artículos Paysage y Paysagiste, citando a Du Bos y considerando la Arcadia como el mejor ejemplo de la capacidad del pintor para conmover las pasiones del espectador con sus paisajes. En el artículo Costumé, por otro lado, Jaucourt considera a Poussin (concretamente en sus escenas de Egipto, y siguiendo en ello a Du Bos) como un máximo ejemplo de buen hacer pictórico en cuanto al mantenimiento de la verdad histórica y de la vraisemblance. No obstante, no siempre el tono de la Enciclopedia es elogioso para Poussin: en el artícu-

lo Drapérie Watelet afirmará que en el terreno del drapeado no es a Poussin a quien hay que seguir, sino a Tiziano, Veronés y Van Dyck, porque Poussin en su práctica pictórica ha abusado de los maniquíes, que han llegado a transmitir a sus cuadros su carácter de frialdad e inanimación.

En comparación con Poussin, las alusiones de Jaucourt a otros pintores aproximadamente contemporaneos son mucho más frias. Así, Claudio de Lorena es considerado como un buen paisajista pero un mal pintor de figuras (la misma crítica que se le dirigía en el artículo Paysagiste). Philippe de Champaigne es tachado de "frio", y además sólo se citan de él algunas obras religiosas. P. Mignard alcanza un mayor tono de elogios, dirigidos tanto a su arte en sí como al éxito social que éste le proporciona en la corte de Luis XIV, pero es alcanzado, al igual que Champaigne, por la acusación de "falta de fuego". Se afirma que en su momento pasó por ser el rival de Le Brun pero que la posteridad se ha encargado de corregir este juicio. Du Fresnoy es, asimismo, muy elogiado, pero más por su poema en torno a la pintura que por su propia obra pictórica (124). S. Bourdon ofrece en cambio un ejemplo del peligro opuesto al de la "falta de fuego": una imaginación tan fértil que llega a la extravagancia y provoca la falta de corrección. Eustache Le Sueur es el único pintor de este grupo elogiado sin paliativos como "Zeuxis de los franceses".

Tras Le Sueur aparece ya el segundo gran protagonista de la historia de la escuela francesa: Charles Le Brun, "...uno de esos hombres destinados a hacer la gloria de su patria por la excelencia de sus talentos". Es explícitamente situado en segundo lugar tras Poussin: "Ningún pintor, después de Poussin, ha observado el costumé mejor que Le Brun, ni ha poseido en grado más eminente la poética del arte y el talento de expresar las pasiones del alma". Sin embargo, no es un pintor absolutamente perfecto: Jaucourt le reprocha una excesiva uniformidad y un colorido poco variado y vigoroso. Lo cual no impide el más caluroso elogio de sus pinturas de Versalles, trayendo a colación incluso el famoso paralelo, ya establecido por Perrault, entre Le Brun y el Veronés, con triunfo del último en cuanto al color pero del primero en cuanto a la composición y al dibujo. Le Brun volverá a ser citado también en el artículo Costumé: sus cuadros con las historias de Alejandro constituyen, lo mismo que las escenas egipcias de Poussin, un magnífico ejemplo de respeto a la verdad histórica de los detalles. Conviene señalar, sin embargo, que el propio Jaucourt es autor de otro artículo en el que, aunque no se cita explícitamente a Le Brun, podría leerse entre lineas una crítica a su teoría de las pasiones: es el artículo Physionomie, que contiene fuertes ataques a la pretensión de juzgar el temperamento de un hombre a partir de los rasgos de su rostro; sólo

se podrá llegar a conocer la situación actual de un estado de ánimo, pero no el estado normal de un alma, que no tiene una forma que pueda corresponder a una forma material.

Del resto de los pintores citados, ninguno recibe aprobaciones entusiastas, con la paradójica excepción del hoy poco estimado Jouvenet (125). La incomprensión de Jaucourt se hace cada vez mayor conforme se acerca a los pintores más recientes, para los cuales las fuentes eran necesariamente menos numerosas o explícitas. Así, Largillière, De Troy (126), Van Loo, Rigaud y, sobre todo, Watteau (caracterizado, simplemente, como gracioso y amable) no merecen sino unas breves lineas de escaso interés estético. La falta de contacto de Jaucourt con las corrientes más avanzadas de la pintura francesa del XVIII es evidente. Pero no es ésta la única ausencia notable en el artículo de Jaucourt; no se puede terminar este análisis de su texto sin señalar la ausencia, por ejemplo, de la variante francesa del tenebrismo representada por Georges La Tour, o el naturalismo de los Le Nain, dos versiones que, no siendo realmente heterodoxas con respecto a la normativa clasicista, son objeto, sin embargo, de una verdadera censura.

Hay que referirse ahora, por último, a los análisis de Jaucourt sobre la pintura italiana, cuyo predominio histórico es reconocido tanto por él como por D'Alembert.

Siguiendo a sus fuentes, Félibien y Bellori sobre todo, Jaucourt divide su texto en cuatro grandes escuelas: florentina, lombarda, romana y veneciana.

En el artículo Ecole Florentine sorprende la parquedad de las consideraciones globales de Jaucourt. Su elogio se ve contenido por la acusacion, compartida por la escuela romana, de haber descuidado el colorido. Florencia es valorada, ante todo, en la más pura linea vasariana, como la cuna del Renacimiento tras el oscuro paréntesis medieval, Renacimiento cuya chispa inicial vuelve a achacarse a la llegada de pintores griegos: Cimabue vuelve a aparecer como el enlace con esa pintura griega y, por tanto, como el auténtico reaturador de la pintura italiana. Pero, tras él, el más incomprensible silencio sobre Giotto (127) y sobre toda la pintura quattrocentista posterior, para llegar directamente hasta Leonardo y Miguel Angel. Leonardo es, para Jaucourt, un gran pintor, a la vez juicioso e imaginativo, teórico y práctico, expresivo, natural y verdadero, pero adolece del gran defecto de todos los artistas previos a los venecianos: el descuido del color. Además, Leonardo es ante todo presentado como pintor, sin alusiones a sus talentos múltiples: una prueba más de que la Enciclopedia da por cerrado el viejo sueño humanista del uomo universale.

Por lo que respecta a Miguel Angel, "...la admiración del universo", el juicio favorable aparece, no obstan-

te, teñido de las reticencias ante el genio monstruoso que desborda todos los límites. La justificación de Jaucourt de que va a abreviar su artículo porque existen tres biografías de Miguel Angel no parece totalmente creible, y la parquedad de noticias (hasta el punto de que ni siquiera se cita la bóveda de la Capilla Sixtina) sólo puede explicarse por la desconfianza hacia un genio cuyAS licencias sobrepasan lo permisible. Es significativo el valor que le merece a Jaucourt el Juicio Universal, la única pintura de Miguel Angel citada: "Cuadro único en su género, lleno de fuego, de genio, de entusiasmo, de belleza, y de licencias muy condenables. No me cuido de excusarlas". El Juicio es también citado por Jaucourt en el artículo Jugement Universel, junto a las obras sobre el mismo tema de Signorelli en Orvieto, Lucas de Leyden en Holanda, Jean Cousin en Vincennes, Pontormo en Florencia y Orcagna en Pisa. Miguel Angel será elogiado también por Watelet en el artículo Effet, donde considera al artista florentino como el máximo ejemplo de "efecto" en el sentido de expresión grande, majestuosa y fuerte (128).

Tras Miguel Angel, incluye Jaucourt a cuatro manieristas: Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso y Volterra. Un elogio moderado del primero, una valoración de las primeras obras de Pontormo para rechazar a continuación las de la segunda época por su gusto "alemán y extravagante", y un elogio de Rosso por sus trabajos en Fontaine-

bleau, su claroscuro y su genio compositivo, pero criticándole la inclusión en su obra de lo caprichoso y lo extraordinario. Cierran el texto, por último, otros tres artistas, Cigoli, Pietro da Cortona y Romanelli, de entre los cuales Cortona es el más destacado como ejemplo de artista que desarrolla unas cualidades geniales innatas por medio de un asiduo trabajo y una continua ejercitación.

En el artículo Ecole Lombarde aparecen incluidos los representantes del manierismo de Parma, los del clasicismo seicentista, e incluso el propio Caravaggio. Jaucourt es consciente de que el criterio geográfico, un tanto forzado aquí para incluir dentro de la escuela lombarda a los pintores emilianos, produce extrañas amalgamas, e insiste por ello en la variedad que caracteriza a esta artificial escuela lombarda: sus distintos maestros se han inmortalizado "por caminos diferentes", pero siempre formando su gusto con el estudio del antiguo y de la belleza natural.

Correggio, "...un feliz genio que recibió su pincel de la mano de las Gracias", es considerado el verdadero fundador y maestro de la escuela lombarda, dedicándosele un espacio bastante mayor, por ejemplo, que a Miguel Angel. Sus valores fundamentales son, para Jaucourt, aparte de su modestia de genio incontaminado, los del autodidacta que no debe nada a nadie, así como la

elevación de pensamiento y finesse de expresión, que le hacen lograr plenamente la verdadera y auténtica finalidad del arte: conmover el ánimo de los espectadores. Correggio es situado por Jaucourt incluso el nivel del propio Rafael, "...puesto que ha producido obras sublimes tanto en lo que respecta a las ideas como a la ejecución". Correggio aparecerá también citado, junto al Parmigianino y a Lanfranco, en un pequeño añadido al artículo Parme.

También el Parmigianino goza de un trato muy favorable por parte del Chevalier de Jaucourt, que aporta múltiples detalles sobre su desgraciada vida y un elogio de sus obras, de las que no se menciona defecto alguno. Y, tras él, penetramos ya, con los Carracci, en el mundo de la plena pintura clasicista. A los Carracci les concede Jaucourt un espacio autónomo dentro de la "escuela lombarda", el de la "escuela de Bolonia" formada en torno a la Academia de Ludovico Carracci. Este último es considerado como el pintor de la "gracia elegante", mientras que Annibale, el más grande de los tres, muestra un estilo "noble y sublime" y, finalmente, Agostino es el menos valorado. También en esta especie de subgrupo que es la escuela de Bolonia se destaca la figura de Guido Reni, un ejemplo de unión entre cualidades naturales del genio y trabajo tesonero (Jaucourt rechaza las versiones historiográficas que insistían en presentar a un Guido Reni para el que pintar no supondría el más mínimo esfuerzo).

Con él y con Bartolomeo Schidone, tenemos también el ejemplo de artistas lanzados a la marginalidad de las pasiones mundanas: insiste Jaucourt en la fiebre por el juego que dominaba a ambos y en los apuros económicos que les acarreó, para considerar finalmente, en la linea de la tesis de D'Alembert, como algo lamentable ese modo de inserción del artista en "la vida". Guido Reni y los Carracci aparecerán también citados en el artículo Naples, igualmente de Jaucourt, en el que se alude a la Natividad de Guido y a los cuadros de Carracci para San Martino. En este mismo artículo Naples aparece también Salvator Rosa, a quien Jaucourt estima sobre todo por el follaje de los árboles de sus paisajes. Annibale Carracci es mencionado también por Jaucourt en el artículo Nu como el gran maestro en la representación de los cuerpos desnudos en toda su belleza, pero sin pecar contra la modestia (129). Su San Antonio aparecerá, en fin, mencionado en el artículo Villa Borghese.

Junto a Reni, se menciona también a Francesco Albani, su amigo y compañero de aprendizaje. Albani, aparte de ser objeto de unos elogios estereotipados, es presentado como el pintor culto por excelencia, el artista que, con su continuo estudio de las belles-lettres, muestra el provecho que el pintor puede sacar de una amplia cultura que vaya más allá de lo estrictamente técnico.

Otros pintores como Lanfranco, Domenichino, Guer-

cino o Mola completan el panorama del clasicismo lombardo. Domenichino es el mejor considerado de ellos (130), pese a que se duda de su genio y sus méritos se atribuyen más bien a un trabajo tenaz. Sin embargo, también aparece en este apartado la inquietante figura de Caravaggio, evidentemente fuera de sitio. Caravaggio es un pintor ante el que Jaucourt se siente molesto: se significa, a sus ojos, por haber pintado a la naturaleza tal y como es, con sus defectos y bellezas, faltando por tanto al intocable principio de la belle nature. Lo elogiable en él es, no obstante, haber sabido superponer a su dibujo de mal gusto y carente de los principios de la perspectiva un gran dominio del claroscuro y del colorido que hace resaltar las figuras "con verdad y fuerza terribles". El mismo carácter violento de Caravaggio no es más que una prueba de su genio tormentoso, pero genio al fin. Caravaggio aparece, sin embargo, más desfavorablemente citado en el artículo Effet, de Watelet, donde, a propósito de los riesgos que encierra la utilización del claroscuro, se afirma: "El deseo de suscitar la atención mediante efectos llevó a Caravaggio a iluminar sus cuadros de un modo que raramente se encuentra en la naturaleza".

El epígrafe dedicado a la Ecole Romaine aparece dominado de modo aplastante por Rafael. Es una escuela caracterizada, según Jaucourt, por su buen gusto moldeado a partir del antiguo, con dos objeciones sin embargo:

la composición, siempre elegante, es a menudo caprichosa; pero, sobre todo, el colorido es olvidado a causa de una hipertrofia del dibujo, punto severamente condenado por Jaucourt pese a toda su admiración por Rafael: "Digamos, pues, que si el dibujo es el fundamento del colorido, si existe antes que él, es sólo para recibir la perfección de éste. El pintor esboza su tema por medio del dibujo, pero no puede culminarlo más que por el colorido".

Un aspecto de enorme interés es la valoración de la ciudad de Roma como realidad artistica y cultural hasta cierto punto independiente de los pintores que en ella se albergan. Roma es, en primer lugar, el receptáculo de una gran cantidad de obras de pintura que no pertenecen a la escuela romana. Pero es, además, el centro de la nueva arqueología y del renovado interés ilustrado por la Antigüedad; Jaucourt comprende muy bien lo mismo que entre nosotros ha afirmado Francastel (131): que es ahí donde reside el papel cultural contemporaneo de Roma, en mayor medida que en la vitalidad de una escuela pictórica moderna propia. Lo Antiguo está en Roma por todas partes, y desde todas partes vienen los artistas a estudiarlo. Voltaire es citado como autoridad para reafirmar lo que Jaucourt ve ya como un hecho indudable: Roma no produce ya grandes pintores, pero sus tesoros artísticos y antiguos son el principal modelo de imitación para el pintor que quiere buscar en ellos las fuentes del ver-

dadero saber artístico: "Tanto más verdadera es esta última reflexión cuanto mi lista de la escuela romana debe ser menos numerosa", dice el autor en términos que recuerdan a los del artículo Rome.

Dicha lista, en su afán por ceñirse a lo fundamental, aparece casi arbitraria: se incluye a Antonello de Messina por vagas razones, se omite a los quattrocentistas y a muchos manieristas, y los pintores del barroco romano tienen una escasa representación. Antonello es citado simplemente como viajero curioso e introductor en Italia de la técnica del óleo. Pero el artículo gira en realidad en torno a tres grandes nombres (Perugino, Rafael y Giulio Romano) y otros menos considerados, como Primaticcio, Perin del Vaga, Barocci o Maratta. Perugino ofrece a Jaucourt un ejemplo de falta de vocación pictorica y de cualidades personales geniales: se entrega a la pintura simplemente para salir de la miseria, adolece de una avaricia opuesta a esa liberalidad que debe adornar al genio, e incluso muere por el dolor que le produce el robo de su dinero. Así, su "mejor obra" no es un cuadro, sino el haber tenido como discípulo a Rafael.

A proposito de Rafael, en efecto, los elgoios alcanzan ya cotas de entusiasmo: "!He aquí al rey de la pintura después del restablecimiento de las bellas artes en Italia!". Considerado como el más grande pintor de la historia, y colocada su obra al mismo nivel que

la Eneida, ofrece la mezcla perfecta entre genio, gusto y talento. Aúna el estudio de la naturaleza, del arte de sus predecesores y del Antiguo. Sólo una imperfección puede encontrarse en Rafael: su colorido, como el de toda la escuela romana, se encuentra por debajo del de Tiziano. Pero ello no obsta para que, siguiendo a Du Bos y a toda la tradición seicentista, sea considerado como el maestro indiscutible de todo pintor (132). Rafael es, por lo demás, abundantemente citado a lo largo de la Enciclopedia. Jaucourt vuelve a hablar de él también en artículos especificamente destinados a alguna de sus obras. Es el caso del ya citado artículo Victoire de Saint-Michel sur le diable, donde se toma como pretexto el San Miguel de Rafael (133), remitiendo a Félibien, pero para postular al mismo tiempo la contemplación del cuadro combinada con la lectura de la Victoria de San Miguel descrita por Milton en su Lost Paradise. En Vierge, Sainte cita la obra rafaelesca del palacio Chigi. En Messe du Pape Jules recoge las reflexiones de Du Bos a propósito del fresco de la Misa de Bolsen (134). Las razones de que Jaucourt elija justamente esta obra para su descripción autónoma no son casuales: en esta descripción se elogia la "convenance" de Rafael a la hora de plasmar las actitudes que cabe esperar de cada uno de los personajes, pero sobre todo se ensalza el colorido de la obra, "muy superior al colorido de los otros cuadros de Rafael". Recordemos

que Jaucourt sólo reprocha a Rafael su colorido, y no es casual que ahora el colorido de la Misa sea explicitamente situado al mismo nivel que el de Tiziano: Jaucourt, siguiendo a Du Bos, pretende demostrar de su héroe que podía pintar como el mejor colorista: "Si Rafael hubiera realizado varios cuadros de un colorido tan verdadero y tan rico sería citado entre los más excelentes coloristas". La Misa de Bolsena aparece también mencionada, junto con la pintura de León I deteniendo el avance de Atila y La Escuela de Atenas, en el artículo Diversité, considerándolas Jaucourt como tres obras maestras de la diversidad pictórica. En el artículo Villa Borghese se cita también el Cristo muerto de Rafael.

De entre los discípulos directos de Rafael (porque Jaucourt considera, evidentemente, que todo pintor debe ser, en cierta medida, un discípulo indirecto de él) se cita a Giulio Romano y Perin del Vaga. El primero, de quien se destacan sus trabajos para el duque de Mantua, es considerado como el mejor de sus discípulos, pero sin alcanzar ya el nivel sublime del maestro. Giulio Romano es citado también en el artículo Vraisemblance pittoresque: su Lapidación de San Esteban es, para Jaucourt, un ejemplo de vraisemblance por haber sabido dar a los personajes el grado exacto de pasión que les conviene no sólo según su edad, dignidad o temperamento, sino también según el interés que deben manifestar a partir

del grado de su participación en la acción. El segundo es tratado más como un mero decorador de estancias que como un pintor de auténtico genio.

También tienen un lugar en este texto dos pintores a los que Jaucourt elogia por haber introducido en Francia las formas artísticas italianas: Primaticcio y Niccolo dell'Abate. El primero de ellos es destacado por su labor de decorador de Fontainebleau, pero no como gran pintor porque a su obra le falta "corrección y genio". Pese a todo, "...es realmente a él y al maestro Roux --Rosso- a quienes Francia es deudora del buen gusto en la pintura". Niccolo no merece ya comentarios estilísticos individuales, sino una mera referencia a su trabajo en Fontainebleau con Primaticcio.

Barocci, Fetti, Sacchi, "Miguel Angel de las batallas" (Michelangelo Cerquozzi, también citado en el artículo Peintre de Batailles) y C. Maratta son la exigua e irregular representación de la gran pintura del barroco romano.

La Ecole Venitienne es la última escuela tratada en el larguísimo artículo de Jaucourt, y también la que recibe más espacio después de la propia escuela francesa. La espiritualidad, el perfecto dominio del colorido y una imitación "simple y fiel" de la naturaleza son los rasgos de esta escuela, a la que se hace el reproche inverso a la romana: haber olvidado el dibujo y la expresión

en aras de un desmedido afán colorístico. Venecia presenta además, para Jaucourt, el caso único de una escuela que no tiene ejemplos en que fijarse, ni de arte antiguo ni moderno, y que se construye a partir del mero estudio de la naturaleza: la acusación de defectos en el dibujo se soporta, precisamente, en la grave ausencia de uno de los polos esenciales de la imitación artística (135). Hay que señalar, no obstante, cómo sobre la base del concreto problema veneciano Jaucourt desarrolla una argumentación tendente, lo mismo que en sus reflexiones sobre la escuela romana o florentina, a suprimir como estéril la vieja polémica sobre la preeminencia del color o del dibujo. Ambos aspectos son igualmente necesarios, pero , además, existe el criterio subjetivista: si el fundamento de la obra de arte es el placer que nos produce, sólo el carácter de cada hombre decidirá si, en un momento concreto, le resulta más placentero el dibujo o el color. Y todo ello lo lleva a postular un ideal acercamiento entre escuelas: "Pero dejemos a los hombres apasionados acusarse respectivamente de error o de mal gusto; siempre será cierto decir que los cuadros más perfectos y más preciosos serán aquéllos que unan las bellezas de las escuelas romana y florentina con las de las escuelas lombarda y veneciana".

La lista de pintores venecianos que aporta Jaucourt es sensiblemente más completa que la de escuela

romana y los artistas aparecen tratados con más extensión. Son los hermanos Bellini, Tiziano, Giorgione, Sebastiano del Piombo, Paris Bordone, Jacopo Bassano, Tintoretto, Veronés y los dos Palma. Los Bellini son considerados como los fundadores de la escuela por la nueva vivacidad que aportan a los colores, pero aún son objeto de la desconfianza que afecta a todo lo quattrocentista: según Jaucourt, su gusto es aún "gótico" y su imitación de la naturaleza servil. Tiziano y Giorgione son los genios encargados de despojar a la lección belliniana de todas sus pervivencias góticas, y son, en consecuencia, los jefes de fila de la escuela. Giorgione, de cuya muerte se ofrece el tradicional relato legendario poco acorde con la realidad, es para Jaucourt el primero en producir una imitación no servil de la naturaleza y en lograr la fuerza de colorido tipicamente veneciana. Pero Tiziano, que debe a Giorgione el haberse liberado de esa imitación servil, lo supera en todos los campos, incluso en el de su propia vida privada, cuyo lujo es detalladamente descrito. Sin embargo, lo mismo que sucedía con Rubens o con el propio Rafael, el elogio de Tiziano no puede ser total al no haberse logrado aún ese pintor ideal que reuna las bellezas de todas las escuelas: "En fin, si los pintores de las escuelas de Roma y de Florencia han superado a Tiziano en vivacidad de genio y en gusto en el dibujo, nadie, al menos, le disputa la excelencia en el colorido".

Recordemos que Tiziano es citado, además, en otros artículos de la Enciclopedia, como gran maestro en los más variados campos concretos de la pintura. Por ejemplo, en Drapérie, de Watelet, o en Paysagiste, de Jaucourt, donde es considerado como el más grande paisajista junto con Poussin. A Tiziano se dedica también el artículo Grappe de Raisin, donde Watelet explica detalladamente el principio tizianesco para lograr el acuerdo del claroscuro y el color: comparando los efectos de luces y sombras en un campo y en un racimo de uvas, concluía que cada cuerpo es objeto de una gradación de color, luz y sombra acorde con su forma, y que, a su vez, cuerpos pequeños (las uvas) se inscribían en otros más grandes (el racimo), que tienen que tener también su tratamiento individual. Watelet exhorta a los jóvenes pintores a que estudien la aplicación concreta de tal principio en las obras de Tiziano.

Tras éste, el resto de los pintores venecianos aparecen un tanto desdibujados. De Sebastiano del Piombo se destaca, sobre todo, su influencia miguelangelesca y la osadía de pretender rivalizar con Rafael. De Paris Bordone, su estancia en Francia con Francisco I. De Bassano, la unión del colorido tizianesco con un gran dominio del claroscuro, y ello pese a su indecisión dibujística. De Tintoretto, su genio fecundo y fácil, pese a que la abundancia de su obra se considera causa de algunas medio-

cridades. Veronés, en cambio, representa la otra cara simultanea de lo veneciano: el brillo, el aparato y la fastuosidad, pese a los defectos de finesse o composición que Jaucourt le achaca. Siguiendo a Du Bos (136), Veronés será criticado por Jaucourt también en el artículo Ordre compositif, donde se le elogia en cuanto a "composición pictórica" porque logra "llenar un gran lienzo sin crear confusión", pero en cambio se le achaca no lograr una buena "composición poética" por faltarle unidad de acción, porque los personajes no muestran en sus expresiones la emoción que cabría esperar de la escena, y por introducir detalles anacrónicos. La misma reflexión se repite en el artículo Ordonnance (Peint.): las Bodas de Caná son un ejemplo de logro en lo pittoresque y fracaso en lo poétique.

Con los análisis en torno a los venecianos termina el extensísimo artículo Ecole (Peint.), el texto básico a la hora de comprobar cuál era la vision enciclopedista de la historia de la pintura. No hay que olvidar, no obstante, la existencia de numerosos artículos en los que se incluyen referencias dispersas a pintores, citados o no en Ecole. Como hemos visto, a menudo se alude a determinados pintores en ciertos artículos dedicados a aspectos teóricos de la pintura. Otras veces es en los artículos geográficos, en las voces con nombres de ciudades o regiones, donde, entre las listas de hombres ilustres que acom-

pañan a dichos textos, surge de vez en cuando -aunque no con excesiva frecuencia, porque tales "hombres ilustres" son casi siempre filósofos, escritores, eruditos o científicos- el nombre de algún artista, como se ha visto en los casos de Vicence (Palladio), Venise (Tintoretto, Veronés o Tiziano), Parme (Correggio), Naples (Guido Reni, A. Carracci o Bernini). Es notable, en este sentido, el artículo Xativa, por supuesto también de Jaucourt, porque se incluyen en él referencias a Ribera, en uno de los rarísimos momentos de la Enciclopedia en que se alude a pintores españoles -aunque no hay que olvidar, tampoco, la tendencia a considerarlo como pintor italiano. La valoración del Españoleto, de quien Jaucourt reconoce no haber hablado en el artículo Ecole, es más bien reservada: se destaca su amor al trabajo, que le hace abandonar el patronazgo noble, y la expresividad de sus cabezas, pero se le acusa de mostrar un gusto carente de nobleza y una pincelada sin gracia, así como el compartir con Caravaggio la preferencia por "temas terribles y llenos de horrores". En general, Ribera es víctima de toda la valoración negativa del tenebrismo.

También aparece citado, sin ningún juicio de valor, en el artículo Naples, en el que se alude a su cuadro de la iglesia de San Martino como una "Cena", cuando en realidad se trata del Descendimiento, pintado por Ribera en 1637 (137).

De todas formas, los casos en los que se registra en artículos geográficos la aparición de artistas a los que no se consideró dignos de figurar en Ecole son muy raros. Una buena prueba de ello la tenemos, por ejemplo, en el artículo Urbin , donde Jaucourt vuelve a ejercer la censura sobre toda la pintura quattrocentista: en efecto, aunque cita al duque Federico de Montefeltro como figura histórica, no se hace la más mínima alusión a Piero della Francesca, y ni siquiera el mecenazgo artístico de Montefeltro o a la propia importancia de Urbino como centro de cultura artística (el mayor espacio es para el anticuario seicentista Raffaello Frabetti, autor de varias obras sobre antigüedades romanas).

Parece posible extraer, de todo lo dicho, unas conclusiones finales sobre la manera en que la Enciclopedia contempla la evolución histórica de la pintura. En primer lugar, las menciones a artistas contemporaneos son escasísimas, y en absoluto dejan entrever los importantísimos desarrollos críticos que, sólo unos años más tarde, iban a tener lugar con los Salons de Diderot. Los artículos sobre pintura se nutren de la amplia tratadística clasicista y de obras de principios del XVIII, entre las que ocupa un lugar destacadísimo la de Du Bos, fuente directa de numerosos artículos, sobre todo de Jaucourt. Sobre las noticias transmitidas por toda esta literatura artística se interpolarán en ocasiones reflexiones perso-

nales, sobre todo de Jaucourt, pero, en general, se echa de menos una investigación de primera mano similar a la realizada por Diderot para la industria y las artes mecánicas; a ello no son, sin duda, ajenas las dificultades de Diderot para encontrar colaboradores cualificados en el terreno de la pintura. Lo verdaderamente destacable de este conjunto de artículos es, sin embargo, que aparecen aprovechados en sus más mínimos resquicios para introducir reflexiones teóricas sobre el arte de la pintura que, esta vez sí, suponen frecuentemente avances y superaciones con respecto al marco teórico del clasicismo. Si hubiera que caracterizar, pues, el modo en que los enciclopedistas ven la historia de la pintura, se podría concluir que su operación tiene mucho de revisión moderna de la literatura artística precedente, y sólo rara vez es una reflexión directaa sobre la realidad artística contemporanea.

6. El grabado.

El mundo del grabado goza en la Enciclopedia de un cierto reconocimiento teórico que es, no obstante, mucho menor que el que cabría esperar de una obra en la que tan gran importancia asumen las láminas como complemento indispensable de los textos. Hay que señalar, sin embargo, que las vboces estrictamente técnicas, que se limitan a describir o definir escuetamente instrumen-

tos u operaciones del grabado se ven acompañadas por unos cuantos textos de relevancia que, por sí solos, indican la existencia en la Enciclopedia de un reconocimiento de la relativa autonomía del mundo del grabado y la estampa (relativa, porque, como en seguida se verá, la especificidad del grabadc queda casi siempre limitada a lo técnico, mientras que para los principios estéticos generales se remite a los de la pintura y el dibujo).

Cinco son, basicamente, los escritores que en la Enciclopedia se ocupan de las cuestiones relacionadas con el grabado. El grabador Jean-Michel Papillon, conocido autcr de un Traité historique et pratique de la gravure en bois, es quien escribe algunos de los más importantes textos que, sobre esta materia, aparecen en los volúmenes VII al VII de la obra. Se trata de un "práctico", de uno de los escasos artistas que en la Enciclopedia escriben sobre el arte que ellos mismos practican y constituye, pese a lo escaso de su colaboración, una auténtica personificación de ese anhelo a la unidad entre teoría y práctica que habian expresado D'Alembert y Diderot en sus textos programáticos. A Papillon debemos algunas de las más completas explicaciones técnicas y, singularmente, el artículo Gravure en bois. Antoine-Gautier de Montdorge es un teórico atento, sobre todo, a las innovaciones técnicas que se iban produciendo en el mundo del grabado, y a su pluma debemos una serie de artículos relacionados con la moderna problemática del grabado en colores; no en vano en 1756

había escrito Montdorge un Art d'imprimer les tableaux en trois couleurs. De los aspectos más estrictamente históricos, que no son desdeñados por los demás autores, se ocupa, sobre todo, en tercer lugar, el Chevalier de Jaucourt, quien, en el artículo Graveur, traza, por riguroso orden alfabético como en sus textos es habitual, una breve semblanza de aquellos a quienes considera como los más importantes grabadores. El también grabador Benoît-Louis Prevost es, en cuarto lugar, el autor de las explicaciones que anteceden, en los volúmenes de láminas, a las planchas dedicadas al grabado (138). Por último, el gran amateur Claude-Henri Watelet, cuyos artículos sobre pintura se acaban de analizar, es el principal encargado de fundamentar las bases teóricas del modus operandi del grabador en dos importantes artículos: Estampe y Gravure.

Como ya se ha dicho, hay un cierto número de artículos muy cortos, puramente definitorios y descriptivos y, en gran parte, anónimos. Se trata de textos de no muy grande importancia para nuestro propósito, porque encajan más en la descripción de las técnicas e instrumentos propia de la Description des arts, que en las reflexiones teóricas sobre el arte del grabado. Podemos citar, entre ellos, por ejemplo, los artículos Burin, Lancette, Hacher, Maculature, Entre-Tailles (éste de Papillon), Pointes, Pointes dont se servent les graveurs en taille-douce, Pointe à graver en bois, etc. Son, sin embargo, otros los textos que contribuyen a una más completa definición, tanto

teórica como técnica, del grabado en la Enciclopedia.

El artículo Graver, sin firma pero encabezado por el asterisco que suele identificar a Diderot, remite al mucho más amplio artículo Gravure y define la operación del grabado de la siguiente manera: "Es imitar los objetos de la naturaleza y las escenas de la vida con rasgos trazados al buril, o de otro modo, sobre sustancias capaces de retenerlos y de dejar su impronta sobre papel, tela o satén por medio de la impresión. Se graba sobre casi todas las materias duras, el hierro, el acero, la piedra, el cobre, la madera, etc.".

Mucho más allá van, sin embargo, los dos textos antes citados de Watelet que, al margen de muchos otros detalles que a continuación se analizarán, transmiten al lector una idea básica: la de que el arte del grabado es dependiente de los principios generales que informan el arte de la pintura y que sus indudables especificidades, que el grabador ha de saber solventar, provienen no de una diferencia de esencia entre ambos sino de la diversidad de técnicas. En el artículo Estampe afirma rotundamente Watelet que la estampa está sometida al arte de la pintura, del cual forma parte: es una especie de pintura en la que primero se ha fijado con líneas el contorno de los objetos y luego se han buscado los efectos de luz. El saber reproducir tales efectos es, para Watelet, la auténtica piedra de toque del grabado, y señala satisfecho los progresos realizados en este sentido: "Los excelentes grabado-

res que han empleado Rubens, Van Dyck o Jordaens se han distinguido por sus esfuerzos en este terreno. Si la imposibilidad absoluta les ha impedido presentar el color local de cada objeto, han logrado al menos hacer reconocer la naturaleza de la sustancia de los diferentes cuerpos".

Mucho más explícito aún se muestra Watelet en el artículo Gravure: "...grabar es, de alguna manera, dibujar y pintar; así, cuanto más instruido esté el grabador en los principios teóricos de la Pintura y en la práctica de este arte, más fácil le será hacer de él una justa aplicación". El grabador deberá conocer, entre otras muchas cosas, la perspectiva aerea y los efectos de degradación de los objetos con la distancia (139). El aprendizaje del dibujo en un sentido amplio, del dessein, forma parte imprescindible, pues, de la formación del grabador, pero en la siguiente formulación de Watelet se aprecian muy bien los límites de esta aproximación entre el pintor y el grabador, pues la labor del primero terminará por quedar subordinada a la del segundo: "El Dessein es siempre la base sobre la que deben apoyarse todas las operaciones del grabado; es imposible, pues, excederse en recomendar a los grabadores, ya sea al aguafuerte o al buril, que se ejerciten continuamente en dibujar; deben, sobre todo, aplicarse a dibujar largo tiempo cabezas, pies y manos del natural y quizás también a partir de los dibujos de artistas que han dibujado bien estas extremidades. Agostino Carracci y Villamena son ejemplos a seguir para esta parte del Di-

bujo, en la cual han logrado triunfar. Un grabador que tenga ante sus ojos las obras de estos artistas y haga continuos estudios estará en situación de corregir los dibujos poco correctos a partir de los cuales se ve a veces obligado a grabar; y quizás incluso de añadir a veces a cuadros por lo demás muy estimables una exactitud en los detalles que los pintores hábiles se creen con derecho a negar. No pretendo con ello insinuar a los grabadores que se tomen una libertad que sería condenable. El grabador es para los pintores cuyos cuadros imita lo que el traductor para los autores; uno y otro deben conservar el carácter del original y despojarse del que ellos tienen; deben ser proteos: no se lee una traducción o no se consulta, de ordinario, un grabado más que para conocer a los autores originales". El grabador debe conocer igualmente las leyes de la arquitectura y de la perspectiva, pero éllo sólo para poder cumplir con su misión de ser fiel intérprete del pintor: "Si el grabador ignora las reglas que deben determinar los efectos y las proporciones que dominan los ornamentos y los mármoles de la arquitectura, aumentará la negligencia y los defectos del dibujo o cometerá errores esenciales al no poder leer lo que un pintor haya indicado" (140).

En cuanto a la situación contemporanea del arte del grabado, la considera Watelet, en el mismo artículo, como preocupante y susceptible de derivar hacia la total corrupción de este arte. La primera causa de ello es al mismo tiempo técnica y social: los impresionantes avances

registrados en la técnica del grabado, y sobre todo la invención del aguafuerte, han hecho posible una difusión generalizada de la estampa. Watelet, como buen abanderado de la idea de progreso, está muy lejos de criticar esta ampliación de la utilidad social del arte del grabado, pero no deja de atestiguar consecuencias negativas en el campo puramente estético: "Se alzaron un número infinito de grabadores de todas clases y creyeron que bastaba con calcar un dibujo o un cuadro sobre el cobre, formar en él un trazo poco correcto, cubrirlo con incisiones arbitrarias y dejar al aguafuerte el cuidado de terminar estas obras imperfectas de las que hoy nos vemos inundados. Pero si el arte del grabado ha perdido y pierde así, todos los dias, algo del mérito sabio que tuvo en los tiempos en que se ejercitaba con más reserva, cuidados y reflexiones, esta especie de abuso que de él se ha hecho tiene su utilidad para la comunicación general de las artes y los conocimientos. No hay obra sobre estas materias en que las ideas un poco complicadas no vengan aclaradas por figuras grabadas, que hacen entender lo que sin ello apenas podría comprenderse. Estas figuras, casi siempre muy imperfectas desde el punto de vista del arte, no dejan de servir al fin para el que se las emplea: así, pues, el arte del Grabado se ha hecho menos perfecto pero más útil a los hombres".

Sin embargo, para Watelet, hay también, en segundo lugar, un motivo de preocupación estrictamente estético. Cuando habla en el artículo Gravure de los condiciona-

mientos especiales que la representación del paisaje impone al grabador, abandona subitamente el discurso técnico para lanzarse a una dura requisitoria contra el trazo libre, ligero y fantasioso del grabado del Rococó; frente a él, reivindica la firmeza y la claridad del dibujo, única garantía de que el grabador cumpla con su misión, que no es otra que transmitir la forma de los objetos al espectador: "El trabajo libre y variado, las incisiones temblorosas, interrumpidas, reduplicadas y confusas dan a este género de grabado un efecto picante que place en extremo a los connoisseurs, a los artistas y, con frecuencia, a los amateurs, sin que profundicen en la razón de ello. Resulta de ahí que a menudo se abusa de esta manera de trabajar, que no exige, por así decirlo, ninguna regla y que hace a sus anchas aquello en lo que se ocupa. La ilusión y el pretexto que a la ignorancia y a la pereza ofrece la palabra gusto, tomada en un sentido muy alejado del que debe tener, hacen que se produzcan paisajes en los que los árboles, las construcciones, los cielos y los terrenos son de un trabajo tan tosco y arañado que no se aprecia ningún plan, ninguna forma, ningún efecto. Si esta manera, que se osa llamar grabar con gusto y espíritu, continúa extendiéndose, terminará por corromper esta parte del arte del grabado. Hay una libertad que el espíritu y el gusto verdadero pueden inspirar, pero que tiene siempre por fin hacer sentir al espectador o la forma de los objetos que graba, o su efecto de claroscuro o el carácter principal que los

distingue. Cuando un grabador no se ve afectado en su trabajo por ninguno de estos objetos, no aplica su arte a hacerlos pasar al espíritu de quienes ven sus obras, se impone injustamente, y esa charlatanería con la que colorea su escaso arte debe ser castigada por una justa evaluación de sus obras". Nos encontramos aquí, como se ve, con uno de los momentos en que la condena general de los enciclopedistas contra la frivolidad del Rococó toma cuerpo en un terreno y en una situación concreta del arte contemporaneo. Por lo demás, Watelet plantea ya una enérgica reacción que será, en el fondo, la que culminará a partir de la década de 1770 con el retorno al orden, al dibujo y a la claridad que marcan la llegada del Neoclasicismo.

En cuanto a las operaciones técnicas de los distintos procedimientos del grabado, también se ocupa de ello prolijamente Watelet, sobre todo en lo que se refiere a la calcografía. No lo hace en el artículo Estampe, donde unas brevísimas anotaciones técnicas remiten al artículo Gravure y a un artículo Impression des estampes que nunca llegó a ser escrito, pero sí en el artículo Gravure. En él se ocupa del grabado en cobre, justificando su elección por ser éste no el más antiguo pero sí el más útil y difundido método. La base de sus observaciones es, como él mismo reconoce, el famoso tratado de Abraham Bosse, con las adiciones posteriores de Cochin (141). Con todo, su fidelidad a Bosse no es incondicional puesto que, por ejemplo, cuando describe la composición de los barnices ofrece

tanto la expuesta en el tratado de Bosse como la utilizada por Callot, dejando al grabador libertad de elección. Del mismo modo, cuando describe las operaciones concretas del grabado de las planchas, expone las reglas de Bosse, pero señalando que tales reglas no son universales sino que a ellas pueden añadirse o suprimirse cosas teniendo en cuenta la imitación de la Naturaleza y los verdaderos principios de la pintura. Y así, con esta intención de partida de dejar al grabador la máxima libertad de elección y experimentación, habla Watelet con gran detalle de los tipos de cobre, del tamaño adecuado de las planchas, de su preparación, de los barnices, de los modos de grabar lo dibujado, la manera de servirse de las distintas puntas...Ofrece una serie de reglas concretas para el grabado de pintura de historia, el retrato, el paisaje (señalando que en él, al encontrarse mayor libertad, puede el grabador emplear con mayor garantía de éxito la técnica del aguafuerte, al contrario que en la pintura de historia, donde se aconseja su uso con reserva por introducir un grado de indeterminación incompatible con la claridad que requiere la historia). En cuanto al aguafuerte, da Watelet una larguísima descripción de sus aspectos técnicos, ofreciendo diferentes procedimientos pero sin recomendar ninguno en especial y dejando a los artistas la libertad de escoger el que prefieran o de seguir experimentando.

Watelet no trata del grabado en madera, tema del que se ocupa, por el contrario, Papillon en el artículo

Gravure en bois. Este pormenorizado texto, predominantemente técnico, fue, sin embargo, redactado en su versión final por Diderot, pero, como él mismo reconoció, a partir de los materiales que le fueron suministrados por Papillon (142). Se traza en este artículo un breve bosquejo de la historia del grabado en madera, desde su origen entre chinos e indios hasta los grandes maestros alemanes del siglo XV y, posteriormente, artistas como Durero, Salviati, Mantegna, Cranach o Lucas de Leyden. Se da cuenta, con numerosos ejemplos, de su aplicación práctica, desde el siglo XVI, a juegos de cartas, al grabado de pinturas, a la cartografía, anatomía, zoología, etc. Pero, sobre todo, la mayor parte de este largo texto no es sino una muy completa descripción de las técnicas de la xilografía y sus útiles.

El artículo que lleva el largo título de Gravure en bois, de camayeu ou de clair-obscur, de relief, à tailles d'épargne et à rentrées, ou à plusieurs planchesru aparece igualmente redactado por Diderot, pero, como él mismo afirma, "...según la obra de Abraham Bosse y la de Felibien y las luces de M. Montdorge y M. Papillon". Es una visión global de las técnicas del grabado en camafeo, citando como artistas sobresalientes en tales técnicas a Luces de Leyden, Ugo da Carpi, Parmigianino, Beccafumi, Goltzius o François Perrier.

Mayor interés desde el punto de vista técnico presenta un bloque de tres artículos firmados por Montdorge

y que tienen en común su preocupación por seguir los avances contemporaneos y difundir los nuevos descubrimientos técnicos, en el pleno espíritu del Discours Préliminaire. En Gravure en manière noire nos informa Mortdorge sobre el procedimiento de la mezza tinta, que considera adecuado para efectos oscuros y nocturnos como los de Rembrandt o para retratos, aunque le achaca como principal defecto su falta de firmeza (mostrándose así solidario con las críticas de Watelet antes vistas). En el artículo Gravure en couleurs à l'imitation de la peinture da noticias, con entusiasmo, de un descubrimiento que considera trascendental para el futuro del arte del grabado: la invención por Ch. Le Blond, en 172-30, de un procedimiento de coloreado basado en la combinación de tres planchas correspondientes a distintos colores; según Montdorge, tal descubrimiento representa la posibilidad de aplicar al arte del grabado el colorido de los grandes maestros. Por último, en el artículo Gravure en taill -douce pour imprimer en couleurs explica lo que, según él, no es más que una ramificación del gran descubrimiento de Le Blond descrito en el artículo anterior: el procedimiento de combinar dos cobres grabados al aguafuerte y al buril, el primero de los cuales imprime el color negro y el segundo el rojo.

De carácter marcadamente técnico son, igualmente, los textos escritos por Prevost para explicar las nueve láminas sobre grabado que aparecieron en el volumen V de las Planches. No deja Prevost de plantear, una vez más,

la idea de que el grabado debe estar precedido por la continua práctica del dibujo y, de hecho, recomienda además que el grabador no se limite al mero aspecto técnico sino que haga una reflexión completa sobre las obras de los pintores: "Un grabador sería monótono y poco útil si ejecutara con el mismo trabajo los cuadros de Rafael, Guercino, Domenichino, Rubens o Miguel Angel, puesto que faltaría a la meta que debe proponerse: hacernos conocer en la medida de lo posible los talentos y el estilo de cada pintor, que se caracteriza en unos por un toque libre y atrevido y un conjunto hecho con libertad y con fuego; en otros por un acabado más suave, contornos más difuminados, toques más indecisos, etc.; estas diferentes modificaciones no son incompatibles con el bello grabado y son el medio de hacer que este arte tan agradable y tan interesante por sí mismo sea útil a la historia de la pintura". Pero Prevost, aunque reconoce que el grabado no se reduce exclusivamente a lo técnico, anuncia su intención de hablar de él sólo "desde el lado mecánico", porque "...nuestra intención no es prescribir una manera de grabar como particular a un género o a un pintor; no podemos dar aquí sino los principios generales sobre el mecanismo, y es al grabador a quien corresponde consultar su gusto y su inteligencia, según el caso y según lo que el cuadro le inspire". En consecuencia con ello, el resto de su escrito no es más que un detalladísimo comentario de lo que se ve en las nueve planchas, remitiendo continuamente al artículo Gravure.

A estas nueve planchas de volverá a hacer referencia en el apéndice que en este trabajo se dedica a las láminas de la Enciclopedia.

En cuanto a los aspectos históricos del grabado, aparecen reseñados sobre todo en un artículo: Graveur, del Chevalier de Jaucourt. Otros textos contienen, no obstante, ciertas referencias históricas, como ya vimos que ocurría, por ejemplo, en Gravure en bois, de Papillon. También en el artículo Estampe habla Watelet de la antigüedad del arte del grabado que, en su opinión, tomado en sentido amplio, puede remontarse hasta los egipcios y sus jeroglíficos en piedra; alude también a la tradición de su invención por Maso Finiguerra o a la leyenda de su descubrimiento casual por un pastor alemán, pero sólo para llegar a una conclusión teñida de optimismo en el progreso: "Pero si la industria de los hombres se ve así humillada por el origen de la mayor parte de sus invenciones, puede enorgullecerse de la perfección rápida a la que, en poco tiempo, lleva los nuevos medios con que el azar la enriquece". Sin embargo, es Jaucourt, como ya se ha dicho, el encargado de suministrar una noticia histórica de los grabadores similar a lo que ya había realizado para los pintores en los diferentes epígrafes del artículo Ecole. Su artículo Graveur se abre con un encendido elogio del arte del grabado por su utilidad de poder transmitir todo un legado cultural a la posteridad. Si los antiguos hubiesen conocido el grabado, se lamenta Jaucourt, no desconoceríamos ahora tan-

tas cosas sobre ellos. Los grabadores ilustres merecen, por tanto, ser dados a conocer "...no sólo a los amateurs, que gustan con tanto placer del espectáculo de sus obras, sino sobre todo a las personas que, destinándose al mismo arte, arden en deseos de competir con honor en la misma carrera. Es por estas razones por las que nos creemos obligados a nombrar aqui a estos ilustres artistas y arrojar, de pasada, algunas flores sobre su tumba". Los grabadores que cita Jaucourt -cincuenta y nueve en total (143)- son, en su inmensa mayoría, artistas de los siglos XVI y XVII. Por declarada voluntad de Jaucourt, no se hace referencia alguna a artistas vivos en el momento de escribirse el texto, remitiendo el juicio sobre ellos a la posteridad: "Hay ilustres grabadores que viven todavía y de los que nosotros no podemos hablar, pero cuyas obras harán pasar sus nombres a la posteridad". La mayor parte de los artistas citados son, como es lógico, franceses, italianos y flamenco-holandeses, contándose también algunos alemanes, suizos e incluso un checo (W. Hollard).

Los alemanes aparecen muy escasamente representados, pese a la rica tradición de la xilografía germánica -reconocida por Papillon en Gravure en bois. De Durero se da una corta noticia, remitiendo a lo dicho sobre él en el artículo Ecole, pero no sin aprovechar la ocasión para apuntar la idea de que lo único que le faltó conocer fue el antiguo "...para dar a sus figuras tanta elegancia como verdad".

Entre los artistas italianos que cita Jaucourt aparecen tres figuras dominantes. En primer lugar, Andrea Mantegna, descrito no ya como mero grabador sino como el tipo de genio que sabe aunar a la perfección la teoría y la práctica. Así, Mantegna, por un lado, recibe de la Naturaleza el don del genio y sabe desarrollarlo en obras como los Triunfos de César, pero, por otro lado, "...se ha cubierto de gloria por la invención o la perfección del grabado al buril para su estampas. Grabó él mismo varias piezas sobre planchas de estaño según sus propios dibujos". Tras Mantegna, destaca la figura de Maso Finiguerra, pero esta vez más desde el punto de vista de las artes mecánicas que del de su talento como artista; en efecto, a él se debe en el Quattrocento el descubrimiento -siempre accidental- del grabado en cobre, pero hizo falta, según Jaucourt, la llegada de un artista de la talla de Mantegna para explotar las grandes posibilidades ofrecidas por el nuevo descubrimiento. En tercer lugar, Marcantonio Raimondi viene señalado fundamentalmente por el hecho de ser el grabador preferido del gran Rafael, con lo que recibe algo de la gloria del indiscutido maestro. Mucho menos espacio -y elogios mucho más discretos- se reservan al resto de los artistas italianos. Baccio Baldini es considerado como mejor artista que su maestro Maso Finiguerra. De Stefano La Bella se destaca su efecto libre y pintoresco, del genovés G.B. Castiglione sus claroscuros, de Agostino Carracci "la más grande corrección". Parmigianino vuelve a ser elo-

giado pero, más que por su obra, por lo que pudiera haber hecho de no ser por su temprana muerte (144).

Por lo que respecta a los grabadores franceses, se cita entre ellos en lugar destacado, como era de esperar, a Abraham Bosse, el inspirador de muchos de los textos sobre grabado de la Enciclopedia; se hace mención -lo mismo que Watelet en el artículo Gravure- de su peculiar procedimiento de aguafuerte, se insiste en su sabiduría en materias de perspectiva y arquitectura y se alude a sus tratados teóricos. También dedica Jaucourt un amplio espacio a Sebastien Le Clerc, del que se citan numerosas obra, a Antoine Masson, elogiado como grabador de retratos, lo mismo que Robert Nanteuil...De Bernard Picard se destacan sus trabajos de grabado para los libreros holandeses, pero el gusto por el acabado y el trabajo paciente propio del arte holandés ha dañado su estilo (145). Claude Mellan es elogiado no sólo por poseer gracia al grabar obras de otros maestros sino por ser él mismo autor de muchos de los dibujos que grababa y, además, por idear una manera propia de grabar (146). De Gerard Audran se citan sus grabados de las batallas de Alejandro a partir de Le Brun y de Guillaume Chateau sus obras a partir de Poussin. Grandes son, por último, las alabanzas a la obra de Jacques Callot, de cuya carrera en Italia da cuenta Jaucourt. Según él, Callot "...ha sabido hacer interesantes las menores cosas por la facilidad del trabajo, la expresión de las figuras, la elección y la distribución...El espíritu

y la finura de su punta, el fuego y la abundancia de su genio, la variedad de sus grupos sin contrastes forzados hacen las delicias de los amateurs". Sin embargo, Jaucourt no puede evitar, en el caso de Callot, un tanto de reticencia ante el hecho de un artista genial dedicado a lo que él considera géneros menores.

Conviene señalar, en este sentido, el sintomático hecho de que los grabadores holandeses y flamencos citados por Jaucourt sean muy numerosos, pero de la mayoría de ellos no se dé sino una breve y fria noticia, con elogios estereotipados e indiferenciados. Además, bastantes de estos artistas son citados precisamente por haber abandonado Holanda y haberse dirigido a Italia (P. Coeck, C. Corr, J. Sedeler) o a Francia (G. Edelinck, de quien se nos informa que fue llamado por Colbert, o J. Warin). Em lineas generales, Jaucourt reconoce la enorme importancia cuantitativa del grabado flamenco y holandés, pero continúa con la actitud crítica, ya mostrada en los artículos sobre pintura, hacia el arte de los Paises Bajos. Un caso muy especial en este contexto vuelve a ser, como en pintura, el de Rembrandt: lo mismo que con Shakespeare, Jaucourt se siente turbado al reconocer en él al genio y tener que compatibilizar este reconocimiento con lo que considera defectos de detalle. Así Rembrandt, según él, recibió una educación burguesa y juiciosa que le negó la elegancia del dibujo; igualmente afirma que "...sería de desear que este célebre artista se hubiese aplicado a variar

sus producciones". Pero, con todas estas reservas, su valoración de Rembrandt es indudablemente positiva: "Rembrandt hizo pasar el calor de su pintura a la manera de grabar de la cual fue inventor. !Qué toque, qué armonía, qué efectos sorprendentes! ¿Son estampas o dibujos? Su bella y extrema facilidad podría inducir a error si no nos lo revelara la firmeza del trabajo en ciertos puntos; marchando por rutas nuevas, ha acercado el grabado a su verdadero punto de vista, que es dar cuenta de toda clase de objetos unicamente por la sombra y la luz, oponiéndolos alternativamente de modo que resulte de ellos el relieve más seductor. Contempló su arte como la escena, en la que los caracteres no impactan si no son exagerados; creyó deber abandonarse a una impetuosidad que produce a menudo un cierto desorden en el hacer; pero este desorden no puede repugnar más que a aquellos cuyas ideas superficiales les hacen buscar en el grabado trabajos frios; demasiado hechos a la afectación de nuestros modernos, son insensibles a las bellezas fuertes de Rembrandt. Deben sin duda encontrar indulgencia para las negligencias de detalle que se aprecian en estas estampas (...) ". Rembrandt es, así, un caso bastante similar, con matices, a los de Shakespeare y otros genios enormes y sublimes pero no libres de defectos. Y así, en resumidas cuentas, la versión enciclopedista de la historia del grabado comparte todas las tesis ya expuestas en los artículos sobre pintura.

7. La Escultura.

La escultura es, en la Enciclopedia, paradojicamente, la gran desatendida de entre las bellas artes. He aquí quizás uno de los puntos en los que más flagrante es el incumplimiento del programa enciclopedista. Era de esperar que la escultura se viera beneficiada por el afán enciclopedista de rehabilitar a las artes mecánicas porque, aunque no se la considerara estrictamente un "arte mecánica", sí es indudable que las fatigas técnicas y manuales que su práctica entraña habían tenido mucho que ver con la posición que se le asignó en los grandes debates académicos de finales del XVI y del XVII. Ello ocurre, sin embargo, en muy escasa medida; tan sólo en los minuciosos análisis sobre la técnica de fundición en bronce de figuras ecuestres podemos atisbar lo que hubiera podido ser el cumplimiento del programa esbozado en el Discours Préliminaire. En general, sin embargo, los artículos de la Enciclopedia dedicados al tema de la escultura son poco numerosos, cortos y de escasa importancia. Muchos de ellos están referidos a la estatuaria grecorromana y tienen más de escritos de anticuario que de reflexiones modernas sobre el arte de la escultura. Tan sólo, como veremos, en dos textos de Falconet recogidos por Jaucourt se plantean los auténticos problemas técnicos e intelectuales del escultor moderno. Pero la colaboración de Falconet con la Enciclopedia se frustró casi sin apenas haber nacido, y

la mayoría de los artículos hubieron de ser escritos por el infatigable Chevalier de Jaucourt quien, pese a todos sus esfuerzos, ni era un especialista en la materia ni tampoco podía suplir sus carencias, como hizo en el campo de la Pintura, con un masivo recurso a una tratadística que, para el caso de la Escultura, era casi inexistente.

Esta ausencia de profundidad que caracteriza, salvo excepciones, a las consideraciones teóricas sobre el arte escultórico en la Enciclopedia puede apreciarse muy, por ejemplo, en un artículo como Statue, firmado por Jaucourt: un largo texto compuesto en realidad de dos artículos separados, de los cuales sólo nos interesa ahora el primero, ya que el segundo no es sino una nueva versión de la historia de la escultura grecorromana. Para Jaucourt una estatua es, simplemente, una figura de bulto redondo que puede imitar a todos los seres de la naturaleza aunque usualmente sólo represente dioses, hombres o mujeres. No hay ninguna ulterior especificación sobre cómo imita la escultura a la naturaleza, ni ninguna reflexión acerca de las especificidades del trabajo del escultor (recordemos que D'Alembert, por ejemplo, sí se había planteado en el artículo Ecole las diferencias entre la vida social del pintor y la del escultor). Lo mismo ocurre cuando aborda el tema de la función arquitectónica de las estatuas: simplemente da cuenta del hecho de que la estatua puede usarse como decoración de un edificio o una plaza, pero no ofrece regla alguna para su disposición ni muestra preven-

ción alguna ante los posibles abusos, aspecto este último que sí preocupaba, como se vio, a Blondel. En cuanto a la clasificación de los diferentes tipos de estatuas, domina la confusión y la ambigüedad en torno a los criterios empleados; ni el geográfico, ni el histórico, ni el funcional, ni el del material utilizado aparecen como únicos, sino mezclados en una extraña lista en la que el orden alfabético es el único elemento común: estatuas alegóricas, colosales, curules, ecuestres, fundidas, griegas, hidraúlicas, icónicas, pedestres, persas, romanas y sagradas componen una de las más extrañas listas de la Enciclopedia. Los ejemplos de cada uno de estos tipos aparecen indiscriminadamente tomados de la escultura antigua y la moderna, desde la estatua ecuestre de Marco Aurelio hasta Versalles. Y no menos arbitrarias son las propias definiciones: una estatua griega es "...una estatua desnuda y antigua", mientras que una romana es una estatua "vestida". Las generalizaciones sobre el tema de la estatua quedan, pues, a un nivel muy inferior al que se muestra, como en seguida se verá, en los textos inpirados por Falconet. Donde el talento erudito de Jaucourt vuelve a brillar es en la segunda parte del artículo Statue, subtitulada Statues des Grecs et des Romains, de la que más abajo, en otro capítulo, se hablará.

Muchos de los textos enciclopedistas sobre escultura se refieren, como ya se advirtió, a cuestiones estrictamente técnicas o relacionadas con determinadas operacio-

nes concretas del trabajo del escultor. Así, una distinción fundamental, para Jaucourt, es la que divide a la escultura según los distintos materiales empleados. En Sculpture en marbre ofrece una pormenorizada descripción de las operaciones técnicas necesarias para la talla del mármol y, sobre todo, de los útiles y herramientas necesarios en cada fase. Relacionados con él aparecen artículos como Epanneler, sin firma, que describe la operación previa de desbaste del bloque de mármol, o Noeud, de Jaucourt, que describe las vetas duras que pueden dificultar la labor del escultor. En Sculpture en pierre et en bois, igualmente de Jaucourt, la descripción de técnicas y útiles es menos detallada que para el caso del mármol, centrándose el texto en el recuento de la distintas clases de piedras y maderas aptas para el trabajo escultórico. Una consideración estética de interés en este texto es, con todo, su rechazo del carácter monumental de la escultura en piedra o en madera, destacando sus valores decorativos y reservando lo monumental para las obras en mármol o en bronce: "La escultura en piedra o en mármol comprende varias clases de obras como figuras, vasos, ornamentos, capiteles, flores, florones, etc., para las decoraciones tanto interiores como exteriores de templos, palacios y otros edificios, de los barcos del rey, de los barcos mercantes o de guerra, los coches de los embajadores y toda clase de monumentos como circos, carruseles, arcos triunfales, obeliscos, pirámides, etc." (147).

En cuanto a la escultura en bronce, el artículo de Jaucourt Sculpture en bronze se refiere sólo a los bronces griegos y remite para todo lo referente a la técnica moderna al artículo Bronze. Este último carece de firma, pero lleva el asterisco que indica la intervención de Diderot. Es un texto muy técnico que describe, paso a paso y minuciosamente, primero la planta de una fundición de bronce y después las sucesivas operaciones técnicas de la fundición y el vaciado. Es de destacar el hecho de que remite continuamente a las láminas del apartado Fonderie en bronze. Su fuente primordial, como en el propio texto se reconoce de modo explícito, es el libro de G. Boffrand sobre la estatua ecuestre de Luis XIV (148) realizada por Girardon en 1699. Precisamente es esta referencia a una obra concreta lo que marca las reflexiones finales del texto, tras doce columnas llenas de áridas descripciones técnicas. El autor insiste, en efecto, en el carácter excepcional de la obra de Girardon, "...la mayor obra que jamás haya podido fundirse de una vez"; es una proeza técnica que logra lo que no consiguieron ni los escultores antiguos ni la mayoría de los modernos. Pero la cuestión da pie también para insistir en dos temas que desbordan ya el mero discurso tecnicista. En primer lugar, vuelve a afirmarse el carácter moral, de auténtica escuela de virtud, del arte en general y de la escultura en bronce en particular: "¡Qué trabajos, qué gastos, qué industria! Pero, ¿acaso se debe ahorrar cuando se trata de eternizar

la memoria de los soberanos que han hecho felices a sus pueblos? ¿Son dignos los honores del bronce de los príncipes ociosos o malvados? Piérdete, arte divino, en los reinados de los Claudios, Caligulas o Nerones, y no renazcas sino con los Titos, los Trajanos y los Antoninos". En segundo lugar destaca la idea, esencialmente diderotiana (149), de la necesidad de que los progresos científicos se comuniquen y publiquen rapidamente, huyendo del oscurantismo del secreto gremial: "Cuando M. Le Moine, hábil escultor, realizó la estatua ecuestre de Luis XV para la villa de Burdeos, hacía cincuenta años que había sido fundida la de Luis XIV para la ciudad de París; los moldeadores, forjadores y fundidores que se habían empleado para aquélla ocasión no estaban ya vivos, y esta práctica casi se hubiera perdido de no ser por las memorias y dibujos recogidos por M. Boffrand y comunicados a M. Le Moine; fue con ayuda de estas memorias como se recuperó el arte de fundir estatuas ecuestres de una sola vez". Directamente relacionados con la técnica del bronce aparecerán algunos otros artículos, como por ejemplo el anónimo Cire (Fondérie), donde se describe el procedimiento de la cera perdida insistiendo en la idea de que los escultores modernos han introducido en él diversos perfeccionamientos con respecto a los antiguos.

Algunos artículos aparecen dedicados a la definición de las herramientas y útiles del escultor, como es el caso del anónimo Pointe, del también anónimo Gradine,

o de Trepan y Tenons, ambos del Chevalier de Jaucourt. Estos textos aparecen también directamente relacionados con las láminas.

Podemos encontrar también un grupo de artículos que, pese a lo que podría prometer su encabezamiento, no pasan de constituir meras definiciones un tanto decepcionantes. Es el caso, por ejemplo, del cortísimo artículo Relief, de Jaucourt, que se limita a una simple diferenciación entre los conceptos de alto, bajo y medio relieve (por contra, en seguida se comprobará la importancia del artículo Relief-Bas). El anónimo artículo Plastique define aquella parte de la escultura que consiste en el modelado en yeso, tierra o estuco, diferenciándola de la escultura con la idea de que ésta consiste en quitar a la materia lo que le sobra, mientras que la plástica se hace a base de añadir. Torse, sin firmar, no va más allá de explicar el concepto de torso y citar como ejemplo "...ese bello torso de mármol que está en el Vaticano" (evidentemente, el Torso Belvedere). Lo mismo hace el artículo Grouppe de Jaucourt, para el que los ejemplos antiguos de grupos escultóricos son el Laocoonte o el Toro Farnese y, entre los modernos, destaca el de Le Gros en el Gesù.

Algunos textos de Jaucourt desarrollan, sin embargo, un cierto gusto por la investigación iconográfica, muy presente en sus textos sobre literatura antigua. Así, en Sphinx, Jaucourt cita representaciones modernas del tema de la esfinge en Fontainebleau y en Versalles y se sorpren-

de de la diversidad de modos de tratar un mismo asunto. Pero es, sobre todo, en el artículo Reine Pédauque donde realiza Jaucourt una modélica investigación iconográfica basándose en una gran diversidad de fuentes que abarca desde los grandes estudiosos de las antigüedades francesas, como Mabillon o Montfaucon, hasta cronistas locales de diversas ciudades. El fondo del texto es el dilucidar tanto la identidad como el simbolismo de la figura femenina con pie de oca que se encuentra en algunas portadas románicas y góticas (Saint-Sernin de Toulouse, por ejemplo). Al final, Jaucourt adopta las conjeturas del abate Lebeuf, identificándola con la reina de Saba; curiosamente no se encuentra, como cabría esperar, el menor juicio negativo sobre la escultura medieval.

Un cierto interés encierran, por último, otros dos textos aislados de Jaucourt. El artículo Tendre exige que esa particular imitación de la naturaleza que es la escultura se fundamente en la proporción y en la armonía: "El escultor, como el pintor, se aplica a copiar la naturaleza; y tanto el vaciado como el cincel tienen delicadezas que sólo nacen bajo las manos de los grandes maestros. La dureza de los rasgos no es precisamente lo que hace esa dureza de rasgos que reprochamos en una estatua. Una Venus o un Cupido con los más dulces rasgos mostrarán esa dureza viciosa si las actitudes no están en una proporción regular, si los miembros y los nervios no parecen tenues y flexibles; en una palabra, si el sentimiento no surge de la

armonía natural de rasgos y movimientos que exige la acción representada". El artículo Vase, por su parte, nos llama la atención por atestiguar un indudable influjo del modelo versallesco de integración arquitectura-jardín-escultura; desde el punto de vista escultórico, el vaso queda definido como ornamento, atendiéndose primordialmente a su integración arquitectónica: "...sirve para decorar los edificios y los jardines".

Sin embargo, el más importante texto que sobre la escultura contiene la Enciclopedia es el propio artículo Sculpture, que constituye, junto con algunas partes del artículo Relief-Bas, un resumen de los textos teóricos del gran escultor Etienne-Maurice Falconet sobre el tema (150). No es, sin embargo, el propio Falconet el redactor del artículo, sino el Chevalier de Jaucourt. Este último declara, al principio, su intención de transmitir las tesis de Falconet contenidas en sus Réflexions sur la Sculpture (151) y, en efecto, es lo que hace, aunque su transcripción no es estrictamente fiel en el sentido de que, si bien no añade nada, sí suprime en cambio algunos párrafos de gran interés del original (como, por ejemplo, ciertas referencias a artistas de la talla de Meissonnier o Puget). Como es sabido, Falconet era un celoso guardián de las prerrogativas de los artistas en materia de crítica; en su opinión, son ellos los únicos legitimados para juzgar en materia de arte. Se comprende así su escaso aprecio hacia Jaucourt, a quien en más de una ocasión tacharía

de aficionado e incluso de plagiario. No obstante, las amputaciones que Jaucourt realiza en los textos de Falconet forman parte de su normal modus operandi. En cualquier caso, estas censuras, cuantitativamente pequeñas, tienen importancia cualitativa ya que, por lo general, contribuyen a debilitar la ya de por sí escasa presencia de los artistas más recientes en la Enciclopedia.

Falconet comienza en el artículo Sculpture por reivindicar, de entrada, la finalidad moral de la escultura: la define como el már perdurable depósito tanto de las virtudes como de las debilidades humanas. La escultura no es un arte de mero agrèment, sino que tiene una utilidad práctica en cuanto que puede y debe hacer que el hombre odie el vicio y ame la virtud. La escultura debe, para ello, perpetuar la memoria de los hombres ilustres y puede3 llegar a ser más eficaz incluso que la realidad misma: "Tenemos el retrato de Sócrates y lo veneramos. ¿Tendríamos el valor de amar a Sócrates si estuviese vivo entre nosotros?". Según Falconet, esta finalidad moral pertenece no sólo a la gran estatuaria sino también, pese a las apariencias, a los temas de simple decoración o agrèment, no menos aptos para dirigir nuestro ánimo al bien o al mal. Es consecuencia lógica, pues, que la primera preocupación tanto del escultor como del crítico, o incluso del público, se centre en el tema: "Lo mismo que un escritor, un escultor es, por tanto, loable o criticable según sean honestos o licenciosos los temas que representa".

Pero inmediatamente exige Falconet que la imitación de la naturaleza no sea fria sino apasionada, que el escultor dé cuenta de la naturaleza viva, huyendo de una fria semejanza que nunca llegará a conmover el ánimo del espectador. Se llega así a la cuestión de los medios por los que el artista ha de conseguir esa imitación viva y apasionada, medios que se caracterizan, ante todo, una vez más, por la búsqueda del punto medio exacto entre la imitación y la regla: un continuo estudio de la naturaleza iluminado por el genio y guiado por el gusto y la razón. Borromini aparecerá, en este sentido, en otro lugar de esta texto, como ejemplo negativo del escultor que se deja arrebatar irracionalmente por un genio y un entusiasmo sin bridas.

El estudio que debe llevar a cabo el escultor se caracteriza por su amplitud de miras. Las obras de arte de la antigüedad son ya sólo una parte de los objetos a los que el artista dirige su mirada; ésta debe abarcar ahora a "...todas las producciones del genio humano". Así, por ejemplo: "La lectura de Homero, ese sublime pintor, elevará el espíritu del artista y le proporcionará imágenes grandes y majestuosas". A partir de esta observación amplia, guiada por el genio, el escultor debe recomponer en su mente las relaciones presentes en la naturaleza. Debe formarse, así, un modelo de belleza que es ideal pero también realmente existente "por partes": "Existe un bello esencial, pero disperso en las distintas partes del univer-

so", y la tarea del escultor es la recomposición mental de esa unidad. Consecuentemente, la escultura es enemiga de todo tipo de actitudes forzadas, de las que la naturaleza reniega, y que ciertos artistas se complacen en repetir sólo para mostrar su dominio del dibujo. Deben eliminarse los ornamentos superfluos y los contrastes demasiado rebuscados. El efectismo tecnicista es siempre rechazable porque "...cuantos menos medios emplee un artista para producir un efecto, más mérito tiene en producirlo y más voluntariamente se abandona el espectador a la impresión que se ha querido producir sobre él". La simplicidad de medios es, según Falconet, una de las grandes bazas del buen escultor.

Aborda también Falconet el tema de las diferencias entre escultura y pintura. En su opinión, la escultura abarca menos temas que la pintura, pero los que tiene en común con ésta son, precisamente, los de mayor dificultad en cuanto a expresión, contornos o drapeados. La escultura ofrece, por otro lado, dificultades peculiares que están ausentes de la pintura, como, por ejemplo, la multiplicidad de puntos de vista. Pero son sobre todo sus especificidades técnicas las que obligan a que el genio adquiera, al encarnarse en el escultor, una nota de tenacidad ante la fatiga que no aparece en el pintor. No por éllo es menor, sin embargo, el genio del escultor, y tiene muchas menos ocasiones de ejercitarlo que el pintor, lo cual es una dificultad adicional si se tiene en cuenta que, pa-

ra los enciclopedistas, el genio artístico, pese a ser un don natural, debe ser continuamente cultivado y ejercitado.

Falconet destaca también, en esta comparación con la pintura, el hecho de que en la escultura todo debe converger hacia un único interés total de la obra, mientras que en la pintura puede haber varios centros de atención según los grupos, el paisaje, los ornamentos...La conclusión está claramente en la linea de lo ya planteado a propósito del ut pictura poesis: "Pero el escultor, la mayor parte de las veces, no tiene más que una palabra que decir: es preciso, pues, que ésta sea sublime". El escultor, a diferencia del pintor, no puede tampoco arrepentirse e introducir cambios en la composición, y esta dificultad conlleva, pese a todas las apariencias, un carácter más intelectual de su genio, porque, antes de poner manos a la obra, debe reflexionar sobre su modelo en mucha mayor medida de lo que debe hacerlo el pintor. Por otro lado, tampoco cuenta el escultor, según Falconet, con la ayuda de ese poderoso medio expresivo que es el color, con lo cual se rechaza, sin haberla siquiera planteado, la posibilidad de una estatuaria policromada: "¿Qué inteligencia no deberá mostrar en la utilización de sus medios, para atrear la atención, el escultor, que se ve privado de la seductora gracia del color?". Falconet es radical partidario del mantenimiento del color al margen de la escultura. Los materiales como el oro, el bronce o los mármoles colo-

reados pueden, sabiamerte usados, producir buenos efectos, pero las más de las veces harán perder a la escultura su carácter propio. Es preferible abstenerse de usarlos porque: "Así, manteniéndose dentro de los límites prescritos, la Escultura no perderá ninguna de sus ventajas, lo cual le sucedería si quisiera emplear todos los medios de la pintura. Cada una de estas artes tiene sus medios de imitación; el color no es típico de la Escultura". Por último, al escultor le está menos permitido que al pintor el no dominar alguna de las partes de su arte, y éllo por tres razones: el tiempo que se emplea, el precio del material y la propia perdurabilidad de la obra escultórica.

En resumen, se concluye en la existencia de estrechas relaciones entre pintura y escultura, compatibles con la peculiaridad: "Puesto que el genio las inspira igualmente, nada impediría que se encuentren en la más íntima unión, a pesar de las diferencias que hay en algunos de sus aspectos; si estas artes no son en todo similares, existe siempre la semejanza de familia" (152). Las diferencias, pues, quedan remitidas a una unidad remota que no es sino el carácter igualmente genial de ambas actividades artísticas.

En cuanto a las leyes particulares que, según Falconet, rigen el arte de la escultura, parecen una repetición de lo anteriormente expuesto. La primera es el predominio del genio del artista, que nunca debe someterse a las servidumbres del material ("...el mármol obedece cuan-

do el escultor sabe mandar"). Pero ello no equivale a licencia absoluta del genio: éste ha de moverse en el marco de la razón y la verdad y, ante todo, de la búsqueda de lo esencial: el escultor debe rehuir todo lo que sea superfluo a la acción representada.

Por otro lado, debe tener en cuenta que la estatua es un objeto sometido a cambios de luces y de puntos de vista: debe procurar que su afán por abarcar todos los posibles puntos de vista no mate el verdadero efecto de belleza, idea ésta que se ilustra con un amplio párrafo de Caylus.

En cuanto a los objetos de estudio del escultor, Falconet matiza sus anteriores afirmaciones planteando que el principal de ellos es el desnudo, al ser el fundamento de la anatomía. Pero, puesto que un modelo real puede tener defectos, no es totalmente rechazable la práctica de copiar sobre estatuas griegas, aunque pone en guardia contra el servilismo en tal copia: "Incluso un mediocre conocimiento de las artes en la época de los griegos bastaría para que nos diéramos cuenta de que también tenían sus épocas de relajamiento...Es preciso que un discernimiento ilustrado, juicioso y sin prejuicios le haga reconocer (al escultor) las bellezas y defectos de los antiguos y que, tras haberse hecho una idea de éstos, marche tras sus pasos con mayor confianza, y entonces lo conducirán a lo grande" (153).

La parte final del artículo es un canto a la idea

del sentimiento como factor de comunicación entre artista y público: "Así como la Escultura no se hace sólo para los que la ejercitan o los que han adquirido luces en este tema, es necesario que el escultor, para merecer todos los sufragios, una a los estudios que le son necesarios un talento superior. Este talento, tan esencial y tan raro, aunque puede estar al alcance de todos los artistas, es el sentimiento. Debe ser inseparable de todas sus producciones. Es lo que las vivifica; si los demás estudios son su base, el sentimiento es su alma. Los conocimientos adquiridos no son más que particulares, pero el sentimiento está en todos los hombres; es universal en este sentido; todos los hombres son jueces de las obras en las que reina".

Como se señaló, intimamente conectado con el artículo Sculpture aparece el artículo Relief-Bas, la otra contribución de Falconet a la Enciclopedia. Sin embargo, el texto, firmado por Jaucourt, se compone de dos partes diferenciadas. En la primera de ellas, Jaucourt sigue basicamente a Du Bos, aunque con alguna cita también de Caylus, y trata sobre todo el tema de la superioridad o no del relieve moderno sobre el antiguo y, de rechazo, la cuestión de si los antiguos poseyeron o no la ciencia de la perspectiva; es decir, se trata de una derivación más de la polémica de Antiguos y Modernos. La segunda parte, en cambio, aparece explicitamente tomada de Falconet y predomina en ella la reflexión técnico-profesional, aunque en el marco de una continua comparación entre la pintura y el bajorre-

lieve.

En el primer trozo de Relief-Bas, Jaucourt, siguiendo a Du Bos (154), muestra, lo mismo que ha hecho en otros textos, su desacuerdo con la tesis de Perrault de que los antiguos, en sus obras, habrían violado todas las leyes de la perspectiva. En apoyo de la opinión opuesta cita, siguiendo a Caylus, los ejemplos contenidos en las Admiranda Romanorum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae Vestigia, de G.G. de' Rossi. Tiene, no obstante, buen cuidado de diferenciar el problema de la perspectiva del del bajorrelieve: el hecho de reivindicar el conocimiento de la perspectiva por los antiguos no equivale a decir que sus bajorrelieves no contuvieran defectos. De hecho, su gradación de luces es con frecuencia defectuosa y, en general, hay que conceder a los modernos la primacía en este género. Y ello porque dominan un recurso del que -esta vez sí- carecían los escultores antiguos: la perspectiva aérea. Así, pese a la existencia de obras maestras del bajorrelieve antiguo, el arte moderno es superior, y la figura que mejor muestra tal superioridad es Algardi, cuyo relieve de San Pedro y San Pablo amenazando a Atila (155) es considerado incluso superior al tratamiento del mismo tema por Rafael. Según Jaucourt-Du Bos, Algardi no ha inventado el bajorrelieve, pero lo ha llevado a un nivel inigualable de perfección en el que sólo le son comparables Bernini y Girardon (156).

La segunda parte del artículo viene netamente di-

ferenciada por el propio Jaucourt, que declara que va a ofrecer unas reflexiones de Falconet destinadas a la Enciclopedia. Como en el caso del artículo Sculpture, el texto de Falconet se encuentra en sus Réflexions sur la Sculpture, y Jaucourt lo transcribe suprimiendo algunas referencias e incluso párrafos completos. Distingue Falconet entre el bajorrelieve poco acentuado y el bajorrelieve emergente, pero sin otorgar la preferencia a ninguno de los dos tipos. Pero lo más importante es el análisis de las relaciones entre bajorrelieve y pintura, relaciones que considera en términos casi de identidad (157). Para Falconet el espacio del bajorrelieve es, como el de la pintura, una especie de teatro en el que el escultor distribuye la acción según la triple exigencia de "...la razón, el buen gusto y la precisión". El relieve no es, por tanto, ningún género inferior o práctica artística subalterna: es, bien al contrario, el terreno privilegiado para comprobar que los principios que la escultura y la pintura toman de la naturaleza son, sustancialmente, los mismos.

También trata Falconet el tema del relieve antiguo, partiendo del principio de que hay que considerar a los antiguos como nuestros maestros sólo en aquellas partes en que hayan alcanzado la perfección. Y ello no ocurre, para Falconet, en el caso del relieve. Bernini, Le Gros y Algardi son netamente superiores (158): "Nosotros, que, probablemente, con la comprensión del claroscuro, hayamos superado con nuestra pintura a la de los antiguos,

¿no nos atreveremos a hacer el mismo esfuerzo con la escultura? Bernini, Le Gros, Algardi, nos han indicado que es tarea del genio ampliar el círculo demasiado estrecho que los antiguos han trazado en sus bajorrelieves. Estos grandes artistas modernos se han liberado exitosamente de una autoridad que puede ser aceptada sólo en la medida en que es posible cuestionarla". Para Falconet, en el relieve antiguo, pese a la noble simplicidad de la composición, nunca se llega a dar la ilusión de una pintura, que es lo que siempre debe pretender todo relieve.

Ofrece Falconet, por último, en el extracto que de su texto hace Jaucourt, algunas reglas particulares derivadas del principio general de que "...las mismas reglas de la composición y del efecto valen para el bajorrelieve y para el cuadro". Así, los personajes principales ocuparán el lugar más interesante de la escena y recibirán una luz central no interrumpida por detalle alguno; no deberá existir ningún escorzo en los planos anteriores; deberá haber una gradación de las figuras conforme los planos se hacen más lejanos; es preciso evitar que en torno a cada figura haya un contorno de sombra que la aísle; los planos de las figuras principales deben estar lo suficientemente diferenciados como para que éstas puedan actuar con libertad; etc.

Los artículos Sculpture y Relief-Bas han introducido ya, en alguna medida, como se ha visto, el tema de la consideración histórica de la escultura. De desarrollar

esta cuestión se encarga Jaucourt sobre todo en dos artículos: Sculpture Moderne y Sculpteurs Modernes, al margen de sus textos sobre los escultores griegos y romanos, que serán analizados en el capítulo correspondiente. En Sculpture Moderne, Jaucourt considera como tal a la que renace, junto con la pintura, bajo Julio II y León X. Ello le da ocasión para plantearse, desde el principio, el tema de las relaciones escultura-pintura, que resuelve en el mismo sentido que Falconet: se trata casi de un mismo arte, con una misma alma, el dibujo, aunque se trabaje sobre materiales diversos. Y no es cierto que la poesía sea menos necesaria al escultor que al pintor. Un hombre de genio podrá cumplir en escultura operaciones tan nobles como en pintura,y ahí están para probarlo las que Jaucourt considera obras maestras de la escultura moderna: las obras de Miguel Angel y de Goujon; la tumba de Richelieu y el Rapto de las Sabinas de Girardon; la fuente de Piazza Navona y el Extasis de Sta. Teresa de Bernini; y el tantas veces citado relieve de San Pedro y San Pablo de Algardi.

Estas obras vuelven a plantear la cuestión de si pueden igualar la belleza de la escultura antigua. Ahora bien, todo juez imparcial convendrá en que las mejores obras antiguas que poseemos son superiores a cualquiera de las modernas. Según Jaucourt, nadie osaría comparar el Moisés de Miguel Angel con el Laocoonte, y el propio Miguel Angel declaraba preferir el Cupido de Praxiteles al suyo. Y no podría ser de otra manera: a los artistas moder-

nos les faltan recompensas y estímulos, la naturaleza que copian carece de sentimiento y de acción, los hombres que conocen no han experimentado nunca situaciones delicadas o nobles. Todo éllo ha producido un defecto fundamental: la exageración en la propia imitación de la naturaleza, mientras que los antiguos sabían contenerse mucho mejor en la verdad de la imitación. La escultura moderna presenta, sin embargo, indudables valores parciales: por ejemplo, se ha descubierto el arte de fundir las estatuas de bronce, o se ha mejorado el bajorrelieve hasta el punto de no ceder en nada al de los antiguos.

En términos históricos, el renacimiento de la escultura se considera como una consecuencia de la ruina del "imperio griego", que viene a sacar al arte de la barbarie gótica (159). Miguel Angel es el principal artífice de este cambio, seguido por Goujon y, más tarde, por Sarrasin, Puget, Girardon, Coysevox y Le Gros, que son quienes han dado su actual superioridad a la escuela francesa. Jau court se muestra, sin embargo, pesimista sobre el porvenir de esta escuela francesa. Su predominio durará mucho menos que el de la escultura griega, porque pintura y escultura van unidas y ¿acaso no se ven los signos de la degeneración en la pintura?: "La escultura caerá necesariamente en todos los pueblos que no dirijan sus producciones a la perpetuación de su gloria y no asocien sus nombres y sus acciones a las obras de los hábiles artistas".

Este esquemático cuadro histórico se ve completa-

do y desarrollado en el artículo Sculpteurs Modernes. En él, Jaucourt descarta explicitamente a todos los escultores góticos: su texto se referirá sólo a "...los célebres maestros que se han ilustrado en esta carrera desde el renacimiento de las bellas artes en Italia". Por lo demás, no hay ningún tipo de ordenación cronológica y el orden alfabético es, como siempre, el único criterio. Cita Jaucourt un total de cuarenta y nueve escultores modernos, con un predomirio casi absoluto de franceses (24) e italianos (19), con algunos flamencos, suizos, etc. Entre los nombres elegidos (160) hay una gran variedad, pero lo más significativo es, aparte de la gran defensa del clasicismo francés, la valoración que, en la linea de Du Bos y Falconet, hace Jaucourt de la escultura barroca italiana. En el caso de los escultores franceses no hay demasiadas sorpresas: aparecen, basicamente, los nombres más elogiados por Voltaire en Le Siècle de Louis XIV, junto con ciertas reflexiones tomadas de Du Bos. Se trata de un aspecto más de la general reivindicación enciclopedista de la cultura del Rey Sol y de Colbert (este último calurosamente elogiado en el trozo dedicado a Girardon), frente a la degeneración posterior. Más curiosa es la selección de artistas italianos, porque abarca un amplísimo abanico desde Margaritone y Andrea Pisano hasta Bernini, con estudios muy desproporcionados (Propertia Rossi ocupa, por ejemplo, un espacio mucho mayor que Donatello). Se cita también a Verrocchio atribuyéndole las tumbas de los Medicis en Flo-

rencia, mientras que de Donatello (citado como "Donato") sólo se habla del Gattamelata y de la Judith. Sorprende, por otro lado, encontrar a V. Danti o D. da Volterra.

Una serie de grandes figuras centran, de manera clara, el texto: Algardi, Bernini, Miguel Angel y Puget, acompañados a cierta distancia por Girardon. A propósito de Algardi, eocntramos practicamente una repetición de lo que, basándose en Du Bos, había expuesto Jaucourt en el artículo Relief-Bas. Algo más explícito es sobre Bernini, "...uno de esos grandes artistas que la naturaleza raramente presenta sobre la tierra": se citan muchas de sus obras y se destaca el hecho de su reconocimiento por el propio Luis XIV; en fin, no encuentra Jaucourt mejor elogio que afirmar que las obras de Bernini "...tienen una elegancia y una expresión dignas de la Antigüedad" (161). En cuanto a Miguel Angel, los elogios de Jaucourt se centran en dos obras un tanto atípicas: la estatua de Julio II en Bolonia -a cuya consideración no es ajena, sin duda, la proeza técnica que supuso su fundición- y el Cupido. Pero el gran héroe de la escultura moderna es, sin duda, Pierre Puget, "...el Miguel Angel de Francia, admirable escultor, buen pintor, excelente arquitecto". El trozo dedicado a Puget es, con diferencia, el más largo de todo el artículo (162) y ofrece, no sólo una puntual noticia de su vida y obras sino también un gran elogio de la política cultural y artística de Colbert, que aparece cumpliendo respecto a Puget el papel de un verdadero mecenas a un tiempo privado

y público. Sin embargo, lo mismo que en el caso de Bernini, el mejor elogio que encuentra Jaucourt es decir que la esculturas de Puget "...podrían ser comparadas a las de la antigüedad".

Un buen espacio, con alabanzas no tan calurosas, se reserva a Nicolas Coustou, Antoine Coysevox o Pierre le Pautre. Pero Jaucourt vuelve a mostrar entusiasmo cuando aborda la figura de Girardon que, según él, "...casi igualó a la antigüedad en los baños de Apolo, la tumba del cardenal Richelieu que está en la iglesia de la Sorbona y la estatua ecuestre de Luis XIV que está en la plaza Vendôme. Los connoisseurs que se han detenido a comparar las estatuas de Girardon y las de Puget han encontrado más gracia en las de Girardon y más expresión en las de Puget". Jean Goujon, por su parte, nos trae "...las bellezas simples y sublimes de la antigüedad", y, siguiendo con Goujon, afirma Jaucourt: "Un autor moderno lo llama el Correggio de la escultura porque siempre consultó a las gracias. Nadie entendió mejor que él las figuras en medio relieve". En cuanto a Germain Pilon, ".. fue uno de esos hombres nacidos para cultivar las artes y llevar a su patria el verdadero gusto por lo bello".

También se destacan ciertos aspectos de interés a propósito de otros artistas. Por ejemplo, N. Bachelier es el responsable de haber desterrado el estilo gótico en escultura, aunque Jaucourt lamenta que sus obras se resientan del detestable dorado. De Baccio Bandinelli se recuer-

da, sobre todo, su intervención en la restauración del Laocoonte, y de Giambologna su Rapto de las Sabinas, aunque en un tono muy frío. Cellini, equivocadamente llamado "Benevento", apenas merece unas lineas para recordarnos que escribió un tratado sobre escultura y orfebrería.

En el trozo final del artículo encontraremos, por último, un nuevo elogio de la política cultural de Luis XIV: el florecimiento de la escultura bajo la monarquía del Rey Sol es, para Jaucourt, un hecho incuestionable, pese a que es consciente de que se trata de una escuela artística impulsada artificialmente y no formada "...en el momento en que las causas físicas quisieron concurrir con las morales". No obstante, el tono de este final de artículo vuelve a ser pesimista sobre el futuro de las artes plásticas en Francia. Es cierto que hay una generación de artistas que hacen de continuadores con respecto a los grandes nombvres del reinado de Luis, y Jaucourt cita en este sentido a Bouchardon, Pigalle, Le Moine o el propio Falconet, pero sus obras "...serán, quizás, los últimos suspiros de nuestra escultura". En este sentido, es digno de notar que el autor comparte la previsión que hacía D'Alembert en el artículo Ecole sobre lo inevitable de una próxima decadencia artística francesa, si bien D'Alembert juzgaba el panorama pictórico como mucho menos favorable que el escultórico.

NOTAS

(1) Hay que recordar, una vez más, la conocida lamentación de Diderot en el artículo Encyclopédie: "Esperábamos que uno de nuestros más célebres amateurs nos suministrase el artículo Composition en peinture (el señor Watelet aún no nos había ofrecido su ayuda). Recibimos dos lineas dedefinición, inexactas, sin estilo y sin ideas, con la humillante confesión de que no sabía más, y me toco a mí realizar el artículo Composition en peinture, a mí que no soy ni amateur ni pintor; estos fenómenos no me maravillan".

(2) Vid. FOLKIERSKI, W.: Entre le classicisme et le romantisme, etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle; FONTAINE, A.: Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot; TEYSSEDRE, B.: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.

(3) En este punto surge, una vez más, el espejismo de la Antigüedad, tan omnipresente en Jaucourt: "Un pintor en Grecia era un hombre célebre en cuanto merecía serlo. Este tipo de mérito hacía un personaje de un hombre común". Además, las obras de los grandes maestros no eran objeto de apropiación privada para ornato particular, "...sino que se consideraban como joyas del Estado, como

un verdadero tesoro público del que todos los ciudadanos debían gozar".

(4) Vid. SAISSELIN, R.G.: "Amateurs, connoisseurs and painters"; IBID.: Taste in Eughteenth Century France.

(5) Esta afirmación del Chevalier de Jaucourt trae a colación, de modo instintivo, la conocida tesis de Pierre Francastel sobre el cosmopilitismo artístico desde París a Roma en la segunda mitad del siglo XVIII, tesis expuesta en "L'Esthétique des Lumières", en AA.VV.: Utopies et institutions au XVIII siècle. Le pragmatisme des Lumières.

(6) La cita de Voltaire corresponde a Le Siècle de Louis XIV (pg. 295, del vol. II de la edición francesa, Paris, 1966). Exactamente dice Voltaire: "Las academias son, sin duda, muy útiles para formar a los alumnos, sobre todo cuando los directores trabajan en el grand goût; pero si el maestro tiene un gusto pequeño, si su estilo es árido y relamido, si sus figuras gesticulan, si sus cuadros están pintados como abanicos, los alumnos, subyugados por la imitación o por el ansia de gustar a un mal maestro, pierden por completo la idea de la belle nature. Hay una fatalidad con respecto a las academias: ninguna obra que se llame académica ha sido todavía, en ningún

género, una obra de genio. Dadme un artista totalmente agobiado por el temor a no captar el estilo de sus colegas y sus producciones serán acompasadas y forzadas; dadme un hombre de un espíritu libre y lleno de la naturaleza que él copia, y triunfará. Casi todos los artistas sublimes o han florecido antes del establecimiento de las Academias o han trabajado en un gusto diferente al que reinaba en estas sociedades".

(7) "El Entusiasmo es un transporte del espíritu que hace pensar las cosas de una manera sublime, sorprendente y verosímil". Cours..., pg. 114 de la ed. de 1708.

(8) Pg. 120 del Cours, en el que De Piles recuerda la exigencia longiniana (en realidad, como se sabe, del Pseudo-Longino) de que cuando un autor trabaja en él que exige sublimidad recurra a preguntarse qué habrían hecho en su caso los autores que han logrado ser sublimes antes que él. Vid. el texto longiniano en ANONIMO, Sobre lo sublime- ARISTOTELES, Poética, ed. bilingüe, Barcelona, 1977, sección XIV, 1, pg. 119.

(9) De Piles dice literalmente lo siguiente: "Aunque lo Verdadero plazca siempre, porque es la base y el fundamento de todas las perfecciones, no deja de ser con frecuencia insípido cuando está solo, pero, cuando se une a

Entusiasmo, transporta el espíritu a una admiración mezclada con asombro, y lo rapta con violencia sin darle tiempo de volver sobre sí mismo". Cours..., pg. 115.

(10) El texto de De Piles habla del "verdadero" y no del "bello" entusiasmo, y además termina con la expresión "...sueños de enfermo", mientras que, un poco más adelante, añade: "Pero se puede decir también que hay producciones que son delirios febriles, que no tienen ninguna trabazaón, y cuya peligrosa extravagancia hay que evitar". Cours..., pp. 117-118.

(11) "Para disponer el espíritu al Entusiasmo nada es mejor, generalmente hablando, que la contemplación de las obras de los grandes maestros y la lectura de los buenos Autores, Historiadores o Poetas, a causa de la elevación de sus pensamientos, la nobleza de sus expresiones y el poder que los ejemplos tienen sobre el espíritu de los hombres", Cours..., pp. 119-120.

(12) En el texto de Jaucourt, los Carracci sustituyen a Correggio: "El pintor puede, en semejante ocasión, preguntarse a sí mismo cómo Rafael, Tiziano o Correggio habrían dibujado, coloreado o pintado lo que yo intento representar", Cours..., pg. 120.

(13) DE PILES: "Estos medios son útiles a todos los pin-

tores, porque inflamarán a los que han nacido con un poderoso genio, y aquéllos que no han sido tan bien tratados por la Naturaleza obtendrán de ellos al menos algún calor que se extenderá a sus Obras", Cours..., pg. 121.

(14) Aspecto éste que ha sido detalladamente analizado por BXANDALL, M.: Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, Barcelona, 1978.

(15) La otra acepción interesa ahora en menor medida: se recomienda que una composición sea siempre ligera en sus bordes para que no haya objetos que se vean cortados en los extremos del cuadro, exigencia, por supuesto, típicamente clasicista.

(16) Este tema es, por lo demás, recurrente a lo largo del poema de Watelet L'Art de Peindre, sobre todo en su Segundo Canto, titulado "La Couleur", pp. 19-30 de la edición de Amsterdam, 1766. En este mismo poema se encuentra una verdadera exaltación del pintor como genio:

"Vous qu'un sécret desir d'imiter la Nature,
Dans l'empire des Arts, attache à la Peinture:
Vous qui brulez d'offrir à mes yeux satisfaits,
Les formes, les couleurs, les plans, les effets;
D'un penchant qui vous flatte examinez la source;
Le désir, sans talens, offre peu de réssource:

Il faut être né Peintre; et ce don précieux,
Comme celui des Vers, est un présent des Cieux.
De l'art que vous suivez la carrière est inmense;
Osez la mesurer: tout est en sa puissance.
Par son génie actif embrassant l'Univers,
L' Artiste se soumet les Elements divers;
Des Temples, des Palais, il perce les mystères;
Surprend les passions, fonde les caractères,
Honore les vertus et consacre les traits
Des Héros dont l'histoire éternise les faits".
(Canto I, Le Dessein).

(17) "Creo, así, que uno de los mejores estudios del colorido que puede hacer un joven artista es el de reunir al azar grupos de flores y pintarlos; que añada a este estudio el del efecto que producen sobre fondos diferentes y verá disiparse ese hábito servil de oponer siempre fondos oscuros a los colores brillantes que se quieren resaltar". Compárese este párrafo con los siguientes versos del poema L'Art de Peindre:

Il est un autre point que je ne puis omettre:
Des oppositions on peut tout se promettre.
Ce sont pour vos effets des principes féconds.
Sachez bien opposer les couleurs à leur fond.
Quelquefois sur un plan, qui ne peut être sombre,
Une couleur sensible aura l'effet de l'ombre.

Un objet pour l'accord n'est pas assez ombré: Vous le rendrez plus sourd par un fond éclairé" (ed. de 1766, pp. 31-32).

(18) Esta idea del aprendizaje pictórico por fases sucesivas aparece también en el artículo sin firma Manièrea (Peint.), donde se distinguen tres tipos de manera, según el mayor o menor servilismo de un artista en su copia, que se suceden en el tiempo como distintas fases del aprendizaje. Así, la primera "manera" es la capacidad del alumno para imitar el estilo de su maestro, y es de ahí de donde surge el concepto de escuela. La segunda alude al momento en que el pintor descubre por sí solo las bellezas de la naturaleza, aunque este cambio no significa abandonar la "manera" por la naturaleza sino más bien adoptar una nueva "manera" de otro pintor al que se considere mejor descubridor de las bellezas naturales. Es en la tercera "manera" donde queda definitivamente condenada la asunción absoluta del estilo de otro artista.

(19) Vid. la obra fundamental de TEYSSEDRE, B.: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.

(20) Lápices y sanguinas y sus respectivos usos son descritos, de modo muy técnico, remitiéndose además al lector

a artículos como Crayon, Canif, Sanguine, Porte-crayon, Bosse, Manequin, Pierre noire, Pierre de mine de plomb, Encre de la Chine, etc.

(21) Por ejemplo, el buen amateur, comparando los esbozos con la obra definitiva, podrá darse cuenta de las extravagancias que han sido a menudo impuestas a los artistas por la superstición o el orgullo de los príncipes, con lo que se podrá evitar que la posteridad emita un juicio injusto.

(22) El autor admite, por ejemplo, que se represente a una mujer con menos edad de la que tenía cuando sucedió la escena, siempre que quede a salvo la fidelidad global a la vraisemblance y al costumé.

(23) El abate Mallet, en cambio, en el artículo Licence poétique, que viene inmediatamente a continuación, atestigua el uso de las licencias como cosa propia de la poesía y en absoluto rechazable.

(24) ROGER, J.: Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII siècle, Paris, 1971.

(25) "Julio II y León X dejaban hacer a ese gran hombre -Rafael- y lo recompensaban sin aconsejarle como imbéciles".

(26) Como es sabido, Chardin consitutye uno de los continuos puntos de referencia de la estética de Diderot en los Salons. Sobre las relaciones entre ambos personajes, vid. las pp. 146-159 del Catálogo Diderot.L'art de Boucher à David, les Salons: 1759-1781, Paris, 1984.

(27) The Idea of Art as Propaganda..., cit.

(28) Dictionnaire abregé de peinture et d'architecture, publicado anónimo en París en 1746 pero atribuible con casi total certeza a F. M. de Marsy, el mismo autor que en 1736 había publicado su Pictura. Carmen, traducido en 1753 como La Peinture. Poème traduit du latin.

(29) Dictionnaire universel françois-latin, vulgairement dit Dictionnaire de Trévoux, Paris, 1752, 7 vols.

(30) En los Supplements existe también un artículo Fresque, con la genérica firma V.A.L., en el que se da cuenta de numerosos hallazgos de pinturas de Herculano, aludiendo a la posibilidad, ya señalada por Plinio, de que los antiguos poseyeran un barniz para hacer inalterables los frescos, y citando también ciertas experiencias modernas en este sentido.

(31) "Se dice de ciertos cuadros, y se ha dicho a propó-

sito de los de Le Brun, que sienten la paleta: quiere ello decir que sus colores no son lo suficientemente verdaderos, que la naturaleza está en ellos mal caracterizada, que no se encuentra esa perfecta imitación que es lo único capaz de seducir y engañar a la vista, lo que debe ser una de las primeras preocupaciones de los maestros del arte".

(32) Al tema de la pintura sobre vidrio vuelve Jaucourt en el artículo Vitres, peintres sur des, texto más historiográfico que técnico en el que se propone reseñar a los mejores artistas en este género; en la linea de lo apuntado en Peintres sur verre, su lista comienza en el siglo XVI e ignora toda la gran vidriera medieval.

(33) Referencias a la pintura al esmalte aparecen también, por ejemplo, en el artículo Parfondre, de Jaucourt: es un término de argot de pintura al esmalte que expresa la necesidad de que los colores que se aplican sobre el esmalte o el vidrio deban se parfondre, es decir, mezclarse por igual.

(34) El profesor Jacques Proust, uno de los mejores conocedores de la Enciclopedia, me comunicó, preguntado por mí en este sentido, que desconocía igualmente la existencia de cualquier dato sobre ese enigmático Monnoye.

(35) L'Art nouveau de la Peinture en fromage ou en Rame-quin, inventée pour suivre le louable projet de trouver graduellement des façons de peindre inférieures à celles qui existent, publicado en Paris, en 1755.

(36) Montami había descrito su sistema en su Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur porcelaine, publicado en París en 1756.

(37) Puede bastar para comprobarlo un significativo ejemplo, el del artículo Peinture, en el que Jaucourt recoge la vieja fábula sobre el origen de la pintura (la joven que traza el contorno de la sombra de su amante, un tema representado, por ejemplo, en el cuadro El origen de la pintura, de David Allan; vid. R. Rosenblum: "The origin of Painting: a problem in the Iconography of Romantic Classicism", en Art Bulletin, XXXIX, 1957, pp. 279-290), pero afirma que se trata de fábulas inventadas sólo para explicar graficamente una verdad básica: "...que los objetos puestos ante los ojos del hombre parecen invitarlo a la imitación". Conviene recordar también aquí que el mismo Jaucourt, en el artículo Tableau, afirma que "...la naturaleza se presenta en un cuadro bajo la misma forma en que la vemos realmente".

(38) En el artículo Diversité dirá Jaucourt: "Como la

diversidad de la naturaleza es infinita, también puede serlo la de la imitación". El pintor genial será, justamente, el que sepa captar esa infinita diversidad de lo real pero de un modo "...natural, verdadero y ligado al tema": una diversidad arbitraria no será sino extravagancia que repugnará al espectador.

(39) La fórmula horaciana se encuentra en los versos 361-365 de su Ars Poetica:

> Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,
> te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
> haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
> iudicis argutum quae non formidat acumen;
> haec placuit semel, haec deciens repetita placebit".

Es decir: "La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra, aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez, aquélla aunque se vuelva a ella diez veces, agradará (otras tantas)" (traducción de A. Gonzalez Pérez, en ARISTOTELES-HORACIO-BOILEAU, Poéticas, Madrid, 1982, pg. 138).

(40) "Il valore della 'figura' nella pittura neoclassica", en Bollettino del Centro di Studi di Architetture "Andrea Palladio", XII, 1971, pp. 107-119, pg. 177.

(41) Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura, Madrid, 1982.

(42) Op.cit., pg. 107.

(43) Vid. R.W. LEE, op.cit., pp. 70, 80 y 119-122.

(44) Así, el poeta puede tratar un tema que sea desconocido a su público, porque puede dar a conocer a sus personajes progresivamente. El pintor, en cambio, debe tratar temas inmediatamente reconocibles, so pena de que su obra permanezca hermética y muda para el público. En este último caso, Du Bos plantea ya la distinción entre unos temas universalmente reconocibles (sobre todo, los de la Sagrada Escritura) y otros que son, por así decirlo, "nacionales".

(45) LEE, R.W.: op.cit., pp. 119-120.

(46) Conviene insistir en este aspecto "práctico" del ut pictura poesis, a menudo olvidado en aras de las reflexiones teóricas. Los poemas sobre pintura eran una realidad viva en la Francia del siglo XVIII, donde, ya antes del L'art de Peindre de Watelet, habían conocido un gran éxito poemas como el De Arte Graphica, de Charles Alphonse Du Fresnoy, o el Pictura. Carmen, del abate François-

Marie de Marsy (1736). En 1761, en Amsterdam, se publicó una edición conjunta de las tres obras de Watelet, Du Fresnoy y Marsy, que es la que he utilizado en su reprint de Ginebra, 1969.

(47) Sobre esta obra de Rafael, actualmente en el Louvre, vid. FREEDBERG, S.J.: Pintura en Italia, 1500-1600, Madrid, 1978, pg. 81.

(48) Reflexions..., I, pp. 279 y ss.: "En cuanto a la Pintura, creo que hay que dividir la Ordenación , o primera disposición de los objetos que deben llenar un cuadro, en composición pintoresca y composición poética".

(49) Esto se traduce, por supuesto, en una multitud de exigencias complementarias. Para el caso de la composición pictórica, las figuras no deben estar abigarradas ni estorbarse unas a otras, los grupos deben estar "bien compuestos" y las luces y colores "armonicamente distribuidos". Para la composición poética, todos los personajes deben estar relacionados por una acción principal, deben estar vestidos y situados en relación a su dignidad y a la importancia que tienen en la acción y todos deben tener algún papel en la acción, por mínimo que sea, ya que, de lo contrario, no sirven más que para distraer la atención del espectador.

(50) Aspecto que quedará. igualmente, señalado en el artículo anónimo Harmonie (Peint.), definida ésta como el efecto de conjunto de un cuadro, dado que no hay armonía de los objetos individuales sino de todos en relación con los demás y con el conjunto: "Todo se encuentra tan oportunamente relacionado que el más ligero cambio introduciría una disonancia". No obstante, no se dan reglas sobre cómo lograr tales efectos, sino sólo una serie de ejemplos no normativos, lo que indica una afirmación de la autonomía creadora en este punto.

(51) El sorprendentemente corto artículo Verité, Peint. lo expresa también de manera rotunda con su sola definición: "Este término se utiliza en pintura para señalar la expresión propia del carácter de cada cosa, y sin esta expresión no hay pintura".

(52) Por efecto se entiende también, según Watelet, una expresión grande, majestuosa y fuerte (de la que el mejor ejemplo será Miguel Angel), que es el fruto final de una gran cantidad de detalles particulare. como por ejemplo los colores locales.

(53) En Grimace, Watelet exige la adecuación del gesto a la simplicidad que debe reinar en la imitación de la naturaleza. El pintor debe convencerse de que dotar a

las figuras de muecas excesivas no tiene nada que ver con la verdadera gracia y es una condenable afectación. Y no vale decir que en la vida real la mayoría de las expresiones son afectadas: el artista debe considerar ésto como un obstáculo a superar, y dirgirse a las verdaderas fuentes de las expresiones más ingenuas y libres, debe desvelar la verdad de los sentimientos en un mundo en el que a menudo aparecen ocultos. Vid. KNOWLSON, J.R.: The idea of Gesture as a Universal Language in the XVIIth and XVIIIth Century, en Journal of the History of Ideas XXVI, 4, 1965, pp. 495-508.

(54) WATELET, Réflexion sur la Peinture, pp. 136-137 (en el apartado "De l'expréssion et des passions").

(55) WATELET, Réflexions..., pp 75-86 ("Des Proportions").

(56) El Antinoo del Vaticano, el Gladiador agonizante, el Hércules Farnese, el Laocoonte, son citados como ejemplos perfectamente logrados de los diferentes tipos de proporción, pero al mismo rango se coloca gran Rafael, el gran moderno que "...atribuye a cada edad la proporción y el carácter que le son propios".

(57) "Las delicadezas que presiden una infancia noble

y opulenta, la aversión por los ejercicios físicos q
impulsa a la juventud voluptuosa a preferir las delici
y la languidez femenina; la obesidad prematura que
la edad viril sucede al abuso desmedido de los placer
y, en fin, una decadencia física precoz que se hace sent
con un influjo más inmediato y pesante en las capital
de las naciones ricas, deben , de generación en gener
ción, bastardear las razas y transformar las proporcion
de los cuerpos".

(58) Leonardo, Tratado de la Pintura, edición de Ang
González García, Madrid, 1976, pp. 271-310.

(59) "Este tipo de grupo, que atañe a la armonía, es
que menos corre el riesgo de alejarse de la naturalez
ofreciendo recursos infinitos para quienes saben usarl
es una especie de magia tanto más poderosa cuanto q
sus sugestiones aparecen ocultas bajo las aparienci
más naturales".

(60) "Es fácil intuir hasta qué punto se aleja de la nat
raleza este tipo de composición; y es fácil darse cuen
de cómo abre las puertas al prejuicio, a la moda y a e
especie de imitación de estilos que, circulando de escue
en escuela, atacando al arte en sus mismos principio
lo llevarán a la esclavitud a menos que el genio, c

su propia independencia, rompa estas indignas cadenas".

(61) En la linea de lo planteado por Diderot en el artículo Composition, afirma Watelet que, en la pintura de historia, el ensemble se divide en pictórico (la elección que hace el artista de entre las muchas combinaciones posibles) y poético ("...ese interés general, pero más difuminado, que debe atraer a un cierto acontecimiento a todos los que participan en él. El espíritu y el alma de los espectadores quieren ser satisfechos, lo mismo que sus ojos; quieren que los sentimientos que el artista ha pretendido expresar tengan en las figuras representadas una ligazon, una conformidad, una dependencia, en fin, un ensemble que existe en la naturaleza").

(62) Mucho más completo es ya, por supuesto, el tratamiento que recibe el color en los Supplements, con articulos anónimos (firmados V.A.L.,siglas que indican la existencia de una recopilación anónima procedente de las ediciones ampliadas de la Enciclopedia), como Couleur (arts), Couleur (Peinture), etc., y otros extraidos de la Allgemeine Theoire des Schönen Kunst de Sulzer: Carnations, Couleur, Couleurs locales, etc.

(63) Diderot, en el artículo Couleur (Art), se limita a señalar el uso industrial del color, dentro de su amplia

concepción del término arte: pintores, tintoreros o barnizadores son equiparados como oficios que utilizan el color, distinguiéndose unicamente por la superficie sobre la que lo aplican.

(64) Cours..., pp. 302-361: "Du Coloris".

(65) Cours..., pp. 361-387. De Piles considera el estudio del claroscuro como independiente del del colorido, pero en su tratado lo sitúa inmediatamente detrás de éste e intimamente relacionado. De hecho, la inteligente distribución de los colores aparece como uno de los tres medios que tiene a su disposición el pintor para lograr buenos claroscuros (los otros dos serían la "distribución de los objetos" y los "accidentes").

(66) El tema del claroscuro aparece también, por ejemplo, en el artículo anónimo Grisaille, muy breve y meramente definitorio.

(67) Vid. MAY, G.: "Observations on an Allegory: the Frontispice of the Encyclopédie", en Diderot Studies, XVI, 1973, pp. 159-174.

(68) Vid., por ejemplo, OZOUF, M.: "Les cortèges révolutionnaires", en Annales ESC, 5, 1971; IBID.: La Fête Ré-

volutionnaire, 1789-1799, Paris, 1976; BACZKO, B.: L'Utopia. Immaginzaione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo.

(69) Ut pictura poesis, cit., pg. 42.

(70) Desde luego, si Du Bos admite el uso de alegorías "antiguas" no es por "antiguas" sino por conocidas mediante su empleo ancestral. Admite que las alegorías ya consagradas puedan seguir utilizándose, pero proscribe de modo radical la invención de otras nuevas por los pintores: "Son enigmas de los que nadie tiene la clave, e incluso pocos las buscan. Me contentaré, pues, con decir respecto a ellas -es decir, a las alegorías inventadas en los últimos cien años- que el inventor hace, ordinariamente, un mal uso de su espíritu cuando lo emplea para alumbrar a seres semejantes" (I, pg. 193). Por lo demás, el principio de verosimilitud debe ser la guia indiscutible del pintor en este tema: "Que las cosas que inventais para hacer vuestro tema más susceptible de gustar sean compatibles con lo que hay de verdadero en este tema. El Poeta no debe exigir del espectador una fé ciega y que se someta a todo" (I, pg. 196). La desconfianza de Du Bos hacia lo alegórico puro es, por otra parte, manifiesta: "Es raro que los pintores tengan éxito en las composiciones puramente alegóricas, porque es casi imposible que en

composiciones de este género puedan dar a conocer completamente su tema y poner todas sus ideas al alcance de los espectadores más inteligentes. Y aún menos pueden conmover el corazón, poco dispuesto a enternecerse por personajes quiméricos en cualquier situación en que se les represente. La composición alegórica no debería, por tanto, ponerse en práctica sino ante una necesidad urgente y para sacar al pintor de una situación embarazosa de la que no pudiera salir por las vias ordinarias".

(71) DU BOS, I, pg. 91: "El sentido de los pintores Góticos, pese a todo lo grosero que era, les hizo conocer la utilidad de las inscripciones para la inteligencia del tema de los cuadros. Es verdad que de este conocimiento hicieron un uso tan bárbaro como de sus pinceles".

(72) El conjunto del artículo Personnage alégorique aparece tomado de las pgs. 192-195 de la obra de Du Bos.

(73) El genio del pintor de flores debe, además, reunir otras características complementarias propias de su género: paciencia, gusto por la precisión, genio un poco lento, carácter tranquilo y pasiones dulces, etc.

(74) Watelet cita como ejemplo de pintor de flores a "Desportes", refiriéndose a Alexandre-François Desportes (1661-1743).

(75) Jaucourt cita, dentro de este género, a artistas como Mario Nuzzi, Jean-B. Monnoyer, J.B. Blain de Fontenay, así como a otros ya mencionados en el artículo Ecole, como Van Huysum, Mignon y De Heem.

(76) Vid. COLLIN-BAKER: Lely and the Stuarts Painters, Londres, 1912; WHITLEY, W.: Artists and their friends in England, 1700-1799, Londres, 1928; WATERHOUSE, E.K.: Painting in Britain, 1530-1790, Harmondsworth, 1953.

(77) J.A. ROUQUET (1701-1759) fue un miniaturista y teórico que trabajó en Londres, en la corte de Jorge II, manteniendo estrechos contactos con los artistas ingleses y especialmente con Hogarth. Poco antes de su muerte en 1757, vuelto a París, fue elegido miembro de la Academia. La obra a la que se refiere Jaucourt es L'etat des arts en Angleterre, publicada en París en 1755. En otro lugar he hecho referencia a la satírica intervención de Rouquet en la polémica sobre la pintura al encausto.

(78) La principal reflexión de Caylus se refiere al gran desarrollo de la pintura romana que una obra de esa envergadura demostraría: pocos modernos habrían sido capaces no ya de ejecutar sino tan siquiera de concebir una obra como la que describe Plinio. Miguel Angelk podría haberla concebido, pero quizás tan sólo Correggio la habría pin-

tado "...porque ninguno de nuestros contemporaneos ha visto como él la pintura de gran tamaño".

(79) Según De Piles: "En fin, es dueño de disponer de todo lo que ve sobre la tierra, sobre las aguas o en el aire: porque de todas las producciones del Arte y dela Naturaleza no hay ninguna que no pueda entrar en la composición de sus cuadros. Así la Pintura, que es una especie de creación, lo es aún más en el caso del Paisaje", Cours, pg. 201.

(80) A este último se hace también alusión en el artículo Peinture Pastorale, de Jaucourt, quien la caracteriza como género "...susceptible de todas las bellezas de que es capaz el genio del pintor para imitar la belle nature".

(81) De Piles: "Sus lugares son totalmente agradables y sorprendentes: las arquitecturas no son sino templos, pirámides, sepulturas, antiguas, altares consagrados a las divinidades, casas de placer de una arquitectura regular, y si la Naturaleza no se expresa en él con el aspecto en que el azar nos la hace ver cotidianamente, al menos se representa en la forma en que nos imaginamos que debería ser". Por lo demás, De Piles insiste mucho más que Jaucourt en el carácter sublime de este tipo de paisaje: "Pero los que quieran practicar este género de Pintura

y no tengan el talento necesario para sostener el sublime que requiere corren a menudo el riesgo de caer en lo pueril" , Cours, pg. 201.

(82) Para De Piles, el paisaje "campestre" es aquel en que la Naturaleza se muestra simple, sin artificios, "pero con todos los ornamentos con los que ella sabe adornarse mucho mejor cuando se la deja a su albedrío que cuando el Arte le hace violencia" (Cours, pg. 201-202).

(83) Albani, Bassano, Borzoni, A. Carracci, Giorgione, Guaspro, Lorena (a quien se califica de bueno para los objetos inanimados pero malo para las figuras), Mola y Muziano.

(84) Además de Rubens, J. Brueghel, Brill, H. Jeanefeld, J. van der Mer, L. Van Uden.

(85) N. Bergen, B. Breenberg, J. Griffier, C. Poellenburg, P. Potter, J. Ruysdael, Wouwerman, H. Zacht.

(86) Cours, pg. 255-257: "Tiziano y Carracci son los modelos más capaces de inspirar el buen gusto y poner al pintor en el buen camino, tanto en la forma como en el color" (pg. 256).

(87) Réflexions, I, pp. 55-56.

(88) Valerio Castelli, Jacques Courtois il Borgognone, "MIguel Angel de las Batallas", es decir, Michelangelo Cerquozzi, Joseph Parrocel, Primaticcio, Salvator Rosa, Van Huchtenburg, Van der Veld, Van der Meulen, Verschuur, Vroom.

(90) Para la pintura de Van der Meulen, vid. TEYSSEDRE, B.: El arte del siglo de Luis XIV, sobre todo el vol. II.

(91) Se refiere a Pier Leone Ghezzi (1674-1755), caricaturista romano muy apreciado por Hogarth. Vid. , por ejemplo, ARGAN, G.C.: Storia dell' arte italiana, Turín, 1985, vol. III, pp. 408-410; GOMBRICH, E. y KRIS, E.: Caricature, Londres, 1939.

(92) Jacques Callot (1592-1635), el inquietante grabador que tanto influyó en artistas como Rembrandt y Watteau con obras como sus Caprices (1617) o sus Misères de la guerre (1633).

(93) BELLORI, G.P.: Le pi'ture antiche delle gortte di Roma e del sepolcro dei Nassoni, Roma, 1706, obra publicada en colaboración con Michel Ange La Chaussée (y citada por Du Bos como obra exclusiva de este último). En el artículo Peinture Antique Jaucourt lamenta que "...las

las pinturas de la tumba de los Nasones que se desenterraron en 1674 cerca de Pontremoli ya no existen".

(94) MARCHAN, S.: "La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto", en Fragmentos, 5, 1985, pp. 4-15.

(95) MORTIER, R.: La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Rénaissance à Victor Hugo, Ginebra, 1974. Vid. además MACAULAY, R.: Pleasures of Ruins, Londres, 1962; DIXON HUNT, J.: "Picturesque mirrors and the ruins of the past", en Art History, IV, 3, 1981, pp. 254-270; DUBOIS, Ph.: "Figures de ruine. Notes pour une esthétique de l'index", en Rivista di Estetica, 8, 1981, pp. 8-20; MINGUET, Ph.: "Il gusto delle rovine", en Rivista di Estetica, 8, 1981, pp. 3-7; ASTON, M.: "English Ruins and Englis history: the Dissolution and the Sense of the Past", en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973, pp. 231-255; DAEMRICH, I.G.: "The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature (Part 1), en Journal of Aesthetics and Art Criticism, XXX, 4, 1972, pp. 449-458; IBID.: ...(Part 2), XXXI, 1, 1972, pp. 31-42; HARTMANN, G.: Die Ruine im Lanschaftsgarten, Worms, 1981; VOGEL, H.: Die Ruine in der Darstellung der Abenlandischen Kunst, Kassel, 1948; ZUCKER, P.: Fascination of Decay. Ruins: Relic-Symbol-Ornament, Ridgewood, 1968.

(96) MARCHAN, S.: art. cit., pg. 5.

(97) En su Cours dice Roger de Piles lo siguiente: "Las Arquitecturas (Fabriques) proporcionan, en general, un gran ornamento al paisaje, incluso aunque sean góticas o parezcan inhabitadas o medio arruinadas: elevan el pensamiento por el uso al que uno se imagina que estuvieron destinadas, como esas antiguas torres que vemos que parecen haber servido de habitación a las Hadas y que se han convertido en refugio de Pastores y búhos" (pg. 222).

(98) MORTIER, R.: op.cit.

(99) El comentario de Diderot se refiere al cuadro de Hubert Robert titulado "Ruinas de un arco de triunfo y otros monumentos". La cita, en DIDEROT, Oeuvres Esthétiques, pg. 641.

(100) DIDEROT, Oeuvres Esthétiques, pg. 642.

(101) LOUGH, J.: "The problem of the unsigned articles in the Encyclopédie"; R. Mortier, comentando este pequeño trozo, resume así su significación: "No se podría decir más clara y explicitamente que la significación de la ruina está ligada a la historia, no a un realismo social, y que se relaciona, en definitiva, con una estética

clásica de la nobleza y de la grandeza" (op.cit., pg. 99).

(102) The Ruins of Palmyra, Londres, 1753.

(103) MORTIER, R.: La poétique des ruines..., pg. 98.

(104) Abregé de la vie des Peintres. Avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Paris, 1699.

(105) Publicadas en París, en 1681.

(106) Entretiens sur la Vie et les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes avec la vie des Architects, Paris, 1666-1668 (reimpr. en 1725).

(107) L'Etat des Arts en Angleterre, cit.

(108) Ignorancia de la que, como señala Teyssèdre, ya habían hecho gala tanto Félibien como Roger de Piles (L'histoire de l'art vue du Grand Siècle, pp. 209-212).

(109) DU BOS, Réflexions..., II, pg. 183. En este aspecto coinciden también Félibien y Roger de Piles, e indudablemente todos se remiten al conocido esquema vasariano.

(110) Pintor de la corte de Carlos V, tradicionalmente

considerado (por ejemplo, por Félibien) como el inventor de la pintura al óleo.

(110 bis) Además del suficientemente conocido William Hogarth, se trata de Francis Hayman (1708-1776); Joseph Highmore (1692-1760), retratista y grabador fuertemente influenciado por Hogarth e ilustrador de la Pam l de Richardson.

(111) Es significativo anotar cómo Miguel Angel, a menudo criticado en el Setecientos -y después- por sus "fallos" de colorido, aparece aquí caracterizado como un gran colorista, junto a Veronés.

(112) Vid. BENEZIT E.: Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, París, 1948, 8 vols.

(113) Pintada por Rubens en 1609 para la catedral de dicha ciudad.

(114) Réflexions..., I, pg. 233.

(115) Es decir, las dos series de cuadros encargados en 1621 al pintor flamenco por la reina Maria de Medicis con alegorías de la historia de ella misma y Enrique IV. Vid. JAFFE, M.: Rubens and Italy, Londres, 1976.

(116) Réflexions..., I, pg. 196-211.

(117) FELIBIEN, A.: Entretiens..., II, pg. 198.

(118) Jaucourt remite a la descripción por Du Bos del cuadro de Van Dyck representando a Belisario anciano pidiendo limosna, descripción contenida en Réflexions..., II, pg. 418. Este mismo tema fue objeto de un cuadro de David (Museo de Bellas Artes de Lille) expuesto en el Salon de 1781 y comentado por Diderot en su Salon correspondiente a dicho año.

(119) El resto de los artistas flamencos citados por Jaucourt son Steenroyck (h. 1550-1603), Jacques Fouquières (1580-1621), Gaspard Krayer (1585-1669), Jan van den Meer (1627-?), Antoine-François van der Meulen (1634-1690) y el caballero Vleughels.

(120) Las acusaciones de Jaucourt son una trasposición casi literal de las contenidas en Du Bos, Réflexions..., II, pp. 71-73.

(121) Lucas de Leyden, Otto van Veen (1556-1634), Corneille Poelenburg (1586-1660), Jan David van Heen (1604-1674), Rembrandt, Adriaen van Ostade (1510-1685), Gerard Dow (1613-?), Pieter de Laar (1613-1675), Gabriel Metsu

(1615-1658), Philip Wouwerman (1620-1668), Nicolas Berghem (1624-1683), Franz Mieris (1635-1681), Adriaen van der Velden (1639-1672), Godefroi Scalken (1643-1706), Adriaen van der Werff (1659-1727), Jan van Huysum (1682-1749).

(122) Lucas de Leyden aparece también citado como un gran maestro del desnudo en el artículo Nu, de Jaucourt.

(123) Por este orden: Jean Cousin (1490-h.1561), M. Fréminet (1567-1619), Simon Vouet(1582-1641), Nicolas Poussin (1594-1665), J. Stella (1596-1647), J. Blanchard (1600-1638), Claudio de Lorena (1600-1682), Philippe de Champaigne (1602-1674), Valentin (1600-1632), L. de la Hire (1606-11656), Pierre Mignard (1610-1695), Nicolas Robert (1610-1660), Ch.-A. Du Fresnoy (1611-1665), Sebastien Bourdon (1616-1671), Eustache le Sueur (1617-1655), Charles Le Brun (1618-1690), Noël Coypel (1629-1717), Jean Forest (1636-1707), Charles de la Fosse (1640-1716), Jouvenet (1644-1717), Joseph Parrocel (1648-1704), los hermanos Les Boulognes (Bon, 1649-1717, y Louis, 1654-1733), Jean B. Sauterre (1651-1717), Nicolas de Largillière (1656-1746), Antoine Coypel (1661-1722), F. Desportes (1661-1743), H. Rigault (1663-1743), F.J. De Troy (1676-1752), J. Rouaux (1677-1734), J.B. Van Loo (1684-1745), A. Watteau (1684-1721), F. Le Moine (1688-1737), N. Lancret (1690-1745), N.N. Coypel (1692-1735) y Ch. Coypel (1699-1752).

(124) Ch. A. DU FRESNOY, De Arte Graphica, Paris, 1667; reimpr. en Paris, 1673, con notas de Roger de Piles, y reimpr. en Amsterdam, 1761, juntamente con los poemas sobre la pintura de Watelet y de Marsy. Vid. SCHLOSSER, J. von: La Literatura Artística, pg. 539.

(125) Jean-Baptiste Jouvenet (1644-1717), discípulo y colaborador de Le Brun, fue el autor de la decoración de la capilla del palacio de Versalles.

(126) Recuérdese la positiva valoración que de la pintura de De Troy realiza Pierre Francastel en "L´ Esthétique des Lumières", cit.

(127) Algunas reflexiones a la pintura italiana del Trecento se encuentran, sin embargo, en otros artículos del propio Jaucourt. Así, en Jugement Universel, la mayor parte del artículo se dedica a describir los frescos de Pisa atribuidos a Orcagna, "...artista de una imaginación viva y una gran fecundidad en la expresión". En el artículo Sienne se alude a Ambrogio Lorenzetti: "...contemporaneo de Giotto, aprendió de él los secretos de la pintura. Pero, llevando más lejos su genio, se hizo un género particular y se distinguió en él. Fue el primero que intentó representar de algún modo los vientos, las lluvias, las tempestades y ese tiempo nebuloso cuyos efectos son

tan impresionantes sobre el lienzo".

(128) Sobre la valoración de Miguel Angel en la crítica dieciochesca, vid. MASTROPIERRO, A.: "Michelangelo nel Settecento. Episodi di critica", en Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Bari, XV, 1972, pp. 253-277.

(129) Este es un tema sobre el que vuelve Jaucourt en el artículo Nudités. Parte del principio de que no todo desnudo es indecente, porque puede ser exigido por el tema. Es cierto que puede haber desnudos indecentes, del tipo de los que Plinio llamaba libidines, y que en la época moderna cultivan artistas como La Chaussée o Agostini. En el caso del arte antiguo, la aparición de la obscenidad no es sino una manifestación más de la corrupción de las costumbres con el despotismo. Pero, de todos modos, Jaucourt pone en guardia contra un exceso de moralismo y reconoce, por ejemplo, que sería ridículo intentar corregir lo que de indecente puedan tener las pinturas de Herculano.

(130) Vid. PRAZ, M. Gusto Neoclassico, en particular el cap. "Domenichino", pp. 20-22Praz valora así la influencia de Domenichino sobre la pintura francesa: "Fue el

inspirador de toda la pintura de tono ético de la pintura francesa del siglo XVII, desde Poussin a Le Sueur, como acertadamente ha escrito Longhi, y contribuyó a ese movimiento de reacción al Barroco que tendría consecuencias hasta Ingres" (pg. 22).

(131) FRANCASTEL, P.: "L'Esthétique des Lumières", cit.

(132) Las citas sobre Rafael son numerosisimas en las Réflexions de Du Bos, y todas ellas igualmente elogiosas. Así, por ejemplo, se describen minuciosamente algunas de sus obras (I,97; I, 100; I, 453; II, 50), se afirma que Rafael es el primer pintor del que se puede decir ciertamente que conmueve a los espectadores (II, 184) y se resume toda esta valoración afirmando: "Aunque el arte de la pintura encierra hoy una infinidad de observaciones y de conocimientos que no incluía en la época de Rafael, no vemos, sin embargo, que nuestros pintores igualen a este amable genio" (II, 591).

(133) Cuadro que hoy se encuentra en el Louvre. Propiedad de Carlos I de Inglaterra, fue adquirido por Mazzarino cuando se vendieron las colecciones reales, y posteriormente vendido por los herederos del cardenal a Luis XIV.

(134) Réflexions..., II, 50-52.

(135) El artículo Venise, de Jaucourt, contiene elogics a la belleza de la propia Venecia, cuya estructura uraban es descrita con mucha exactitud. Al mismo tiempo, se destacan sus tesoros artísticos: "Contiene una prodigiosa reunión de los más bellos cuadros de la pintura; posee todos los de Tintoretto, los de Paolo Veronese y las más preciosas obras de Tiziano". En cuanto a los hombres ilustres, se cita a Daniele Barbaro y sus comentarios sobre Vitrubio, o a Pietro Bembo, pero no a los pintores. Pero Venecia, en este artículo, representa para Jaucourt un problema ante todo de carácter político: pese a su republicanismo, rechaza el sistema de gobierno veneciano considerándolo como un despotismo patricio en el que los plebeyos yacen bajo el poder de la nobleza. Sobre el problema concreto de la imagen política de la Serenísima entre los intelectuales del XVIII, vid. VENTURI, F.: "Re e repubbliche fra Sei e Settecento", en Utopia e riforma nell'Illuminismo, pp. 29-60.

(136) Réflexions, II, pp. 557-558.

(137) Vid. DORIA, G.: Il Museo e la Certosa di San Martino, Nápoles, 1964.

(138) A.M. Positano ("La voce Gravure nell'Encyclopédie", en AA.VV.: Piranesi nei luoghi del Piranesi, Roma, 1979, pp. 55-67) atribuye erroneamente tales explicaciones a Watelet, confundida quizás por el hecho de que en el artículo Gravure de Watelet se hacen frecuentes referencias a las láminas.

(139) En este sentido, un poco más abajo afirmará, siguiendo a Abraham Bosse, que es fundamental para el grabador conseguir tales efectos de alejamiento y que dibujar con total minuciosidad los contornos de cada objeto puede ser contraproducente: "Un objeto trabajado con cuidado y todas cuyas partes están trazadas con exactitud y atención es capaz, con el mayor mérito de ejecución, de dañar y destruir el efecto de una composición". Lo cual no es sino reafirmar para el grabado un principio expuesto para la Pintura por el propio Watelet, como más arriba se vio.

(140) La necesidad de que el grabador conozca perfectamente las leyes de la perspectiva viene también planteada en el artículo anónimo Hacher. Hacher es, en grabado, el arte de disponer las lineas con el buril para dar efectos de luz y sombra y, en este punto, el autor rechaza la arbitrariedad y exige que la linea tenga en cuenta la naturaleza y perspectiva del objeto que se quiere sombrear.

(141) "En los detalles de las operaciones de este arte tomaré los preceptos y las descripciones que se contienen

en una obra de Abraham Bosse, grabador del Rey, que ha sido considerablemente enriquecida por las luces de M. Cochin el hijo, sabio artista de nuestros dias que, en una última edición de esta obra, la ha aumentado con diferentes tratados que los progresos del arte le han proporcionado y con justas reflexiones que debe a su talento y a sus éxitos". La obra de Bosse es el Traité des Manières de Graver en Taille-Douce, publicada en Paris en 1654, y las adiciones de Cochin corresponden a la edición de la misma obra de París, 1745.

(142) Se lee al final del artículo: "He aquí todo lo que hemos creído que debíamos emplear de las muy sabias y muy extensas memorias que M. Papillon nos ha comunicado sobre su arte: la reputación y las obras de este artista deben responder de la bondad de este artículo, si es que hemos sabido sacar partido de sus luces. Por lo demás, estos principios son los primeros que nunca hayan sido publicados sobre este arte, y son todos de M. Papillon; no hemos tenido más que el pequeño mérito de redactarlos".

(143) La lista completa es la siguiente: Durero, A. Aldegraf, G. Audran, B. Baldini, S. Della Bella, G.B. Castiglione, C. Bloemaert, C. Bloettlin, M. Le Blon, S. Bolswert, A. Bosse, N. De Bruyn, Th. De Bry, J. Callot, Agostino Carracci, P. Chateau, F. Chauveau, S. Le Clerc, P. Coeck, C. Corr, P. Drevet, G. Edelinck, G.B. Falda, H.

Goltzius, Guido, W. Hollard, M. Lasne, L. de Leyden, J. Luycken, A. Mantegna, M. Raimondi, Maso Finiguerra, A. Masson, C. Mellan, M. Merian, R. Nanteuil, Parmigianino, G. Pens, G. Perelle, F. Perrier, B. Picard, Pippo di Santa Croce, F. Poilly, Rembrandt, R. de Hooch, J.L. Roullet, J.Sedeler, J. Saerdam, I. Silvestre, Ch. Simoneau, F. Spierre, Mlle. Stella, J. Suyderhoef, P. Thomassin, Vichem, F. Villamena, L. Vostermann, J. Warin, C. Wischer.

(144) "El Parmesano repartió su gusto entre el grabado y la pintura, dos artes que hubiera llevado al grado más eminente si el destino, que le dio tanta relación con Rafael por la fecundidad del genio, siempre vuelto del lado del agrèment y la gentileza, no hubiera puesto fin a sus dias con una muerte prematura".

(145) "Cuando este maestro se ha apartado de su manera excesivamente retocada, ha realizado cosas muy picantes y sus composiciones en gran número hacen honor a su genio; sus pensamientos son bellos y llenos de nobleza, pero a veces demasiado rebuscados y alegóricos".

(146) "Los grabadores ordinarios poseen casi tantas tallas diferentes como objetos tienen que representar: de una se sirven para la carne, ya sea del rostro, las manos u otras partes del cuerpo, con otra representan la tierra, el agua, el aire y el fuego, e incluso en cada uno de estos

objetos varían su talla y el manejo de su buril. Mellan imitaba todas las cosas con simples trazos puestos unos junto a otros, sin jamás cruzarlos de modo alguno, contentándose con hacerlos más fuertes o más débiles según lo exigieran las partes, los colores, las luces o las sombras de aquello que representaba".

(147) Todos estos aspectos aparecen tratados en las 24 láminas de Sculpture en tous genres, aparecidas en el vol. VIII de Planches. El texto que las acompaña es una mera descripción de lo que en ellas se ve, sin ninguna relfexión teórica autónoma.

(148) Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV en 1699, publicado en francés y latín en 1743. Las láminas a que se hace referencia aparecieron, en realidad, en el vol. VIII de las Planches, bajo el epígrafe Sculpture.Fonte des Statues Equestres, acompañadas de un texto con descripciones muy pormenorizadas que, según se aclara en una nota final, fueron igualmente extraidas del libro de Boffrand.

(149) Expuesta de modo ejemplar en los artículos Art y Encyclopédie, o en el folleto sin firmar con el que Diderot terció en la polémica sobre la encaústica: L'Histoire et le Sécret de la Peinture en Cire.

(150) El más completo análisis de los textos teóricos de Falconet es, sin duda, el de WEINSHENKER, A.W.: Falconet: his writings and his friend Diderot. Vid. también HILDEBRANDT, E.: Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet, Estrasburgo, 1908, y REAU, L.: Etienne-Maurice Falconet, Paris, 1922, 2 vols.

(151) Publicadas como obra independiente en Amsterdam en 1761 y recogidas después en las diferentes ediciones de obras de Falconet (1781,1808).

(152) Jaucourt omite aquí un largo párrafo en el que Falconet desarrollaba esta tesis de la especificidad sobre la base común de la imitación y, sobre todo, de la inspiración genial.

(153) Falconet cita en este punto como estatuas antiguas más propias para inspirar la idea de la Belleza al Apolo del Belvedere, el Laocoonte, el Hércules Farnese, el Antinoo o la Venus de Medicis.

(154) Réflexions critiques, I, pg. 365.

(155) Sobre esta obra, realizada por Algardi entre 1646 y 1653, vid. los comentarios de WITTKOWER, R.: Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750, pp. 270-271.

(156) Estas reflexiones est án casi literalmente tomadas de Du Bos, I, pp. 517-518.

(157) El texto original de Falconet incluía, sin embargo, ciertas reflexiones sobre las relaciones entre bajorrelieve y arquitectura que son totalmente omitidas en el resumen de Jaucourt.

(158) Jaucourt omite los nombres de Michelangelo Gaffa y Angelo Rossi, también citados por Falconet.

(159) "Los godos no sabían dar a sus figuras ni gracia ni movimiento; imaginaban que las lineas rectas y los ángulos agudos forman el arte de la escultura; y es así como hacían los rasgos del rostro, los cuerpos y los brazos; sus estatuas llevaban inscripciones que les salían de la boca...Los modernos reconocen estas ridículas extravagancias y se acercan sabiamente al arte antiguo".

(160) He aquí la lista completa: Algardi, F. Anguier, M. Anguier, N. Bachelier, B. Bandinelli, Bernini, Giambologna, J. Rousseau, Ph. Buister, B. Cellini, L. Le Conte, N. Coustou, A. Coysevox, V. Danti, F. Desjardin, Donatello, F. Du Quesnoy, N. Le Gendre, F. Girardon, J. Gonnelli, J. Goujon, P. Le Gros, S. Guillin, E. Le Hongre, J.B. Keller, L. Lerambert, R. Le Lorrain, L. Magnière, B. Marcy, Margaritone, P. Mazeline, Miguel Angel, P. Le Pautre, G. Pilon, A. Pisano, P. Pouce, P. Puget, A. Quellins, Th. Regnaudin, P. Rossi, J.F. Rustici, J. Sarrasin, F. Tadda, Théodon, J.B. Tuby, C. van Cleve, G. van Obstal, Verrocchio, Volterra, G.G. Zumbo.

(161) Sobre la figura de Puget, vid. BLUNT, A.: Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700, pp. 385-390; BRION, M.: Pierre Puget, Paris, 1930; TEYSSEDRE, B.: El arte del siglo de Luis XIV, vol. II, pp. 24-26 y 78-79.

(162) Grandes elogios a Bernini aparecen también en el artículo Naples: "Era un genio bien raro por sus talentos maravillosos en escultura y arquitectura. Embelleció Roma con diversos monumentos de arquitectura que son la admiración de los connoisseurs...Todas estas obras tienen una elegancia y una expresión dignas del antiguo. Nadie ha dado a sus figuras más vida, más ternura y más verdad". Para una historia de las valoraciones dieciochescas de Bernini, vid. FESTA, G.: "Images du Bernin au Dix-huitième siècle: l'oeuvre du sculpteur jugé par les voyageurs français en Italia", en SVEC, 241, 1986, pp. 87-94.

VIII: LAS ARTES EN LA POLEMICA SOBRE EL LUJO

La polémica sobre el lujo es, indudablemente, uno de los verdaderos terrenos de juego en los que se pusieron a prueba las diferencias existentes entre los diversos -y con frecuencia casi irreconciliables- corrientes de pensamiento que se amalgamaron en lo que llamamos Las Luces. Del mismo modo, por ejemplo, que en política la adhesión o no a la esperanza de un despotismo ilustrado contribuía a diferenciar cada vez en mayor grado al grupo de los philosophes; lo mismo que en religión era cada vez más insalvable el abismo entre los críticos deistas de las religiones reveladas y las corrientes ateas y materialistas; del mismo modo, una importante piedra de toque de diferenciación interna la constituía el aceptar con entusiasmo la idea del lujo, ya sea social o individual, como factor beneficioso para el progreso de la sociedad humana, o, por el contrario, rechazar desde las posiciones de una estricta moral de la nostalgia el mismo concepto de lujo, ya por considerarlo como uno de los principales agentes corruptores de la supuesta simplicidad primitiva, ya por ver en él, si no una causa de corrupción, sí al menos una manifestación de esa misma corrupción.

El debate fue, por supuesto, esencialmente político y económico. Tras él se escondían, en unos casos, la cara triunfante de los nuevos valores ideológicos propugnados por las clases en ascenso (Mandeville o Vol-

taire), y en otros la conciencia inquieta de esos mismos valores (los casos, salvando las diferencias entre ellos, de Diderot o de Rousseau). Mandeville, por ejemplo, mostraba, en los inicios de la polémica, lo trascendente que ésta resultaba para la nueva sociedad. En consonancia con el célebre axioma de su Fable of Bees (1), no negaba Mandeville que el lujo sea un vicio, ya que nos aleja de la primitiva simplicidad; pero se trata, en su opinión, de un vicio tan extendido que es imposible encontrar a nadie que no sea culpable de él, y del cual se puede hacer un uso astuto que redunde a la larga en beneficio para el bien público. La frugalidad, dirá en la Fable, no es con frecuencia más que el hacer pasar por virtud lo que no es sino necesidad, y la famosa austeridad espartana no es sino el reverso de las servidumbres que imponía a los lacedemonios su política militarista. La base de la argumentación de Mandeville, frecuentemente retomada después, no es otra que la concreción de uno de los nuevos axiomas de la ideología burguesa: hay que diferenciar claramente entre lo público y lo privado, y no se puede administrar un Estado lo mismo que si se tratase de un patrimonio particular.

De aquí surgirá una larga serie de argumentos económico-morales que serán ampliamente recuperados por los propagandistas posteriores (Voltaire, entre ellos), y algunos de éstos aparecerán también en las páginas de

la Enciclopedia (2).

La cuestión tiene, en efecto, un importante eco en Francia, sobre todo desde los cambios en la estructura economica francesa que tendrán lugar en el periodo de la Regencia. Carlo Borghero ha analizado estos ecos en una importante recopilación de textos (3), a la que me remito para ulteriores especificaciones. Otros trabajos han estudiado aspectos parciales del debate, como pueden ser las actitudes de Voltaire (4), Helvetius (5), o Rousseau (6). No existe, sin embargo, que yo sepa, un estudio completo de la cuestión en la Enciclopedia.

Y, sin embargo, la Enciclopedia es, como en tantos otros temas, unlugar privilegiado de entrecruzamiento del debate ilustrado sobre el lujo. Aún sin polemizar explicitamente unos con otros, podemos encontrar en diversos artículos enciclopedistas resumidas las diferentes posiciones de la polémica: desde el Rousseau del artículo Economie politique, en el que se pueden leer entre lineas algunas de las tesis sostenidas por el ginebrino en su Discours sur les Sciences et les Arts, hasta el artículo Luxe, de Saint-Lambert, que pretende resumir todo el debate y fundamentarlo sobre nuevas bases, pasando por otros textos no menos importantes, como el artículo Fortune de D'Alembert o el artículo Frugalité de Jaucourt.

Como se verá al analizar estos textos, el tema no carece de implicaciones al nivel de la estética y la

teoría del arte. Desde el momento en que las Beaux-Arts se consideraban como una de las más brillantes manifestaciones del lujo, la suerte de ambos conceptos quedaba inevitablemente asociada. No es casualidad que entusiastas publicistas del lujo como Voltaire defendieran, al mismo tiempo, una organización del arte y la cultura entendidos como "prestigio", y de la que el reinado de Luiz XIV sería el máximo exponente; o que quienes, como Diderot, defendían con reservas un cierto concepto de lujo siempre condicionado a su utilidad social, fueran asimismo los impulsores de la función moralizadora y burguesa de arte; o que, finalmente, rigoristas como Rousseau exigieran como única legitimidad posible del arte su proximidad a la naturaleza (idea ésta que se encuentra en el trasfondo de la atención de Rousseau a la música o de su polémica con D´Alembert a propósito de la función del teatro).

Quizás uno de los puntos en los que más claramente se evidencian estas connotaciones estéticas del debate sobre el lujo sea en sus relaciones con la polémica sobre el mundo antiguo, tema que se analiza en otro capítulo del presente trabajo. Pero estas connotaciones aparecen también con total claridad en el resto de los artículos que he citado, y que procede ahora reseñar y analizar en detalle.

Entre ellos, no cabe duda de que ocupa el lugar

central el artículo Luxe, de Saint-Lambert. Texto capital porque supone, en la linea mayoritariamente compartida por los enciclopedistas, la reivindicación de un lujo socialmente util, opuesto al despilfarro aristocrático improductivo.

Pero, además, porque incluye un desplazamiento del clásico problema de si el lujo es corruptor o no: el lujo en sí mismo no será, para Saint-Lambert, productor de efectos sociales, sino más bien producto él mismo. Su carácter útil o perjudicial le vendrá dado desde fuera, por la existencia de un buen o mal sistema de gobierno y costumbres. De cualquier modo, no es de por sí un indicador de perversidad, puesto que su fundamento antropológico es el deseo de mejorar que se encuentra en todo gobierno que no tenga como base la igualdad y comunidad de bienes (7).

Saint-Lambert se hace eco de la polémica, rechazando sus términos, ya que refuta tanto las "declamaciones de los moralistas" como los "elogios de algunos políticos que han hablado de él más como comerciantes o empleados que como filósofos u hombres de estado" (8).

Rechaza así Saint Lambert las opiniones absolutas de que el lujo contribuye a la población, enriquece a los Estados, dulcifica las costumbres al extender las virtudes privadas, favorece el progreso de los conocimientos y del arte, etc.; y lo mismo las tesis contrarias

de que el lujo sacrifica lo útil a lo agradable, arruina el campo potenciando el éxodo a la ciudad, despuebla la naciones, extingue los sentimientos de honor y patriotismo, etc. Se ha llegado así, a un callejón salida del que Saint-Lambert no salva ni siquiera a los que defienden que lo malo no es el lujo en sí sino su exceso, ni mucho menos a aquellos otros pensadores que han tomado conciencia del problema sólo para concluir que el hombre debe volver a la selva. Todos son, para Saint-Lambert, culpables del mismo error: haber tomado por causa lo que no es sino un efecto. El philosophe debe, pues, para empezar, devolver al lujo su verdadero puesto en la cadena de los acontecimientos: el ascenso y decadencia de las sociedades no guarda con el lujo la relación de efecto y causa, sino la defenómenos de evolución paralela y desigual, que dependen ambos de otro orden de cosas superior: el de la política y la actuación de los gobiernos sobre la moral global de una sociedad (9).

Desde este planteamiento, puede ocurrir que, para Saint-Lambert, la conversión de los vicios privados en virtudes públicas no sea ya tan automática como pretendía Mandeville. El interés particular puede llevar a los gobiernos a tomar decisiones públicas nefastas, y son estas decisiones las que asignan al lujo su papel en la sociedad.

Estas tesis vienen, además, avaladas por una

Historia de la que Saint-Lambert extrae conclusiones diferentes a las que en seguida se verán en Jaucourt. El lujo deja ya de ser el motor de la decadencia de los imperios para convertirse en un factor implicado en esa misma decadencia. Así, la decadencia de Atenas, por ejemplo, habría sobrevenido por culpa de la tiranía del populacho y la eliminación de los elementos aristocráticos de gobierno. La afirmación de que "fue abatiendo el Areópago y no edificando teatros como Pericles perdió a Atenas" representará un apoyo a las tesis mantenidas por D'Alembert frente a Rousseau. Del mismo modo, se rechaza uno de los lugares comunes de los rigoristas, la corrupci'on por el lujo de la austeridad de la Roma primitiva.

Sin embargo, junto a esta reinterpretación de la historia, lo más importante del texto de Saint-Lambert es el elaborar una nueva y original teoría que combina elementos de un mercantilismo renovado, nuevas ideas fisiocráticas y argumentaciones de carácter moral eminentemente ilustradas. La mezcla de argumentaciones económicas, políticas, éticas y antropológicas que se ha señalado con frecuencia a propósito de los fisiocratas o de Adam Smith (11), aparece también en el escrito de Saint-Lambert, quien, partiendo de una consideración casi mercantilista del lujo desde el punto de vista de la balanza comercial de los Estados, llega a establecer una distinción entre modos socialmente útiles o perjudiciales de enriquecerse

y a diseñar una típica manera burguesa de acceso a la riqueza en la que el mérito es el principal argumento, opuesto tanto a las fortunas de nacimiento como a las fiebres especulativas (de las que aun se recordaba dolorosamente en Francia la catástrofe del sistema Law, a veces comparada en lo económico con el "desorden" rococó en lo estético: productos ambos de la irracionalidad del periodo de la Regencia).

Para Saint-Lambert, el lujo de una nación deberá guardar siempre una proporción directa con la riqueza de ésta. Desde una óptica con claras pervivencias mercantilistas, afirma que un país debe poseer un tipo de lujo tal que evite importaciones y mantenga la riqueza en el interior del Estado, o incluso la aumente mediante las exportaciones. Aparece ya así la exigencia de un lujo útil y la condena de un lujo desmedido, que sólo puede ser el fruto del mal gobierno.

Así, vuelve a mostrarse la crítica implícita a Mandeville: no toda acción privada de enriquecimiento o de disfrute de las riquezas es de por sí lícita (12). El deseo privado de enriquecimiento debe ir siempre unido a una clara conciencia del interés público: lo que Saint-Lambert llama el esprit de communauté, virtud comunitaria que debe ser cultivada por el Estado.

Ahora bien, para que el interés privado esté siempre subordinado al espíritu comunitario es preciso

que las pasiones del ser humano se contrapesen entre sí en continuo equilibrio. Hirschman ha analizado (13) cómo a la idea cristiana de las pasiones como algo perverso que hay que reprimir sucede ahora la idea (presente, por ejemplo en Mandeville) de que un control sobre las pasiones privadas puede hacer que éstas trabajen para el bien público. Una tercera fase, sería el llamado "principio de la pasión compensadora", anticipado por Bacon, desarrollado por Spinoza y Hume y ampliamente presente en la Ilustración francesa (14), según el cual unas pasiones pueden ser contrarrestadas mediante la acción de otras.

El artículo de Saint-Lambert, que no es citado por Hirschman, participa evidentemente de este movimiento de ideas, y presenta una combinación de las teorías del control de las pasiones y las de la pasión compensadora: las pasiones controladas pueden trabajar por el bien general, pero sólo a condición de que se encuentren "balanceadas", y ello supone ante todo que ninguna destruya a las otras. No pide, pues, Saint-Lambert el aniquilamiento de las pasiones sino su sumisión a un principio de orden o racionalidad. Lo mismo que Voltaire, Blondel o D'Alembert con respecto a la imaginación, lo que teme Saint-Lambert de las pasiones no es su mera presencia sino su desbordamiento incontrolado.

El lujo subordinado al espíritu comunitario: he ahí la trasposición de las "pasiones balanceadas".

Un lujo sano, que sólo puede desarrollarse en estados cuyos gobiernos fomentan conscientemente las virtudes comunitarias. Un lujo social, al mismo tiempo, que impulsa el progreso al comportarse como principio de racionalidad económica encauzando la fuerza vital del individuo emprendedor.

En esta linea, el reconocimiento condicionado del lujo que realiza Saint-Lambert, tan alejado de la condena de Rousseau como del entusiasmo de Voltaire, conduce a condenar radicalmente el uso fastuoso de las riquezas. La riqueza tiene una funcionalidad estrictamente económica, y Saint-Lambert no le reconoce la más mínima función representativa. Todo uso de la riqueza como apariencia es condenable: lujo inútil que a menudo fuerza a los hombres a vivir por encima de sus posibilidades, pero sobre todo síntoma de corrupción de las costumbres y del sistema político. La profusión exterior conduce a la pérdida de distinciones entre cada estado e indica que se manipula a un pueblo mediante signos externos en lugar de dirigirlo mediante la Razón elevada a principio de gobierno. Son los paises donde la deuda pública fomenta la existencia de rentistas ociosos, donde la especulación y no el trabajo honrado es el método de hacer fortuna.

Pero, frente a dichos paises, el término de comparacion no está ya para Saint-Lambert en aquellos otros

que no conocen el lujo, sino en los que mantienen un gobierno prudente y vigoroso. En ellos "...estas riquezas y estas costumbres son fruto de la comodidad de la gran mayoría, y sobre todo de la atención extrema por parte del gobierno a dirigir todas sus operaciones hacia el bien general". La vanidad y el lujo, en dosis sabiamente medidas, son ahora beneficiosas porque estimulan a pueblos que de otro modo languidecerían (15). Es una clara inversión por pasiva del viejo argumento del lujo como envilecedor de las naciones (16). Y, del mismo modo que bajo un gobierno tiránico los abusos se encadenan unos a otros, también ahora se suceden los efectos beneficiosos: aumento del número de propietarios agrícolas, un sistema de finanzas que excluye los privilegios; un modo seguro pero no excesivamente rápido de acceder a la riqueza por el propio mérito. La contención del lujo aparece también en el propio tejido social: cada grupo manifiesta el lujo que le es propio, y no se produce la indeseable confusión de clases sociales.

Pero lo que más nos interesa ahora es la afirmación de Saint-Lambert de que sólo en una situación similar a la descrita puede el arte cumplir su verdadero carácter moral. El arte no es sino una expresión más del ocio de la humanidad, del lujo en sentido amplio, y, por tanto, no tiene capacidad de corromper un Estado: más bien, se corrompe con él. El verdadero fin del arte es crear, me-

diante su actuación sobre las pasiones y las emociones, ciudadanos patriotas y virtuosos. Un gobierno tiránico corrompe incluso el reino de lo artístico: el arte deja, bajo él, de cumplir su esencial función cívica, convirtiéndose en mero objeto de disipación. Saint-Lambert recure, en este punto, una vez más, a la historia, y traza un paralelo en esta materia entre la Grecia de Pericles y las naciones ilustradas contemporaneas. En ambas , según él, florece la representación de la grandeza de sentimientos, un arte que habla al corazón de los ciudadanos para conmoverlos y mejorarlos. La Inglaterra que ha construido Blenheim Palace y ha hecho nacer a Addison y Pope, o la Francia de Racine y Voltaire son consideradas como las restauradoras del lazo entre arte y vida civil. Y, como en otros textos de la Enciclopedia, el arte del Grand Siècle aparece como paradigma a contraponer a la degeneración posterior del Rococó: "Hombres ricos de alma elevada elevan el alma de los artistas; no les piden una Galatea amanerada, pequeñas Dafnes, una Magdalena, un Jerónimo, sino que les proponen representar un San Hilario, peligrosamente herido, que muestra a su hijo al gran Turena perdido para la patria". La consigna de reforma de las bellas artes adquiere así tintes netamente políticos: "Reanimemos en nosotros el amor por la patria, el orden y las leyes, y las bellas artes cesarán de profanarse entregándose a la superstición y al libertinaje; escogerán temas

útiles a las costumbres y los tratarán con fuerza y nobleza".

La crítica de las chinoiseries, ya adelantada por D'Alembert en el artículo Ecole, en el que las consideraba una muestra del irracionalismo y la frivolidad rococó, aparece también reflejada por Saint-Lambert desde su punto de vista predominantemente político: "No creo que en un Estado bien administrado, en el que, en consecuencia, reine el amor a la patria, las más bellas porcelenas de China hagan tan felices a sus poseedores como lo sería el que haya contribuido con sus tesoros a la reparación de un camino público" (17).

¿Cuál debe ser, en conclusión, la actitud del philosophe frente al problema del lujo? En primer lugar, reconocer su neutralidad moral: "Puesto qué el deseo de enriquecerse y gozar de las riquezas se encuentra en la naturaleza humana desde que está en sociedad; puesto que tales deseos sostienen, enriquecen y vivifican a todasd las grandes sociedades; puesto que el lujo es un bien que por sí mismo no hace ningún mal, no es preciso, ni como filósofo ni como soberano, atacar al lujo en sí mismo". En segundo lugar, debe el philosophe partir de la idea básica de que en el progreso del espíritu humano, que es esencialmente histórico, es imposible dar marcha atrás sin recaer en las tinieblas: "Con un comercio tan extendido, una industria tan universal, una multitud de

artes perfeccionadas, no espereis hoy hacer retornar a Europa a la antigua simplicidad; sería hacerla retornar a la debilidad y a la barbarie".

Este doble principio lleva a Saint-Lambert a un planteamiento negativo de la cuestión de las leyes suntuarias, tan debatida desde el mercantilismo y presente en otros artículos de la propia Enciclopedia. En consonancia con lo dicho, las leyes suntuarias se le presentan como algo inútil, porque dirigen la acción gubernamental contra un objetivo equivocado: "...no hay más que una clase de leyes suntuarias que no sea absurda: aquella que cargue de impuestos una rama del lujo que se traiga del extranjero o que favorezca demasiado a un género de industrias a expensas de otras; y hay época en que incluso esta ley podría ser peligrosa. Cualquier otra ley suntuaria no puede ser de ninguna utilidad". La actividad estatal no debe buscar suprimir el lujo sino ponerlo en orden. Y es precisamente esa "puesta en orden" lo que diferencia las propuestas económicas de Saint-Lambert de las del mercantilismo clásico: porque lo que postula es una acción "liberal" que, salvando la restricción de las importaciones, elimine las trabas que obstaculizan las iniciativas individuales. El mercado debe quedar liberalizado, y ello supone, en primer lugar, en la linea defendida por los fisiocratas, una remodelación del campo que vuelva a otorgar a la agricultura su papel pri-

mordial (18). Y, lo mismo que los fisiócratas, Saint-Lambert terminará el texto dejando muy clara su aspiración a una reforma gradual de las costumbres y la economía, operada desde un poder omnipotente pero sabio, y bien lejos de cualquier transformación revolucionaria o violenta de la sociedad. En conclusión, una invitación explícita a encontrar la verdadera via del philosophe rechazando a la vez "los prejuicios de Esparta y los de Síbaris", en la linea de esa Ilustración intermedia y moderada que volvemos a encontrar por todas partes en la Enciclopedia.

Podemos encontrar también, no obstante, posturas contrarias a las soluciones propuestas por Saint-Lambert en la propia Enciclopedia: desde el rigorismo de Jaucourt hasta la celebración del fasto cortesano en Cahusac, pasando por las posiciones mucho más cautas de D'Alembert.

Examinando algunos de los textos enciclopedistas, podemos comprobar esta disparidad de posiciones. El tema tan debatido en la época, de la conveniencia o no de que el Estado adopte leyes suntuarias aparece reflejado en dos artículos que, bajo el mismo título, esconden diferencias de matices. En el artículo Lois somptuaires, firmado A. (es decir, el signo que, según los propios editores de la obra, corresponde a las colaboraciones de Boucher d'Argis), hay un muy pormenorizado estudio histórico y

jurídico de las principales leyes suntuarias, con especial atención a dos fases históricas concretas: Roma y la Francia medieval y moderna. La conclusión de Boucher d'Argis es muy clara: el lujo es una amenaza para el bienestar de las sociedades y el Estado, encargado del bien público, debe utilizar todos los medios a su alcance para que cause el menor mal posible, incluyendo entre estos medios las leyes suntuarias. Boucher d'Argis termina su texto con una decidida y clara exhortación a la represión pública del lujo.

En cambio, en el artículo Somptuaires, Lois, Jaucourt, remitiendo al articulo Loi, parece dubitativo: no encontramos en su texto una declaración rotunda ni a favor ni en contra de las leyes suntuarias. Sin embargo, el examen histórico que realiza de estas leyes entre griegos, romanos o ingleses (mucho menos detallado que el del artículo de Boucher d'Argis) le lleva a lamentar que a menudo tal tipo de leyes haya caido en desuso, lo que indica, en contra de Saint-Lambert, una confianza en su validez como instrumento gubernamental y un asentimiento tácito a la idea de que es tarea de los Estados controlar el lujo de sus ciudadanos.

Esta cautela de Jaucourt contrasta, de modo evidente, como veremos en seguida, con la rotundidad con que él mismo criticará los aspectos perniciosos del lujo al hablar de episodios historicos concretos de Grecia

y Roma. La apoyatura histórica, en general, otorga a sus textos un carácter decidido del que a menudo carecen cuando se trata de reflexionar sobre cuestiones más teóricas y globales. Así, por ejemplo, en el artículo Mode llega a una cierta defensa del lujo, extraña en quien al mismo tiempo escribía encendidos elogios sobre la austeridad de los espartanos. En este texto, para Jaucourt, si bien es cierto que las modas cambiantes en el vestido son un producto de la frivolidad del espíritu humano en ciertas épocas, no lo es menos que constituyen un objeto económico importante con el que un Estado puede multiplicar las ramas de su comercio, como señala que ha ocurrido con la expansión de la moda francesa por toda Europa.

Así, se alaban con reservas los efectos económicos de uno de los típicos productos del lujo, la moda, pero se temen, en la linea de Montaaigne (19), sus efectos morales. La conclusión implica una reflexión filosófica, pero ninguna propuesta concreta en el terreno de los hechos: en lugar de atacar tal o cual moda concreta el philosophe debe limitarse a admirar la inconstancia y la ligereza de espíritu de los hombres y el hecho de que sean capaces de someterse a las modas no ya sólo en materia de vestimenta, sino también de gusto, género de vida y espíritu. Se enmarca, pues, en la general condena enciclopedista contra todo producto de la frivolidad, pero no así en el específico debate sobre el lujo.

En el artículo Magnificence, el caballero de Jaucourt vuelve a tratar de situarse en un punto intermedio. Siguiendo a Aristóteles, define la magnificencia como el gasto que se realiza en cosas de utilidad pública (construcciones, juegos, etc.). En principio, este concepto de magnificencia no es, para Jaucourt, sinónimo de lujo: el gasto destinado a la comunidad como tal carece del requisito del carácter privado, es algo que interesa a todo el conjunto de la comunidad en sí y no al solo individuo aislado (téngase presente siempre la imagen de Esparta y la Roma republicana como sociedades ideales, que es omnipresente en Jaucourt). Sin embargo, a la magnificencia pública correctamente entendida le opone, muy influenciado en ello por su modelo aristotélico, sus dos extremos viciosos respectivos: la sordidez mezquina de quienes confunden la sobria simplicitass con el más grosero atraso, y, por otro lado, la suntuosidad ridícula y perniciosa del sentido privado del lujo, elevado a carácter de todo un Estado y signo inequívoco de que éste se encuentra en franca decadencia.

Es el mismo término medio que se postula en el artículo anónimo Genereux, generosité, en el cual se hacen elogios de la generosidad entendida como virtud abstracta, como una de las cualidades esenciales que deben adornar la vida en sociedad del hombre moderno. Pero recomendando, al mismo tiempo, prudencia con la generosidad pecuniaria:

hay unas reglas de sabia economía que el honnête homme no debe nunca traspasar, so pena de irresponsabilidad o de vana fastuosidad, ambos extremos igualmente condenables desde la economía y desde la moral. Y, si el despilfarro privado es cosa grave, mucho más lo es cuando se trata de derroche a escala pública y estatal, como critica el mismo Jaucourt en el artículo Naples: "Pero las riquezas prodigiosas enterradas en las iglesias de Nápoles, los gastos excesivos que hace esta ciudad para el mantenimiento del príncipe y las guarniciones y, en fin, el número exhorbitante de conventos, monasterios, sacerdotes, religiosos y religiosas que hormiguean en esta ciudad, la consumen y la empobrecen cada vez más".

Más duro se muestra, no obstante, el propio Jaucourt eb otros textos como el artículo Oisiveté. Dentro de su estricta moral del trabajo, no sólo burguesa sino especificamente teñida de protestantismo (20), la ociosidad se presenta como algo funesto no sólo para los hombres, a escala individual, sino también para las naciones. Y consiste esta ociosidad no sólo en no trabajar, sino también en aplicar excesivos esfuerzos a cosas inútiles o superfluas, por lo que, de algún modo, el lujo es también una forma de ociosidad y sus productos sólo podrán justificarse en la medida en que deparen una cierta utilidad social. De ahí que desee, con mucha más fuerza de lo que lo hacía para las leyes suntuarias, la implanta-

ción de leyes contra la ociosidad, realizadas a partir del modelo antiguo que le ofrecen egipcios, espartanos y atenienses; revelando, una vez más, sus lecturas aristtélicas y platónicas, elogia en particular a los atenienses por otorgar a cada hombre una profesión según su status, lo que vuelve a demostrar las graves rémoras internas del pensamiento de Jaucourt, que, por ejemplo, nunca llega a articular su mística burgués-protestante del trabajo con una crítica del sistema gremial y una reivindicacion del mercado libre, reivindicación y crítica que, por el contrario, sí que son un lugar común en los escritos de otros enciclopedistas.

Es importante igualmente, en este sentido, el artículo Honneur, también del Chevalier de Jaucourt. Se trata de un largo texto en el que reafirma sus ideas sobre la corrupción de las sociedades tal y como las expone en sus escritos sobre las sociedades antiguas. El honor merecido debería ser, para Jaucourt, sólo el que se ha obtenido como consecuencia de alguna gran acción, y las artes del placer deberían constituir el reposo de quien ha llegado a obtener este tipo de honor. Sin embargo, constata con desesperación y nostalgia que no ocurre así en su sociedad contemporanea: "De pronto se alzan fortunas inmesnas y rápidas; hay honores sin trabajo, dignidades de empleo sin funciones. Las artes del lujo se multiplican, la fantasía pone un precio a lo que no lo tiene;

el gusto por lo bello se usa en hombres desocupados que no quieren más que gozar; las artes se degradan, lo frívolo se expande, lo agradable es más estimado que lo bello lo útil y lo honesto". La corrupción de la sociedad por el lujo excesivo de lo especulativo (21), opuesto a la riqueza esencialmente ética fruto del trabajo, produce, así, a su vez, una degeneración del gusto y, por ende, de las bellas artea; degeneración que, para Jaucourt, como para todos los enciclopedistas, se caracteriza ante todo por el predominio de lo frívolo, lo arbitrario, la fantasía sin freno, y por la búsqueda de un arte meramente agradable que olvida su alta función moral. Pero el progreso de la sociedad incluye también facetas que no son tan oscuras: si produce corrupción de las costumbres y degeneración estética, también posibilita el aumento de las Luces y, según Jaucourt, es más fácil corregir a un pueblo que piensa que a otro que no. Sólo el progreso de las Luces facilita, así, paradojicamente, el retorno de la humanidad a esos principios de vida naturales tan nostalgicamente añorados por el autor.

Esta nostalgia la muestra el Chevalier sobre todo cuando habla de Atenas, Esparta o Roma, como se puede ver en otro capítulo de este estudio. Pero también en ciertos artículos no estrictamente históricos deja traslucir su desesperación ante la pérdida de los valores originarios y su perplejidad ante el hecho de que los mismos

datos de progreso económico y social que destruyeron tales valores aparezcan ahora como única posibilidad de su recuperación, aunque sea parcial.

En el artículo Or, Age d' Jaucourt da un cumplido resumen de todas las características tradicionalmente atribuidas a la mítica Edad de Oro: inocencia y ausencia de perversión en el corazón humano, justicia reinante por igual para todos los hombres, total ausencia de cualquier tipo de mal o enfermedad, hombres continuamente ocupados en cantos y danzas, ninguna ley más que la razón, firmamento siempre claro; armonía total, en suma, entre la naturaleza y el hombre mismo como parte integrante de ésta. Panorama idílico que aparece, sin embargo, contrapuesto al principio máximo de distorsión reinante en las sociedades civilizadas: el hecho de que el hombre se haya creado necesidades artificiales que no están inscritas en su propio funcionamiento como especie natural: "Entonces el hombre no buscaba su felicidad en lo superfluo, y el hambre de riquezas aún no alumbraba en él deseos insaciables". Jaucourt, pues, es consciente de la imposibilidad del retorno, pero ello no le impide denostar las consecuencias funestas del progreso, por más que sólo en él pueda buscarse la futura salvación del hombre y la posibilidad de cualquier ulterior reconciliación entre él y su entorno natural.

El mismo Jaucourt hace en el artículo Rheinwald

un elogio de la sencilla vida pastoril y montañea, indudablemente influido por Rousseau, aunque no lo cite de modo explícito. Este elogio de lo bucólico parece matizarse, sin embargo, en el artículo Eglogue, del mismo autor, en el cual, tras evocar con nostalgia la figura de los felices pastores de Italia (que guardan sus rebaños "con una guitarra a la espalda" y que hacen versos ayudados por la especial dulzura de la lengua italiana), afirma que la poesía bucólica no puede atenerse a la pura realidad sino que debe elevarse hasta el ideal, porque los pastores de la égloga son "seres quiméricos" bien alejados de "nuestros desgraciados campesinos de hoy".

En otros artículos Jaucourt describirá también, con tonos de una cierta -no excesiva- nostalgia ciertos sentimientos "naturales" que considera ya perdidos. Oigámosle al final del artículo Joie: "Si la gaieté es un bello don de la naturaleza, la joie tiene algo de celestial; no es alegría artificial y forzada, que no es sino una pintura sobre el rostro; no esa alegría floja y juguetona que sólo afecta a los sentidos y que tampoco dura; sino esa alegría de razón, que tiene su raiz en el corazón, esa alegría indetectable que tiene su fuente en la virtud y que es la fiel compañera de las costumbres inocentes; este tipo de alegría ya no lo conocemos hoy y la hemos sustituido por un barniz que se agrieta, un falso brillo de placer y mucho de corrupción". Y en el artículo

Politesse afirma que ésta es una cualidad esencialmente civilizada, producto del desarrollo de la sociedad y que no se encuentra entre los pueblos salvajes, pero no puede dejar de matizar que "...entre los pueblos civilizados no es a menudo más que la demostración exterior de un bienestar que ya no está en el corazón".

Más matizada aparece la opinión de Naigeon, el futuro panegirista de Diderot, en su artículo Richesse. En opinión de Naigeon, la palabra "riqueza" es susceptible de muchas significaciones y puntos de vista, y su consideracion por el filósofo dependerá de cual de estos puntos de vista se adopte. Es interesante comprobar en su texto cómo, cuando habla de richesses en plural, establece siempre una diferenciación: si son las richesses privadas de un ciudadano particular evocan, directa o indirectamente, la idea del lujo superfluo; en cambio, si se trata de las richesses de un reino o nación, esta marca peyorativa desaparece. A partir de esta neta diferenciación entre lo privado y lo público, no deb extrañar la afirmación de Naigeon de que el tema de la riqueza y el lujo debe ser uno de los principales motivos de reflexión del hombre político. El, sin embargo, se plantea la cuestión desde el punto de vista del philosophe, con tres interrogantes básicas: si es un efecto necesario e inevitable de la riqueza el alejar a su poseedor de la búsqueda de la verdad; si la existencia de la riqueza no implica,

de modo infalible, la corrupción de las costumbres; y, por último, si el rico puede ser virtuoso y sabio sin desprenderse de su riqueza, o, en el fondo, el mismo problema planteado en el primer interrogante, el de si son compatibles la riqueza y la necesaria independencia de pensamiento.

Naigeon, en su pretensión de objetividad, pasa revista a la historia de las respuestas dadas por los filósofos de distintas épocas a tales interrogantes. Encuentra en los pensadores antiguos la idea de que la riqueza y su ambición es una de las causas de los males del mundo, al desviar al hombre de sus necesidades naturales. Séneca, Diógenes, Justino, Zenón, Anaxágoras, etc., abogan por una opinión que el propio Naigeon declara compartir: la renuncia de Anaxágoras a sus riquezas es considerada por él como un símbolo de la que ha de ser la auténtica actitud del filósofo, en contra de quienes pudieran considerarla simple ostentación de virtud. Y, lo que es más importante, Naigeon reafirma la oportunidad política de esta posición con una cita explícita de la carta de Rousseau a D'Alembert a propósito del artículo Genève, lo que supone una inequívoca toma de partido a favor del ginebrino en la polémica que más abajo se examinará. Hay que señalar, por otro lado, el hecho de que la opinión de los autores cristianos examinados, con su peculiar condena teológica de la riqueza, servirá a Naigeon no

sólo para afirmarse en su tesis de la peligrosidad de las riquezas, sino también para aproximar entre sí la moral pagana y los fundamentos de la cristiana.

Existen, además, dos aspectos de interés que singularizan el texto de Naigeon entre los dedicados al tema del lujo y la riqueza en la Enciclopedia. En primer lugar, el hecho de que una serie de consideraciones económicas, claramente emparentadas con las ideas fisiocráticas, muestran , no obstante, aspectos de crítica social ausentes en otros autores. Así, por ejemplo, si bien se comparte la idea de que la agricultura es una fuente primordial de riqueza (aunque no exclusiva, para Naigeon), se destacan igualmente los aspectos negativos que desmienten los supuestos paraisos agrícolas: "La agricultura es una muy legítima via de enriquecerse; es la bendición de nuestra buena madre naturaleza: pero, ¿quién tiene el coraje de marchar tras el buey y buscar el oro en el surco?". Pero, sobre todo, vemos aflorar el filón de radicalismo ilustrado en frases como las siguientes: "Las ganancias exhorbitantes de las finanzas no son más que la pura sangre de los pueblos exprimida por la vejación". La conclusión es de desconfianza hacia el principio mismo de la riqueza; si se postula, desde luego, la hipotética existencia de un modelo digno, honrado y meritorio de acceso a la riqueza y disfrute de ella, tal modelo aparece en la práctica casi inalcanzable: "Convengamos, pues,

en que es muy pequeño el número de hombres que saben enriquecerse sin bajeza ni injusticia; mucho más pequeño el de los que pueden gozar de la riqueza sin remordimiento no temor; y casi ninguno lo bastante fuerte como para perderla sin dolor. Comunmente, la riqueza no hace sino malvados y esclavos".

Pero -y es el segundo aspecto que quería destacar en el artículo de Naigeon- leyendo entre lineas, se comprueba en el texto que la riqueza y el lujo están, para el autor, claramente emparentados con lo extraordinario. Su ambigüedad es similar a la ambigüedad del genio. Si éste es, a la vez, una potencia beneficiosa e inquietante, precisamente por lo que tiene de fuera de la norma, también la riqueza es temible, pero al mismo tiempo puede ser signo de ese principio de lo grande que está inevitablemente en la sociedad y constituye uno de los factores esenciales de su progreso. Una frase del artículo de Nasigeon explicita esta actitud latente que, en mi opinión, debe mucho al continuo intercambio de ideas con Diderot: "Hay, sin duda, medios legítimos de enriquecerse, pero pocos buenos. El ahorro honesto está entre los mejores, pero tiene sus defectos. ¿Qué solicitud no exige? ¿Es ese el empleo del tiempo de un hombre destinado a grandes cosas?". Lo mismo que Diderot, Naigeon percibe con claridad la tensión entre el orden moral común y la necesidad de otorgar al genio unos principios de legitimidad

para su actuación, que pueden no coincidir con aquél.

D'Alembert, por su parte, también interviene en el debate con diversos artículos en la Enciclopedia. Algunos de ellos serán analizados en otros apartados de este estudio, por lo que omitiré aquí su referencia. Me referiré sólo a arículos como Edition, Fortune o, por supuesto, Genève, del que me ocuparé más largamente. D'Alembert se muestra como un resuelto enemigo de la fastuosidad en todos los órdenes de la vida, sin compartir por ello el rigorismo de Rousseau. Basta con leer su Essai sur la société des gens des lettres et des grands para captar de inmediato su aversión a cualquier modalidad de lujo. Pero ciñéndonos estrictamente a la Enciclopedia, el artículo Edition arremete contra aquellos que buscan ediciones de lujo sin importarles la obra escrita en sí y sin prestar atención más que a su suntuosidad exterior. Es una condena muy especial de un tipo determinado de lujo, peligroso en cuanto que desvía a ese objeto de conocimiento que es el libro de su verdadera finalidad. La búsqueda de bellas ediciones por sí mismas puede conducir a la bibliomanía, y en el propio artículo Bibliomanie D'Alembert equipara al bibliómano con el amateur en el peor sentido de la palabra: "El amor por los libros, cuando no es guiado por la filosofía y un espíritu ilustrado, es una de las pasiones más ridículas...En general, la bibliomanía es, con algunas excepciones, como la pa-

sión por los cuadros, las curiosidades, las casas: los que poseen estas cosas apenas gozan de ellas". Diderot compartirá estas críticas en el artículo Bibliomane, ridiculizando al hombre que no reune los libros para instruirse, y ni siquiera los lee, sino que toda su ciencia consiste en reconocer una buena edición o encuadernación: es, en su opinión, una posesión tan dispendiosa como la ambición o la voluptuosidad. También Diderot, en el artículo Homme (Politique), exige, como otra faceta de su lucha contra el lujo, que se restrinja en un Estado el número de criados a lo estrictamente necesario.

Pero, volviendo a D'Alembert, mucho más directa es su actitud en el artículo Fortune. Aunque reconociendo varias posibles acepciones del término, dentro del interés enciclopedista por los sinónimos, D'Alembert habla aquí de fortuna como opulencia, con actitud claramente contraria a la idea de lujo. Critica, en primer lugar, lo mismo que en su Essai citado, la forma de hacer fortuna consistente en la adulación a los poderosos, aunque reconoce que todo está permitido cuando se trata de salir de un estado de miseria absoluta. Lo más importante de su texto es, no obstante, que su crítica del lujo se tiñe de una carga social dificil de encontrar tan explicitamente en otros enciclopedistas: " Los medios de enriquecerse pueden ser criminales en moral, aunque permitidos por las leyes; va contra el derecho natural y contra la humanidad el

que millones de hombres estén privados de lo necesario, como ocurre en ciertos paises, para alimentar el lujo escandaloso de un pequeño número de ciudadanos ociosos. Una injusticia tan sangrante y cruel no puede verse autorizada por el motivo de suministrar recursos al Estado en tiempos dificiles. Multiplicar los desgraciados para aumentar los recursos es cortarse un brazo para dar más alimento al otro'. Frente al lujo inmoral y ocioso, queda perfectamente diseñado el nuevo modelo burgués de acceso a la riqueza: "Los medios honestos de hacer fortuna son los que provienen del talento y la industria; a la cabeza de ellos se debe colocar el comercio. !Qué diferencia para el sabio entre la fortuna de un cortesano, hecha a fuerza de bajezas e intrigas, y la de un negociante que no debe su opulencia más que a sí mismo y que mediante ella procura el bien del Estado! Es una extraña barbarie de nuestras costumbres y, al mismo tiempo, una contradicción bien ridicula el que el comercio, es decir, la manera más noble de enriquecerse, sea mirado por los nobles con desprecio, y que sirva sin embargo para comprar la nobleza.Pero lo que es el colmo de la contradicción y la barbarie es que uno se pueda procurar la nobleza con riquezas adquiridas por toda clase de vias". Aceptación, pues, de una cierta modalidad "burguesa" de lujo moderado y honesto, que será, aproximadamente, también la misma posición de Diderot (22).

No todos los artículos que enfocan el tema del lujo en la Enciclopedia muestran, sin embargo, semejante profundidad de pensamiento y una conciencia tan clara de los graves problemas de toda índole que se ocultaban tras una polémica de apariencia inocua. Podemos citar varios ejemplos de artículos que se muestran más que neutrales, ignorantes del debate.

Así, el artículo Tapis, del Chevalier de Jaucourt, es un texto predominantemente técnico en el que apenas encontramos ninguna referencia a la importante función del tapiz como complemento de la arquitectura (sobre la cual, por contra, sí insiste con frecuencia Blondel en sus artículos de arquitectura) ni a la polémica sobre el lujo. Simplemente encontramos una descripción minuciosa del proceso de fabricación de los tapices, a partir de la manufactura de la Savonnerie, y una indicación, sin ulteriores comentarios, del hecho de que Francia los importa de Persia y Turquía.

Un texto de Jaucourt igualmente técnico y aséptico es el artículo Porcelaine de la Chine, que incluye detalles sobre cada una de las fases de fabricación de la porcelana, pero en el que no se encuentra el más leve eco de la crítica a las chinoiseries que vimos en otros artículos como Ecole, de D'Alembert (23).

Un tono algo más enfático aparece en el artículo, sin firma, Tapisserie des Gobelins. Este texto constituye

el trozo más importante del largo artículo Tapisserie, cuya primera parte, en la que se hace referencia a la existencia de tapices entre griegos y romanos, es de Jaucourt. En cuanto a los Gobelinos, se relata, en primer lugar, su historia, haciendo especial énfasis en el papel de Colbert como organizador, para después señalar, con tono triunfal, que sus productos son los mejores del mundo en su género, muestra del progreso de las artes bajo el reinado del Rey Sol, y superiores a similares producciones de ingleses o flamencos. Se citan, por último, elogiosamente, los temas diseñados por Le Brun para los Gobelinos: las batallas de Alejandro Magno, las cuatro estaciones, los cuatro elementos, las casas reales, las hazañas de Luis XIV, etc.

Un lugar aparte merece el conjunto de artículos escritos por Louis de Cahusac, cortesano, experto en temas de danza y ballet y autor de un Traité de la Danse. Cahusac es, entre todos los enciclopedistas, el único que muestra sin rubor alguno su entusiasmo por el lujo y el fasto cortesano, su añoranza de ese mundo mágico barroco tan perfectamente descrito por Jean Rousset (24). Cahusac en ningún momento disimula la maravilla que le produce el mundo de la Corte. Complicados y manieristas mecanismo teatrales, costosos y espectaculares fuegos artificiales y de agua, decoraciones festivas minuciosamente preparadas hasta el último detalle para causar el asombro de

quien tiene acceso a las maravillas que sólo en el entorno del príncipe se pueden producir, rigurosa delimitación del ceremonial cortesano, de los pasos de la danza (a los que se considera bellos en su propia uniformidad): todo éso que repugna a la mayoría de los philosophes es descrito por Cahusac con el minucioso detallismo de la delectación.

Sus artículos sobre la Danza, como Danse, Ballet, etc., tienden a reglasmentar este aspecto esencial de la vida del cortesano. Así, en el artículo Ballet, después de señalar la antigüedad de este género y su existencia entre griegos y romanos, se lanza Cahusac a un encendido elogio del Ballet italiano del Seiscientos, sobre todo del modelo de la corte de Saboya, y ensalza a la corte de Luis XIV por haber acogido y perfeccionado tal modelo. Segun Cahusac, "...se ve que este género de espectáculo reunía todas las partes que pueden hacer brillar la magnificencia y el gusto de un soberano; exigía mucha riqueza en los trajes y un gran cuidado para que fueran todos del carácter conveniente. Se precisaban decoraciones en gran número y máquinas sorprendentes". Sin embargo, constata con nostalgia la decadencia del género desde los tiempos de Luis XIV.

Valga como ejemplo también de su postura el artículo Geste, en el cual, después de considerar al gesto como uno de los valores expresivos más inmediatos del

sentimiento humano y como una especie de lenguaje universal, exige que en la danza el lenguaje del cuerpo se acompañe siempre con los gestos adecuados de un rostro que nunca debe permanecer mudo (25).

Similar actitud muestra en los artículos que dedica al tema de la ópera y su decoración. Dejando de lado los aspectos referentes a la gran polémica musical, bien estudiada por Fubini (26) y que escapa de los límites del presente trabajo, Cahusac dedica algunos artículos a la cuestión. En el artículo Enchantement parece corregir un tanto su posición anteriormente descrita. Como afirma en multitud de ocasiones, el fondo de la ópera francesa reside en lo maravilloso: "Los dioses de la fábula desarrollan sobre este teatro todo el poder sobrenatural que la antigüedad les atribuía". Pero, según Cahusac, en la ópera cualquier tipo de enchantement tiene que surgir, forzosamente, del tema mismo, y si no lo hace así es vicioso. Ello parece autorizar a suponer que la decoración operística debería ocupar un lugar secundario. No obstante, esta primera impresión se desvanece si acudimos al artículo Décoration, Opera, igualmente firmado con la letra B. que en la Enciclopedia es siempre el anagrama de Cahusac. En este texto define a la ópera como el espectáculo de lo maravilloso y exige, en consonancia, una decoración operística dominada por la ilusión, aunque también por la verdad y la magnificencia. La decoración

operística es un todo en el que se reúnen la invención, el dibujo y la pintura. La primera de estas categorías corresponde al poeta, quien no debe limitarse sólo a escribir la obra sino que tiene la obligación de imaginar también todo lo concerniente a su representación. El decorador es, indudablemente, también un hombre de genio, pero sólo empieza a actuar después del plan dado por el poeta; el trabajo concreto exige una fuerte colaboración entre ambas figuras, y exige también al poeta lírico la adquisición de los conocimientos necesarios para cumplir esta tarea (27). Esta alta consideración del decorador teatral y operístico es un trasunto del valor que le merecen a Cahusac este tipo del ceremonias y fiestas, y ello se hace bien patente en su artículo Décorateur: "Hombre experimentado en dibujo, pintura, escultura, arquitectura y perspectiva, que inventa o ejecuta y dispone obras de arquitectura pintada y toda clase decoraciones, ya sea para teatro, fiestas públicas, pompas fúnebres, procesiones, etc.".

El genio tiene también un lugar, como se ve, en la arquitectura efímera y en la ceremonia cortesana, que no es un terreno reservado a los simp'les artesanos. Así, en el artículo Coupe, definido como disposición de las distintas partes que componen un poema lírico, Cahusac insiste en que, pese al desprecio que a tal género han hecho autores como Racine, encierra una gran dificultad

y muestra grandes talentos en los pocos que logran triunfar en él. Supone un infinito número de conocimientos que denotan al genio allá donde se hallan: "...corrección en el diseño, fecundidad de ideas, nociones de pintura, mecánica, danza, perspectiva y, sobre todo, un presentimiento muy raro de los diversos efectos, talento que no se encuentra sino en los hombres de una imaginación muy viva y un sentimiento exquisito".

Es, sin embargo, en sus artículos dedicados al tema de la fiesta donde muestra Cahusac en mayor medida su pasión por el lujo de lo ilusorio y lo maravilloso. No obstante, se reconoce en ellos que, junto a la fiesta cortesana, la más importante para él sin ninguna duda, comienza a vislumbrarse ya la idea de la fiesta pública, aunque aún ésta no anticipa para nada la fiesta revolucionaria, sino que se reviste de los mismos caracteres cortesanos del asombro, la magia, lo ilusorio y lo espectacular, y se diferencia del modelo de fiesta de la Corte unicamente en su patrocinador (ya sea un magnate privado, una ciudad o una corporación).

El artículo Feux d'Artifice, por ejemplo, después de una minuciosa historia técnica de los fuegos artificiales (su invención en China, su paso a Occidente,etc.), reivindica su empleo en todo tipo de fiestas públicas con el pretexto de la colaboración entre las distintas artes y ofrece la descripción pormenorizada de una de

estas fiestas (24 de enero de 1730) (28). En términos practicamente similares se expresará también Cahusac en el artículo Illuminations.

Largos textos, con descripciones detalladas y hasta tediosas, constituyen, por otra parte, los artículos Fêtes de la Cour de France, Fêtes de la Ville de Paris, Fêtes des Princes de France, Festins Royaux, etc. En este último, por ejemplo, Cahusac describe con una minuciosidad que convierte al texto en valiosa fuente de información las arquitecturas efímeras de las fiestas reales celebradas en 1744 y 1745.

El más importante de los textos de Cahusac, con el cual cerraré su análisis, es no obstante el largo artículo Fêtes, Beaux-Arts. Un escrito complejo en el cual tras la descripción punto por punto de algunas fiestas principescas que tuvieron un gran eco en su momento, se encuentra, por una parte, la idea del desprecio de la fiesta popular y su sustitución por el refinamiento, la alegoría y la máquina de una fiesta cortesana que tiene como principal resorte la sorpresa de los asistentes ante sucesivas invenciones inesperadas; pero, por otro lado, el sustrato ilustrado no dejará de influir en Cahusac cuando, al final del artículo, reivindique una plena participación del pueblo en las fiestas solemnes (aunque veremos en qué términos). La fiesta es, para Cahusac, algo consustancial a todas las naciones, y se debe a motivos

religiosos, de costumbre, estatales, provinciales, etc.: pero, tras esta afirmación generalizada, declara significativamente que se va a ocupar sólo de la fiesta moderna, describiendo en primer lugar una fiesta renacentista de 1480 en Italia, y después algunas fiestas francesas, asignando a Catalina de Medicis un papel decisivo en la transmisión ("...llevando a Francia el germen de las bellas artes que habíua visto renacer en Florencia, llevó también el gusto por estas fiestas brillantes que después fue elevado hasta la más soberbia magnificencia y gloriosa perfección"). Es la fiesta renacentista y manierista italiana, y su posterior desarrollo en Francia, lo que constituye para Cahusac el ideal de una celebración festiva. En lugar de la fiesta grosera que concede al populacho viandas y vino, que incita a la borrachera y al desenfreno, que provoca la suciedad de las calles "...cuya extrema limpieza debería ser, en esos momentos felices, una de las más grandes demostraciones de la alegría pública"; en lugar de todo éso, la alternativa queda bien clara en el siguiente párrafo: "En las cortes de los reyes se dieron cuenta por este ejemplo de que los matrimonios las victorias, todos los acontecimientos felices o gloriosos, podían dar lugar a espectáculos nuevos, a diversiones desconocidas, a festines magníficos, que las más amables alegorías se animarían así con todos los encan-

tos de las fábulas antiguas; en fin, que el descendimiento de los dioses entre nosotros embellecería la tierra y daría una especie de vida a todas las diversiones que el genio podía inventar; que el arte podía poner en movimiento a los objetos que se habían mirado hasta entonces como masas inmóviles, y que, a base de combinaciones y esfuerzos, llegaría al punto de perfección de que es capaz". Toda una justificación, como se ve, del uso alegórico del clasicismo mitológico.

Sin embargo, como decía, al final se exige una mayor participación del pueblo en la fiesta refinada. En los términos en que lo expresa Cahusac, no se puede decir que se trate de una exigencia propiamente ilustrada, puesto que no se cuestiona el modelo cortesano de fiesta y ni siquiera el propio derroche de riquezas que ésta supone; todo lo más se aspira a que el príncipe, en medio del esplendor de la fiesta, reconozca un lugar a ese pueblo al que todo debe: "El pueblo, que falsamente se piensa que no sirve más que para hacer número, nos numerus sumus,etc.,no deja de ser, sin embargo, el verdadero tesoro de los reyes; es, por su industria y su fidelidad, esa mina fecunda que provee sin cesar a su magnificencia; la necesidad lo reanima, el hábito lo sostiene y la obstinación de sus trabajos se convierte en la fuente inagotable de su fuerza, su poder y su grandeza. Deben, pues, darle una parte mayor en los regocijos solemnes, puesto

que ha sido el instrumento secreto de las ventajas gloriosas que los causan".

Llega ahora el momento de tratar uno de los más espinosos problemas de la historia de la Enciclopedia, e incluso podríamos decir que de toda la Ilustración francesa: el de la peculiar y difícil relación entre Rousseau y los enciclopedistas, o, más especificamente, entre el ginebrino y Diderot y D'Alembert. Este problema es crucial, porque va mucho más allá de la mera anécdota de las relaciones personales entre los protagonistas de esta historia y nos descubre la existencia de varias vias del pensamiento ilustrado, una de las cuales, precisamente la rousseauniana, tendía ya claramente, desde su comienzo, hacia la superación trascendente de la propia Ilustración. Es este, por supuesto, un tema bien conocido que no es cuestión de tratar aquí con detalle (29), pero cuya importancia conviene no perder de vista ni por un momento si se quiere comprender todo el alcance de lo que sigue.

Los detalles de las relaciones entre Rousseau y la Enciclopedia fueron objeto de un minucioso análisis por parte de R. Hubert (30). Sin embargo, su ensayo de 1928, pese a seguir una obra de consulta imprescindible, ha quedado en ciertos aspectos superado por los impresionantes avances de la historiografía más reciente de las Luces (31). En conjunto, se puede decir que hoy se conoce bastante bien la contribución de Rousseau a la Enciclo-

pedia y las circunstancias particulares que la rodearon, aunque siguen permaneciendo dudas sobre ciertos detalles biográficos o de cronología, que no afectan empero a la conclusión esencial que de todo este cúmulo de datos se puede extraer: que la colaboración de Rousseau en el proyecto enciclopedista se veía hipotecada desde el principio porque, desde una fecha tan temprana como 1750 -año en que coinciden la publicación del primer volumen de la Enciclopedia y del Discours sur les Sciences et les Arts- se venía abriendo sin cesar el abismo que separaba el optimismo ilustrado, su confianza ciega en el triunfo de la razón, su idea de la historia humana como progreso técnico, material y espiritual, por una parte, y, por otra, la quiebra de esos mismos principios en la obra de Rousseau, en la que encontramos ya el pesimismo de la cultura, la nostalgia de la perdida felicidad e inocencia primigenias, la negación de que el progreso científico o artístico sea algo bueno para el hombre y el atisbo de ciertos caracteres del genio prerromántico.

Tal dificultad de ningún modo se ocultaba a ninguna de las dos partes. Y la mejor prueba de ello la constituye el hecho de que, en el propio Discours Préliminaire, D'Alembert manifestase ya su desacuerdo con las teorías que Rousseau acababa de exponer en el Discours sur les Sciences et les Arts, que había ganado el premio de la Academia de Dijon. Al final de su Discours, como se re-

cordará, D'Alembert acusaba a Rousseau de atribuir a las ciencias y a las artes responsabilidades que no tenían en los vicios y la corrupción del hombre, sentenciando finalmente que, de hacer caso a la postulada vuelta a la Naturaleza, "nos quedaríamos con los vicios y tendríamos, además, la ignorancia". El a favor o en contra de las artes, y del progreso en general, aparecía así claramente planteado desde el principio, y nadie podía llamarse a engaño (32). En los años sucesivos, las diferencias ideológicas se irían ahondando, y menudearían incidentes que, en algún caso, no llegaron a sus últimas consecuencias por la existencia aún de una especie de solidaridad del "partido filosófico". En 1753, Rousseau, en el prólogo a su Narciso o el amante de sí mismo, retomaba sus virulentos ataques a las ciencias, las artes y el lujo y se defendía ya de un modo explícito contra sus cada vez más numerosos críticos. Los años 1753-55 serían claves en este contexto, porque son los de la gestación y final redacción del Discours sur les origines de l'inégalité parmi les hommes, que provocaría el primer estallido violento de sus relaciones con algunos de los philosophes, en este caso Voltaire. Voltaire dirigió una mordaz crítica a la publicación del Discours, diciendo entre otras cosas: "Jamás se desplegó tanta inteligencia para convertirnos en bestias. Al leer vuestro libro entran ganas de andar a cuatro patas". En 1756 la amistad entre Voltaire

y Rousseau se rompería de modod definitivo cuando Voltaire publicó su demoledor poema sobre el terremoto de Lisboa y Rousseau le contestó con sus Letties sur la Providence. Se consumaba así, primeramente, la ruptura con quien personificaba el sector del pensamiento ilustrado más moderado en política, deista en religión y esteticamente más ligado al refinamiento clasicista y partidario de un nuevo lujo burgués.

La suerte estaba echada, sin embargo, y si la ruptura con Voltaire no acarreaba necesariamente, de modo inmediato, otra ruptura con el sector enciclopedista de D'Alembert y Diderot (que, en otros aspectos, también se oponían a Voltaire), el caso es que ésta se produce en los años 1756-57.

Las relaciones con Diderot estallan por un episodio, pasajero en apariencia pero que ponía al descubierto la honda diferencia existente entre ambos: Rousseau se sintió aludido, y no sin razón, por un pasaje de la obra teatral de Diderot Le Fils Naturel, en el que el filósofo decía: "El hombre bueno vive en sociedad; el hombre malo en soledad". En cuanto a D'Alembert, la crisis definitiva vendrá provocada a comienzos de 1758 por el famoso affaire del artículo Genève de la Enciclopedia, que se analiza más abajo.

Si tenemos en cuenta toda esta serie de antecedentes, junto con el cúmulo de hechos señalados por ejem-

plo en la obra citada de René Hubert o incluso en las propias Confessions de Rousseau (33), no resulta difícil comprender por qué Rousseau escribió para la Enciclopedia mucho menos de lo que cabía esperar. Se trata de un caso, en cierto modo, similar al de Voltaire, aunque por supuesto de significación ideológica totalmente diferente y situado en el otro extremo del amplio abanico de ideas del pensamiento ilustrado. El caso es que la aportación de Rousseau a la Enciclopedia se reduce a una buena parte de los artículos sobre música (34) -los mismos textos con los que más tarde compondría su Dictionnaire de Musique- y el muy importante artículo Ecnomie politique. Por otro lado, existe un importantísimo texto rousseauniano intimamente vinculado con la Enciclopedia y que es necesario estudiar también aquí aunque no se trate propiamente de un artículo de la misma: la Lettre à M. d'Alembert sur les Sp tacles, con la que Rousseau respondía a lo que a él le parecían insostenibles afirmaciones vertidas por D'Alembert en el artículo Genève. Este escrito rousseauniano será de gran interés a la hora de precisar su actitud, esencialmente moral, ante el problema del lujo y las bellas artes.

El artículo Economie politique se publicó en el volumen V de la Enciclopedia, en noviembre de 1755. R. Derathé ha precisado las circunstancias que rodearon su redacción (señalando la persistencia de ciertas dudas,

como por ejemplo si el artículo le fue o no encargado personalmente por Diderot, dato que sería muy importante conocer) o su situación en el conjunto de la obra rousseauniana (Derathé lo sitúa en un punto intermedio entre el Discours sur l'inegelité, muchas de cuyas tesis repite, y el manuscrito de Ginebra del Contract Social) (35). Uno de los mayores puntos de interés del texto reside en que la conclusión final, la condena de las artes y el lujo, se apoya no sobre una base político-moral, como en otros conocidos escritos rousseaunianos, sino sobre una pretendida argumentación económica (pretendida porque, como en seguida se verá, la "economía política" del ginebrino tiene mucho más de argumentación moral camuflada que de técnica económica en sentido estricto).

El punto de partida de su discurso es una radical distinción entre la economía pública y la doméstica: Estado y familia no pueden administrarse según los mismos criterios porque se trata de instituciones pertenecientes a dos órdenes distintos de la realidad. La "economía pública", entendida en sentido amplio, incluye para Rousseau tres aspectos esenciales,que corresponden a las tres partes en que dividirá su texto: los medios políticos de conseguir que la función más puramentre administrativa sea conforme a las leyes que encarnan la "voluntad general", la exigencia moral de que jamás se pierda de vista la necesidad de fomentar las virtudes patrióticas y el

amor a la patria, y, por último, las propuestas de medias económicas y financieras en sentido estricto.

El primer punto ofrece una apretada exposición de las ideas, ya bien formadas, de Rousseau en torno a la "voluntad general", que se traduce en el supremo gobierno de la ley (36). Pero mucho mayor interés tienen para la problemática del lujo y las bellas artes las partes segunda y tercera, en las que se muestran con gran claridad las bases éticas y políticas que se encuentran en el fondo de las críticas de Rousseau a las artes y aparecen, además, ciertos argumentos que volveremos a encontrar en la Lettre à D'Alembert.

"Haced que reine la virtud", es la segunda gran consigna de Rousseau a los administradores de la "economía pública". Sólo unos ciudadanos que aman su deber y su patria con verdaderamente libres. El Estado debe enseñar a los hombres a ser ciudadanos plenos, y la actuación legislativa y administrativa en todos los campos debe tener siempre ese norte, lo mismo que cualquier posible forma de arte. Pero este "amor a la patria" no es sino el resultado de la armonía de una comunidad en la que el Estado respeta al individuo y a la vez vela por él. Precisamente uno de los deberes del Estado es el de la protección del pobre contra el rico (37), y las medidas estatales en ese terreno económico-social no deben ser ya curativas sino preventivas y decididamente activas.

El Estado no debe arrebatar la riqueza excesiva a sus poseedores, sino impedir que la riqueza se acumule; no debe construir hospitales para pobres, sino poner los medios para que no haya pobres. Debe atacar, pues, con una decidida acción legislativa, las bases mismas del problema: "Los hombres desigualmente distribuidos sobre el territorio y amontonados en un lugar mientras que otros se despueblan; las artes de placer y de pura industria favorecidas a expensas de los oficios útiles y penosos; la agricultura sacrificada al comercio; el publicano que se hace necesario ante la mala administración de los fondos públicos; y, en fin, la venalidad llevada a tal exceso que la consideración se cuenta en pistolas (38) y las mismas virtudes se venden por dinero".

Se conecta así con la tercera parte del escrito, en la que Rousseau concreta los postulados anteriores en unas propuestas económicas caracterizadas por su hostilidad hacia las actividades comerciales o relacionadas con la vida urbana (con la excepción, claro está, de que se trate de una ciudad "armónica" y perfectamente integrada con su entorno rural, tal y como Rousseau ve a Ginebra, cuya imagen mítica contrapone muy a menudo a París, símbolo de la ciudad-corrupción) (39), su preferencia declarada por una economía casi exclusivamente agraria y su preocupación por recortar los gastos del Estado más que por aumentar sus recursos. Como se ha dicho, el aspecto po-

lítico-moral priva sobre cualquier consideración "técnica", y así, por ejemplo, el impuesto sólo tiene razón de ser para Rousseau en cuanto que suministra al Estado medios para luchar contra las corrupciones antes citadas: penalizando y entorpeciendo los progresos del lujo, en el aspecto que ahora nos interesa.

Pese a que el fundamento del pacto social es la propiedad y su pacífico disfrute, el impuesto no es necesariamente contrario a éllo siempre que responda a la voluntad general de la nación y se establezca con el consentimiento del pueblo o sus representantes. Pero, en cuanto a su proporcionalidad, no sólo hay que atender a la mera proporción cuantitativa, sino también a la distinción, básica en el pensamiento rousseauniano, entre lo necesario y lo superfluo, distinción tan radical que se niega que la diferencia de rangos tenga algo que ver con ella, "...porque un Grande tiene dos piernas, lo mismo que un boyero y, como él, tampoco tiene más que un vientre". Rousseau elimina así de un plumazo todas las teorías que pretendían justificar la existencia de un cierto lujo adecuado, caso por caso, a cada status social diferente. Mostrándose totalmente contrario a los impuestos sobre la tierra o el trigo (40), es justamente sobre el comercio y la industria, los lugares donde se manifiesta el lujo y lo superfluo, donde hace recaer la carga impositiva. Se debe gravar la importación de mer-

cancías extranjeras no necesarias, la exportación de materias primas que no se posean en abundancia y "los productos de artes inutiles y demasiado lucrativas". El siguiente párrafo, que conviene citar por completo pese a su extensión, resume muy bien esa actitud que, dos años más tarde, vamos a ver exacerbarse en la Lettre à D'Alembert: "Que se establezcan fuertes tasas sobre las servidumbres, los carruajes, los espejos, lustres y muebles, los tejidos y dorados, los patios y jardines de las mansiones, los espectáculos de todas clases, las profesiones ociosas tales como saltimbanquis, cantantes, histriones, y, en una palabra, sobre toda esa masa de objetos de lujo, diversión y ocio que saltan a la vista y que tanto menos pueden ocultarse cuanto que su único uso es mostrarse y serían inútiles si no fuesen vistos. Que no se tema el hecho de que tales productos son arbitrarios, al estar basados sobre cosas que no son de absoluta necesidad: es conocer mal a los hombres creer que, una vez que se han dejado seducir por el lujo, puedan jamás renunciar a él; antes renunciarían cien veces a los necesario y preferirían morir de hambre que de vergüenza. El aumento en el gasto no será sino una nueva razón para afrontarlo".

A nadie puede sorprender, pues, que, planteada la cuestión en tales términos desde las propias páginas de la Enciclopedia, las afirmaciones de D'Alembert provocaran la inmediata y airada reacción de Rousseau y el asunto

concluyera, finalmente, en una de las más graves crisis internas experimentadas por el proyecto enciclopedista. Corresponde ahora, pues, el examen de dicho affaire, cuya importancia decisiva, no sólo en lo estético sino también en el ámbito político, en la historia interna del pensamiento de las Luces ha sido muy bien puesta de relieve, entre otros, por Furio Diaz (41).

El artículo Genève, que daría lugar a la polémica, tiene su origen en la estancia de D'Alembert en agosto de 1756 en Les Delices, la finca que Voltaire poseía en Ginebra. En qué medida participó Voltaire en la elaboración del texto es un hecho aún discutido. Aunque ha habido quien acusara a D'Alembert de ser un mero escribiente de las ideas volterianas, se abre ultimamente camino la tesis de que la redacción del texto, aunque influida por Voltaire -y también por otros personajes ginebrinos- , es responsabilidad exclusiva de D'Alembert. Raymond Naves (42) ha destacado el indudable peso de ciertas ideas volterianas, pero Grimsley ha matizado a su vez esta tesis (43). De cualquier modo, se trata de una cuestión que no es crucial para los objetivos del presente estudio.

El artículo constituye, como señala Furio Diaz, una verdadera mitificación política del modelo ginebrino, que no tardaría en revelar a los philosophes su verdadero rostro conservador (44). El último párrafo del texto a es enormemente significativo a este respecto: "Probable-

mente no dedicaremos artículos tan grandes a las más vastas monarquías; pero, a los ojos del filósofo, la república de las abejas no es menos interesante que la historia de los grandes imperios, y ¿acaso no es sino en los pequeños estados donde se puede encontrar el modelo de una perfecta administración política?". Se llega así a reinterpretar, de un modo falto de realismo y tocado quizás de un cierto voluntarismo, la constitución política de la república de Ginebra, en una clave liberal e ilustrada, llegándose a afirmar, tras un análisis que Furio Diaz ha calificado de "superficial", que "...el gobierno de Ginebra tiene todas las ventajas y ninguno de los inconvenientes de la democracia".

Lo mismo ocurre en el aspecto religioso, donde la afirmación de D'Alembert de que los pastores ginebrinos eran socinianos provocaría no sólo la airada protesta de éstos -que rechazaron horrorizados la intención de D'Alembert de incluirlos entre los defensores de las Luces- sino también la respuesta de Rousseau, que dedicará unas páginas de su Lettre a este tema.

Sin embargo, uno de los puntos en los que se detiene D'Alembert a la hora de elogiar la constitución ginebrina es, justamente, el del lujo y las leyes suntuarias. Cuando leemos su opinión al respecto se borra la impresión, creada por la Lettre de Rousseau, de que nos encontraríamos frente a un defensor a ultranza del

lujo, empeñado en corromper las costumbres naturales y sencillas de los ginebrinos. Por el contrario, D'Alembert se muestra en su texto como un claro partidario de la restricción del lujo de los particulares mediante el empleo de leyes suntuarias: es evidente que, para él, la represión del lujo no implica la crítica de las bellas artes, y que, contrariamente a Rousseau, considera perfectamente compatible la idea del teatro como impulsor de la moral cívica y la de impedir, en aras de esa misma moral cívica, los excesos del lujo aristocrático: "Leyes suntuarias prohiben el uso de pedrerías y dorados, limitan el gasto en los funerales y obligan a todos los ciudadanos a ir a pie por las calles: sólo se tienen coches para el campo. Estas leyes, que en Francia serían consideradas demasiado severas y casi bárbaras e inhumanas, no son perjudiciales para las verdaderas comodidades de la vida, que uno se puede procurar siempre con pocos gastos; no reprimen más que l fasto, que no contribuye a la felicidad y arruina sin ser útil" (45).

Pero debemos fijarnos ahora en el aspecto más interesante del texto de D'Alembert: su propuesta de establecer en Ginebra un teatro. D'Alembert considera que, por sus especiales condiciones descritas, Ginebra puede ser modélica a este respecto: el teatro de Ginebra no sería simplemente el teatro de esa ciudad, sino el lugar al que acudirían los mejores talentos, el teatro "ilus-

trado" que daría ejemplo a toda Europa. Un teatro, en efecto, es lo único que le falta a Ginebra para convertirse en el espejo de la Europa ilustrada: "Añadamos que esta compañía se convertiría pronto en la mejor de Europa; muchas personas llenas de gusto y disposición para el teatro y que temen deshonrarse entre nosotros dedicándose a él, correrían a Ginebra para cultivar, no sólo sin vergüenza sino con estima, un talento tan agradable y poco común. La estancia en esta ciudad, que muchos franceses consideran triste por la ausencia de espectáculos, sería entonces la estancia de los placeres honestos, como lo es ya de la filosofía y la libertad; y los extranjeros no se sorprenderían de ver que en una ciudad en la que están prohibidos los espectáculos decentes y regulares se permiten farsas groseras y sin espíritu tan contrarias al buen gusto como a las buenas costumbres". Y, si un teatro es necesario, no lo es como mero amusement sino como vehículo de formación y perfeccionamiento del ciudadano: justo la tesis que Rousseau va a rebatir cuando niegue al arte, y concretamente al teatro, cualquier poder de actuación benéfica sobre la moral y las costumbres.

De ahí que D'Alembert se detenga sobre un tema central en el debate teatral de los siglos XVII y XVIII: el de la moralidad de la profesión de actor o comediante. La idea de que una compañía de actores engendra siempre libertinaje, disipación o gusto por las vanas apariencias

es, para D'Alembert, fruto de un bárbaro prejuicio contra dicha profesión: y, si en muchos casos la descripción es cierta, no es culpa del propio oficio de actor sino del acoso al que los comediantes se han visto sometidos por causa de la extensión de tales prejuicios. Así, no trata de desmentir el temor de que, en un primer momento, la llegada del teatro pudiera significar desórdenes en Ginebra, pero propone, pese a todo, asumir el riesgo y someter a los comediantes a una serie de severas leyes sobre su conducta privada. Se lograría así un doble objetivo. Por un lado, Ginebra podría aprovecharse de las ventajas del teatro -visto siempre como un fenómeno positivo- sin el menor perjuicio para sus buenas costumbres: "...Ginebra reuniría la prudencia de Lacedemonia y la delicadeza de Atenas". Pero, por otro lado, los comediantes, considerados al mismo nivel que el resto de los ciudadanos, acabarían por acostumbrarse a ser ciudadanos normales y Ginebra poseería "éso que tan raro se considera y que no lo es más que por culpa nuestra: una compañía de actores estimables". Y también en ésto se ofrecería ejemplo a Europa, contribuyendo Ginebra al aniquilamiento de un prejuicio más: "Poco a poco, el ejemplo de los comediantes de Ginebra, la regularidad de su conducta y la consideración de que gozarían servirían de modelo a los de otras naciones y de lección a quienes hasta ahora los han tratado con tanto rigor e incluso inconsecuencia" (46).

En diciembre de 1757, Rousseau recibió el tomo VII de la Enciclopedia, que contenía el artículo Genève y empleó menos de un mes en escribir la refutación, que vería la luz en marzo de 1758 (47), y que, como ya se ha señalado, constituye mucho más que la mera respuesta puntual a un escrito: es un auténtico manifiesto de la enorme diferencia ideológica ya existente -y que continuaría ampliándose sin cesar- entre la valoración del papel del arte en los enciclopedistas y en Rousseau. Por ello, repito, conviene detenerse en su examen; aunque, en sentido estricto, no se trata de un texto enciclopedista, este estudio no puede en absoluto desconocerlo y limitarse a dar cuenta de las solas afirmaciones de D'Alembert.

La carta de Rousseau se dedica, en sus primeras páginas, a criticar el calificativo de "socinianos" (48) que D'Alembert había adjudicado a los pastores ginebrinos -y por la que ya ellos mismos se habían apresurado a protestar. Pero muy pronto entra en la verdadera materia del texto, acusando a D'Alembert de ser "...seguramente el primer filósofo que nunca haya excitado a un pueblo libre, una pequeña ciudad y un Estado pobre, a cargar con un espectáculo público". Pero la guerra de Rousseau no es, desde luego, la misma que la que mantenía desde siglos antes la Iglesia contra la escena (49). Rousseau descarta de modo explícito cualquier tipo de problemática

teológica en una lucha que, para él, es ante todo filosófica, moral y también política. De ahí que no comience con una diatriba general contra el teatro, sino con afirmación de que no se puede tachar a los espectáculos de buenos o malos en sí mismos: hay que juzgarlos por los efectos que producen sobre el pueblo al que van destinados.

Tesis ésta que sólo en apariencia puede considerarse "neutral", porque en seguida se acompaña de una amplísima argumentación tendente a demostrar que tales efectos sólo pueden ser perniciosos cuando se ejercen sobre un pueblo virtuoso. Rousseau rebate de modo explícito una de las tesis centrales de la estética ilustrada: la idea del papel moral del arte como formador y perfeccionador moral del ciudadano. Para Rousseau, el teatro es un cuadro de las pasiones humanas en el que la pura razón repugnaría siempre al espectador. El autor no puede sino ajustarse al estado general de tales pasiones; no puede sino actuar en el mismo sentido de un conjunto dado de sentimientos que le resulta imposible contrariar: "Que no se atribuya al teatro el poder de cambiar costumbres o sentimientos a los que no tiene más remedio que seguir y embellecer. Un autor que quiera contrariar el gusto general no tardará en encontrarse componiendo sólo para sí mismo". Este pesimismo en torno al pretendido valor moral del teatro alcanza incluso tintes irónicos: "El

teatro hace amable a la virtud. !Qué gran prodigio hacer lo que la naturaleza hacía antes que él! En el teatro los malvados son objeto de odio...¿Acaso se les ama en la sociedad cuando se les conoce por tales? Si todo su valor consiste en mostrarnos malhechores para hacérnoslos odiosos, no veo qué tiene este arte de admirable".

En este sentido, rebate también Rousseau la idea de que la tragedia conduce a la piedad a través del terror; la famosa catarsis no es para él sino "una emoción pasajera y vana que no dura más que la ilusión que la produce", y satisface con algunas lágrimas baratas la mala conciencia del hombre sin llegar a producir el menor acto real de humanidad. En la tragedia francesa, a la que considera como lo más perfecto a que se puede llegar en ese género, critica con dureza el hecho de que grandes criminales aparezcan bajo una luz favorable por mor de su genio, como es el caso de Catilina, Mahoma o Atreo: "!Qué ciegos estamos en medio de tantas luces! Víctimas de nuestros aplausos insensatos, ¿no aprenderemos nunca cuánto desprecio y odio merece todo hombre que abusa, para desgracia del género humano, del genio y los talentos que le dio la naturaleza?".

En cuanto a la comedia, es aun más peligrosa porque sus personajes no son quiméricos y lejanos como los dela tragedia, sino muy próximos a nosotros. Todo en la comedia es vicioso y perverso, y el mismo mecanismo

de lo cómico tiene su raiz un defecto del corazón humano. Si tomamos a Molière, el más perfecto de los autores cómicos, se verá que sus obras son una escuela de vicios y malas costumbres, y ello porque Molière, al seguir los prejuicios del público, no ha presentado los verdaderos caracteres ridiculizables sino aquellos que la opinión común tiene por tales. Y no es casual que el análisis rousseauniano recaiga justamente sobre Le Misanthrope (50).

"Estos defectos son de tal modo inherentes son de tal modo inherentes a nuestro teatro que, si se quieren suprimir, éste queda desfigurado". En la inevitable decadencia del teatro que ha seguido a la época del esplendor clasicista, las grandes bellezas van siendo sustituidas por petits agrèments, y, para Rousseau, un símbolo de esta situación es el triunfo del amor en la escena: el amor en el teatro es el dominio de la mujer sobre el hombre, la imposición de una tiranía femenina que, para Rousseau constituye un gravísimo mal (51), lo mismo que la antinatural preferencia que, por su culpa, se otorga a los jóvenes sobre los ancianos.

Pero, si queda demostrado que no hay utilidad en el teatro y que su efecto no puede ser bueno en sí mismo, sí existen en cambio grandes inconvenientes ciertos: "Como una consecuencia de su misma inutilidad, el teatro, que no puede nada para corregir las costumbres,

puede mucho para alterarlas". Así, por ejemplo, las emociones que experimentamos contemplando una obra teatral nos debilitan a la hora de resistir a nuestras pasiones, y el pasajero interés que podemos tomar por la virtud no sirve sino para satisfacer nuestra conciencia sin obligarnos a practicarla.

Sin embargo, las más fuertes acusaciones de Rousseau no derivan de los efectos que puede tener la contemplación de una obra teatral, sino del propio hecho de la existencia del teatro. Así, el teatro fomenta la ociosidad, acostumbrando a los ciudadanos a interrumpir sus tareas habituales. Para Rousseau, ello no es malo si se trata de un pueblo ocupado en tareas perniciosas, pero sí cuando se trata de un pueblo simple y laborioso. Surge aquí uno de los temas más interesantes de la Lettre: la contraposición entre la gran ciudad, simbolo de la civilización (París), y la pequeña villa de provincias aún apegada a la naturaleza (Ginebra o Neuchatel). La gran ciudad se presenta siempre a los ojos de Rousseau como llena de intrigantes y gentes ociosas que no ocupan su imaginación sino en inventar monstruosidades: una obra de teatro que distraiga a esas gentes de sus perversas ocupaciones es necesariamente un bien. Frente a ello, surge la imagen idílica de la pequeña ciudad, de esas provincias de donde provienen la mayoría de los inventos útiles (52): "...no sólo veréis en seguida gentes

mucho más sensatas que vuestros monos de las grandes ciudades, sino que rara vez dejaréis de descubrir en la oscuridad a algún hombre ingenioso que os sorprenderá por sus talentos y por sus obras y a quien vos sorprendereis aún más al admirarlos, ya que, al mostraros sus prodigios de trabajo, paciencia e industria, creerá que no es enseña sino cosas comunes en París. Tal es la simplicidad del verdadero genio: no es ni intrigante ni activo; ignora el camino de los honores y de la fortuna y no se preocupa de buscarlo; no se compara con nadie, todos sus recursos están en sí mismo".

La imagen rousseauniana de los campesinos de Neuchatel diseña ya un primer modelo de lo que ha de ser la "diversión natural" de estos hombres sencillos, necesariamente opuesta al teatro. Estos campesinos "que dominan todos los oficios que precisan y son practicamente autosuficientes", encuentran entretenimiento en el propio trabajo, que parece a punto de dejar de ser una penosa obligación fruto del pecado: en invierno, "...en su bonita y propia casa de madera, que ha construido él mismo, se ocupa de mil trabajos diversos que matan el tedio de su encierro y aportan algo a su bienestar". Pero, sobre todo, "...la mayor parte de ellos tocan la flauta, algunos saben un poco de música y cantan correctamente...Uno de sus más frecuentes entretenimientos es cantar los Salmos a cuatro partes, con sus mujeres y sus niños; y uno se asom-

bra de oir salir de las cabañas campestres la armonía fuerte y viril de Goudimel, desde hace tanto tiempo olvidada por nuestros sabios artistas " (53).

En una comunidad tan armónica, y que ya posee, además, las diversiones que le convienen, el teatro provocaría, según Rousseau, efectos disolventes en cadena: relajamiento en el trabajo, aumento en el gasto doméstico, pérdida de competitividad de sus productos, aumento de los gastos públicos y correlativo establecimiento de impuestos, introducción del lujo por culpa de la necesidad de aparentar...

Pero, junto con ello, existe otra gran acusación rousseauniana contra el teatro: los inconvenientes que derivan de la propia profesión del comediante, oficio vil que repugna a los pueblos simples y honestos, al contrario de lo que opinaba D'Alembert. El de actor es, para Rousseau, un estado de licencia, desorden moral, malas costumbres, combinación de avaricia y prodigalidad, etc. Nunca el actor podrá ser obligado a llevar otra vida mediante leyes severas, como quería D'Alembert, ya que para Rousseau -que ironiza sobre el tema- tales leyes, caso de promulgarse, no podrían ser cumplidas. Rousseau dedica, además, varias páginas a argumentar que es inevitable que las actrices lleven una vida desordenada e impúdica e impliquen en ella a los actores; del mismo modo, tampoco puede evitarse el escándalo de la asociación entre el

lujo y la miseria que siempre existe entre los actores. Pero, además, está la propia esencia del oficio de actor: "¿Cuál es el talento del comediante? El arte de disfrazarse, de revestir un carácter totalmente distinto al suyo, de parecer diferente a lo que se es, de apasionarse con sangre fria, de decir algo distinto a lo que se piensa de modo tan natural como si se pensara de verdad, de olvidar el propio lugar a fuerza de tomar el de otro. ¿Qué es la profesión de comediante? Un oficio por el que uno se ofrece en representación a cambio de dinero, se somete a la ignominia y a las afrentas que otros han comprado el derecho a hacerle, y pone su persona publicamente en venta" (54).

Con tales premisas, ese pueblo ginebrino, honesto, rico pero sólo a fuerza de trabajo y sin gran desigualdad de fortunas, amante de la naturaleza, que describe Rousseau, se alzará sin duda contra el proyecto de D'Alembert: "¿Cuántos generosos ciudadanos no verían con indignación levantarse ese monumento del lujo y la molicie sobre las ruinas de nuestra antigua simplicidad, y amenazar la autoridad pública? ¿Pensais que iban a autorizar con su presencia esta innovación después de haberla desaprobado en voz alta?". El ginebrino, sin duda, no asistirá al teatro, ya sea retenido por motivos religiosos o por motivos de "costumbres, virtud o patriotismo". Tiene ya el modo de entretenimiento que le conviene, los círculos,

en donde, según Rousseau, la conversación sobre temas "graves y serios", el juego, los ejercicios del cuerpo, se combinan armonicamente: "Estas honestas e inocentes instituciones reunen todo lo que puede contribuir a formar en los mismos hombres amigos, ciudadanos, soldados y, en consecuencia, todo lo que mejor conviene a un pueblo libre". Y los escasos defectos que se puedan encontrar en dichos "círculos" no son culpa de ellos mismos, sino defectos inherentes a la propia naturaleza humana.

Y, junto a los "círculos", la fiesta pública, el espectáculo que conviene a una república, a un pueblo libre; el espectáculo que no es ni mercenario ni artificial, que se desenvuelve en plena naturaleza, con una reunión de ciudadanos libres que afirman su sentido de comunidad. Al pequeño número de espectadores inactivo y silencioso, encerrado en un antro oscuro, que es propio del teatro, contrapone Rousseau su idea mítica de la totalidad de los ciudadanos reuniendo a pleno sol los esfuerzos individuales de cada uno. Son espectáculos que, estrictamente hablando, no muestran nada, en los que el medio es el mensaje: "Plantad en el centro de una plaza un poste coronado de flores, reunid al pueblo allí y tendréis una fiesta. O mejor: ofreced a los espectadores como espectáculo, hacedlos actores a ellos mismos; haced que cada uno se vea y se ame en los demás para que todos estén más unidos". En invierno, la alternativa a la fiesta pú-

blica será el honesto baile entre jóvenes (Rousseau llega incluso a proponer la institucionalización de tales bailes y su presidencia por un magistrado público) (55).

En definitiva, la conclusión es bien explícita: si Platón no admitía a Homero en su república, nosotros no podremos admitir a Molière en la nuestra.

NOTAS

(1) De la Fable of bees se ha utilizado para el presente trabajo la edición castellana de México, 1984.

(2) Sobre las posiciones de Mandeville sobre el problema del lujo, vid. CARRIVE, P.: Bernard Mandeville. Passions, vices, vertus, Paris, 1980.

(3) La polemica sul lusso nel Settecento francese; obra fundamental pero incompleta en algunos aspectos porque, dejando aparte que, por ejemplo, en el caso de Diderot, no se haga mención de algún texto clave como el Regret te par mon vieille robe de chambre, no se analizan dos casos tan significativos como los de Voltaire y David Hume.

(4) MORIZE, A.: L'apologie du luxe au XVIIIe siècle et le Mondain de Voltaire, Paris, 1909 (reprint Ginebra, 1970).

(5) ROGGERONE, G.: Controilluminismo. Saggio su La Mettrie ed Helvetius, Lecce, s.d.

(6) BORGHERO, C.: "La polemica sul lusso nella formazione del pensiero politico di J.J. Rousseau (175-53)", en Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell' Università di Cagliari, XXII, 1969.

(7) En el fondo, se trata, en este punto concreto, de un planteamiento muy parecido al de Helvetius: si se mantiene, por un lado, la posibilidad teórica de una sociedad absolutamente igualitaria en la que no hay lugar para el lujo, se constata, por otro, el hecho incuestionable de que en todos los paises la dinámica histórica ha llevado a la aparición del comercio, el dinero, la desigualdad y, como consecuencia, el lujo.

(8) Puede verse aquí, una vez más, la crítica ya dirigida por Mandeville a quienes tratan el problema desde el punto de vista de la economía privada, cuando exige, por el contrario, ser considerado desde posiciones públicas. Es interesante notar, por otro lado, que en la contraposición entre el comerciante y el philosophe éste último aparece asumiendo los roles públicos de la defensa de los intereses generales de la sociedad.

(9) En este aspecto, Saint-Lambert se muestra, en cambio, tributario de Montesquieu, quien, en el libro VII del De l'Esprit des Lois, había insistido ya sobre las relaciones entre lujo y forma de gobierno. Al final del artículo Luxe se contiene una auténtica declaración de principios en este sentido: "El lujo es excesivo en todas las ocasiones en que los particulares sacrifican a su fasto, su comodidad o su fantasía sus deberes o los intereses de

la nación; y los particulares no se ven conducidos a este exceso sino por ciertos defectos en la constitución del Estado o la administracion. No importa a este respecto que las naciones sean ricas o pobres, ilustradas o bárbaras".

(10) Vid. a este respecto todo lo contenido en el capítulo sobre la Antigüedad de este mismo estudio.

(11) Vid., por ejemplo, HIRSCHMAN, A.O.: Las pasiones y los intereses, Máxico, 1978, o DOCKES, P.: Lo spazio nel pensiero economico dal XVI al XVIII secolo, Milán, 1971.

(12) No es éste el único lugar de la Enciclopedia donde se rebaten las muy conocidas tesis de Mandeville; como se verá más abajo, también D'Alembert las rechaza radicalmente, aunque sin citar al pensador inglés.

(13) HIRSCHMAN, A.O.: op.cit., pp. 23-49.

(14) Hirschman cita a este respecto el artículo Fanatisme de la Enciclopedia, que no recojo aquí por su marginal relación con el tema del lujo, aunque es objeto de comentario en el capítulo correspondiente a la visión enciclopedista del Genio.

(15) No obstante, el aspecto de mercantilismo renovado de las propuestas de Saint-Lambert puede apreciarse en el hecho de ver en las manufacturas de Colbert la plasmación de su ideal de un lujo moderado al alcance de todas las capas de la población.

(16) Resulta sugerente traer aquí a colación el artículo Manière (Morale), firmado por Jaucourt,en el que el Chevalier, tras definir la manière como "los usos establecidos para hacer más dulce el comercio que los hombres deben mantener entre ellos", acude una vez más a la explicación política. En los paises despóticos, la manière expresa siempre sumisión; en las democracias se aproxima a las expresiones más libres de la naturaleza, mientras que en las aristocracias, donde existe la libertad civil pero no la pública, los usos son convencionales y dictados por la necesidad de agradar. En general , afirma Jaucourt que en los paises donde no reina el lujo sino la economía de la sencillez las maneras son siempre simples y honestas.

(17) Como se ve en otras partes de este trabajo, el desprecio por el arte oriental, identificado con los mayores abusos del Rococó, está también presente en artículos como Peinture Moderne, de Jaucourt, Peinture Chinoise, sin firma pero probablemente también del mismo, Gallérie,

de Watelet, o Jardin, de Jaoucourt. Concretamente en Peinture Chinoise afirma el Chevalier de Jaucourt: "Es una especie de pintura que los chinos hacen sobre abanicos y porcelanas, en los que representan flores, animales, paisajes, figuras, etc., con colores finos y brillantes. El único mérito de su pintura es una cierta propiedad y un cierto gusto de imitación servil; pero no se aprecia en ella genio, diseño, invención o corrección".

(18) Conviene destacar, aunque no corresponda a la materia de este trabajo entrar en el tema, que muchos de los artículos sobre agricultura, salidos de plumas tan notables como las de Quesnay, Turgot o el propio Diderot, insisten sobre esta misma cuestión. Texto como Agriculture, Fermiers, Grains, Foires, etc., repiten una y otra vez que las manufacturas de puro lujo dañan la agricultura de un pais, mientras que aquellas que podriamos calificar de "lujo útil" -aquellas que consumen materias primas nacionales sobre todo- se interpenetran perfectamente con ella. El gran padre de la fisiocracia, Quesnay, realiza en el artículo Fermiers una virulenta crítica del lujo que prefigura a las posteriores tomas de postura de otros fisiócratas: "Las manufacturas y el comercio mantenidos por los desórdenes del lujo acumulan hombres y riquezas en las grandes ciudades, se oponen a la mejora de los bienes, devastan los campos, inspiran desprecio

por la agricultura, aumentan excesivamente los gastos de los particulares, perjudican el sostenimiento de las familias, se oponen a la propagación de los hombres y debilitan al Estado".

(19) Michel de Montaigne se ocupa del tema del lujo en varios de sus Essais, pero sobre todo en el titulado Des Lois Somptuaires, donde afirma que tal tipo de leyes no tendrá ninguna utilidad si no van acompañadas por una acción tendente a inculcar en los hombres el desprecio por la misma idea de lujo. MONTAIGNE, M.: Ensayos, vol. I, Barcelona, 1984, pp. 219-220.

(20) Los rasgos especificamente protestantes en el pensamiento del Chevalier de Jaucourt han sido puestos de relieve por MORRIS,F.M.: Le Chevalier de Jaucourt. Un ami de la terre, y por SCWABB, R.N.: "Un encyclopédiste huguenot: le Cnevalier de Jaucourt", en Bulletin de la Societé d'Histoire du Protestanti me Françai , abril-junio de 1962, pp. 45-75.

(21) Hay que recordar el hondo sentimiento contra la especulación financiera que en la conciencia de la sociedad francesa había provocado la gravísima crisis de la quiebra del sistema Law. Una sucinta pero completa descripción del asunto Law puede verse, por ejemplo, en DOMINGUEZ

ORTIZ, A.: Historia Universal. Edad Moderna, Barcelona, 1983, pp. 416-417; sus aspectos más directamente económicos en GALBRAITH,J.K.: El dinero, Barcelona, 1983, pp. 33-40.

(22) Desarrollada, por ejemplo, en la Réfutation de l'ouvrage d'Helvetius intitulé l'Homme, o en el fragmento Sur le Luxe, de las Mémoires pour Catherine II.

(23) Al artículo Porcelaine de la Chine se añaden, no obstante, unas Observations de Montami, que tienen el interés de, aparte numerosas precisiones técnicas, dar cuenta del auge de la porcelana europea que se estaba produciendo a partir de Sajonia.

(24) ROUSSET, J.: Circe y el Pavo Real. La literatura francesa del Barroco, Barcelona, 1972.

(25) Es de señalar que, en este mismo artículo, Cahusac se refiere a la función del gesto en la declamación teatral: en su opinión, debe siempre preceder a la palabra, ser rápido para producir un efecto continuo y no darnos tiempo a analizarlo; pero, sobre todo, al contrario de lo que exigirá Diderot al actor, para Cahusac el gesto debe ser intimamente sentido por el actor, que, de lo contrario, no sería más que un autómata figurante.

(26) FUBINI, E.: Gli Enciclopedisti e la musica, Torino, 1971.

(27) En el artículo Changement, Cahusac rinde homenaje al marques de Sourdeac, inventor de una gran maquinaria operística que, en breves momentos, lograba cambiar todo un escenario.

(28) Junto al texto de Cahusac existe también otro de carácter eminentemente técnico, extraido de un manual del artificiero Perrinet d'Orval, sobre la preparación, fabricación, materiales, etc.

(29) Problema que aparece claramente planteado, por ejemplo, en DIAZ, F.: Filosofia e politica nel Settecento francese, y , sobre todo, en cuatro obras fundamentales sobre Rousseau: STAROBINSKI, J.: Jean-Jacques Rousseau, la transparencia y el obstáculo, Madrid, 1983; ILLUMINATI, A.: Rousseau e la fondazione dei valori borghesi, Milán, 1977; MAY, G.: Rousseau, Paris, 1980; y, CASINI, P.: Rousseau, Bari, 1974.

(30) HUBERT, R.: Rousseau et l'Encyclopédie, Paris, 1928.

(31) Vid. por ejemplo, el número especial sobre Rousseau de la revista Europe, noviembre-diciembre 1961; Jean-Jac-

ques Rousseau. Pour le 250 aniversaire de sa naissance, Paris, 1963; AA.VV.: Jean Jacques Rousseau et son oeuvre. Problèmes et recherches, Paris, 1964; LAUNAY, M.: Rousseau, Paris, 1968; MAY,G.: Rousseau par lui même, Paris, 1961; STAROBINSKI, J.: Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle, Paris, 1971, así como el insustituible Diderot et l'Encyclopédie de Jacques Proust y el resto de las obras sobre los colaboradores de la Enciclopedia que se citan en la bibliografía del presente estudio.

(32) He citado sólo la referencia explícita de D'Alembert a Rousseau, pero, en realidad, todo el Discours Préliminaire puede leerse en clave de diferenciación con respecto al ginebrino. Así lo ha analizado detalladamente V. GOLDSCHMIDT: "Le problème de la civilisation chez Rousseau (et le réponse de D'Alembert au Discours sur les Sciences et les Arts", en Jean-Jacques et la crise contemporaine de la conscience, Colloque Internationel du Deuxième Centenaire de la Mort de Rousseau, Paris, 1980, pp. 268-324.

(33) Fundamentalmente en el libro VIII de la obra (pp. 300-343 de la edición castellana).

(34) Los artículos musicales para la Enciclopedia aparecen recopilados en los vols. VI y VII de las Oeuvres Complètes de Rousseau, Paris, 1909. Vid. el capítulo III de

la obra de E. Fubini, Gli Enciclopedisti e la musica.

(35) Introducción al Discours sur l'Economie Politique, en ROUSSEAU, J.J.: Oeuvres Complètes, vol. III (Du Contract Social, Ecrits Politiques), Paris, 1964, pp. LXXII-LXXXI.

(36) Rousseau afirma aquí que el gobierno, al actuar en el terreno administrativo que toda medida económica lleva implícito, debe actuar como garante de esa voluntad general: "Concluyo, pues, que, lo mismo que el primer deber del legislador es conformar las leyes a la voluntad general, la primera regla de la economía política es que la administración sea conforme a las leyes".

(37) "Lo más necesario, y quizás lo más difícil, en el gobierno es la integridad severa para hacer justicia a todos, y, sobre todo, para proteger al pobre contra la tiranía del rico. El mayor mal ya está hecho cuando hay pobres que defender y ricos que contener. Sólo sobre la mediocridad se ejerce toda la fuerza de las leyes, éstas son igualmente impotentes contra los tesoros del rico y contra la miseria del pobre; el primero las elude y el segundo se les escapa; el primero rompe la tela y el segundo pasa a través de ella".

(38) Naturalmente, se refiere a la antigua moneda de oro conocida como "pistola".

(39) Es precisamente Ginebra el espejo en que se mira toda esta nueva economía de la moral y la naturaleza: "Para exponer aquí el sistema económico de un buen gobierno he vuelto a menudo mis ojos al de esta república, feliz de encontrar así en mi patria el ejemplo de sabiduría y felicidad que querría ver reinar en todos los paises".

(40) Para Rousseau, el impuesto sobre la tierra acarrea dos terribles consecuencias: la descapitalización del campo, desviando su dinero hacia el comercio y la industria y enriqueciendo a la ciudad parasitaria, y la desorganización del abastecimiento de trigo. La debilidad de los razonamientos económicos puede apreciarse en la siguiente afirmación peregrina: "Es en Holanda y en Inglaterra, donde el cultivador paga muy poco, y sobre todo en China, donde no paga nada, donde mejor cultivada está la tierra".

(41) Tras preguntarse por los motivos últimos por los que D'Alembert volvía su mirada hacia Ginebra, remite Diaz, en última instancia, al proceso de búsqueda de una teoría política de las Luces. El objetivo de D'Alembert al escribir el artículo Genève era eminentemente políti-

co: "Interpretar los elementos liberales de la vida religiosa y civil de la república como expresión de los principios filosóficos de las Luces". Del mismo modo, "...el proyecto de fundar un teatro que, por la situación de la ciudad y la calidad de los actores y la organización, habría atraido espectadores de toda Europa, tendía a subrayar, una vez más, el lazo entre filosofía, libertad e incremento de las artes y las letras en una común aspiración de progreso" (DIAZ,F.: Filosofia e politica nel Settecento Francese, pg. 111).

(42) Voltaire et l'Encyclopédie, pp. 38-49.

(43) Jean D'Alembert, pg. 53, nota 3: "Aunque las principales conclusiones de Naves son válidas, es posible que en ciertos puntos, en los que parece encontrarse por parte de D'Alembert una simple aceptación de los puntos de vista de Voltaire, la influencia de Voltaire operará sobre una mente ya interesada en la cuestión".

(44) Filosofia e politica..., pg. 111. Sobre la mistificación política de Ginebra en la segunda mitad del XVIII, vid. también VENTURI, F.: Utopia e riforma nell'Illuminismo, Turín, 1970, sobre todo pp. 104-110.

(45) Otro aspecto positivo para D'Alembert: "Los reglamentos contra el lujo hacen que no se tema tener muchos niños; y así el lujo no es allí, como lo es en Francia, uno de los grandes obstáculos a la población".

(46) La tesis de D'Alembert sobre el teatro es la dominante, de modo aplastante, a lo largo de toda la Enciclopedia. El rechazo de Rousseau a la escena en los términos que en seguida van a describirse no despertó practicamente ninguna simpatía entre los enciclopedistas. Diderot y Marmontel insisten una y otra vez en la plena validez del teatro en el marco de la reforma moral de la sociedad. Y más significativo aún es el caso del Chevalier de Jaucourt. Jaucourt cita elogiosamente a Rousseau, a quien se seguía considerando como parte integrante de la confrérie filosófica. Por ejemplo, en el artículo Saturnales lo cita en un pasaje tomado del Emilio: "...porque sólo la dulce igualdad, dice muy bien M. Rousseau, puede restablecer el orden de la naturaleza, constituir una instrucción para unos, un consuelo para otros y un lazo de amistad para todos". En el artículo Roman, junto a Fielding y Richardson, comenta la Nouvelle Heloïse. En el artículo Vaud remite al ginebrino su descripción entusiasta de ese cantón suizo, donde hombres y naturaleza aparecen armoniosamente integrados: "...se conoce en esta pintura brillante y verdadera al autor del Emilio, de Eloisa y

de la Igualdad de las Condiciones". En el artículo Quimper toma abiertamente la defensa de Rousseau frente a los ataques de ciertos eclesiásticos. Y, sin embargo, cuando surge el tema del influjo moral de la literatura, Jaucourt se desmarca de modo claro de las tesis rousseaunianas. Por ejemplo, en el articulo Fabuliste rechaza la opinión de Rousseau de que las fábulas son nefastas para la educación de los niños y recuerda el consejo de Platón de que los niños deberían "mamar con la leche las fábulas de Esopo". Pero, sobre todo, es importante en este sentido el artículo Spectacle, donde Jaucourt da una completa respuesta implícita a la consideracón rousseauniana del teatro, aunque no cite a éste de modo explícito. Jaucourt defiende de forma rotunda los espectáculos, y encuentra socialmente justificadas las inversiones y gastos que requieren; es cierto que coincide con Rousseau en que el teatro de París, bueno para los parisienses, no lo sería para los ginebrinos, pero niega tanto la supuesta inocencia de los espectáculos deportivos, postulada por Rousseau, como la corrupción moral del teatro clásico. Conviene también destacar el artículo Comedien, que se compone de dos partes. La primera de ellas, del abate Mallet, traza una breve historia del oficio de actor y contrapone la honra de que gozan en Inglaterra con las excomuniones que les dirige la Iglesia. La segunda, introducida por el asterisco que normalmente indica una inter-

vención de Diderot, insiste en que el oficio de actor es útil y necesario, dada la meta moral del teatro, y en que se puede considerar al actor como un verdadero artista porque para ser un buen actor se requieren tantas condiciones que la naturaleza raramente las reune: se ponen así las bases para que el actor pueda entrar en la categoría de los genios, equiparándose a los grandes autores como órgano de transmisión de los cuales actúa.

(47) Así describe Rousseau en sus Confessions la elaboración de la Lettre à D'Alembert: "En este lugar, (el castillo de Saint-Gratien), entonces cubierto de hielo, fue donde, sin abrigo contra el viento y la nieve, y sin otro fuego que el de mi corazón, en el espacio de tres semanas compuse mi Carta a D'Alembert acerca de los espectáculos. Este es el primero de mis escritos (pues Julia estaba aún en la mitad) en que he hallado un verdadero placer en el trabajo. Hasta entonces me había inspirado la indignación de la virtud; mas esta vez me inspiraron la ternura y la dulzura del alma...Preocupado con todo cuanto acababa de sucederme, conmovido aún con tan violentas agitaciones de mi corazón, mezclaba el sentimiento de sus pesares con las ideas que la meditación del asunto me había sugerido, y mi trabajo se resintió de esta mezcla..." (ed. española, Madrid, 1979, pg. 418). Como muy bien da a entender Rousseau, su Lettre constituye, en su obra, el primer

ejemplo claro de esa nueva "prosa del sentimiento" que se plasmará, por ejemplo, en las propias Confessions.

(48) La doctrina sociniana, a menudo perseguida por su racionalismo defendía la absoluta unidad de Dios y negaba la idea de la Trinidad y la divinidad de Cristo. En la época de la polémica sobre Ginebra, ser sociniano se identificaba, en cierta medida, con un talante más liberal y crítico que el resto de las versiones del cristianismo.

(49) Punto éste en el que insiste, con mucha razón, Michel Launay: "Pero presentar la Lettre à D'Alembert como el último resultado de la 'querella del teatro' equivaldría a decir que Rousseau se situaba junto a los eclesiásticos en una batalla, por lo demás, perdida desde hacía tiempo; muy al contrario, Jean-Jacques se erigía en campeón del pueblo en una nueva batalla, esencialmente política esta vez, y la ganó: mientras él vivió, el teatro aristocrático francés no tuvo derecho de ciudadanía en Ginebra" (Introduction a la Lettre à D'Alembert, Paris, 1967, pg. 18).

(50) "¿Qué es el Misántropo de Molière? Un hombre de bien que detesta las costumbres de su siglo y la maldad de sus contemporaneos, que, precisamente porque ama a sus semejantes, odia en ellos los males que se hacen recíprocamente y los vicios que de estos males son producto...El

verdadero misántropo es un monstruo; si pudiera existir no nos haría reir: nos causaría horror". El método de Molière es, pues, equivocado: no ha ridiculizado al verdadero misántropo, sino al hombre virtuoso que es identificado como tal por una opinión pública a la que el autor no tiene más remedio que plegarse.

(51) Rousseau contrapone la supuesta discreción de los antiguos en cuanto a las mujeres con la situación contemporanea: "Entre nosotros, la mujer más estimada es la que hace más ruido, aquélla de la que más se habla, la que más a menudo es vista en sociedad; la que más imperiosamente da el tono; la que juzga, tasa, decide, pronuncia, asigna a los talentos, al mérito y a las virtudes sus grados y lugares; aqu éllas cuyos favores mendigan con bajeza los humildes sabios".

(52) Es de notar cómo Rousseau recupera aquí, en interés de su propio discurso, la aspiración enciclopedista a la rehabilitación social de las artes mecánicas, aunque, como se ve, desde una perspectiva totalmente distinta a la de D'Alembert o Diderot.

(53) Son fundamentales, a este respecto, las reflexiodes contenidas en el capítulo II de BACZKO, B.: Lumières de l'Utopie, Paris, 1978 (obra de la que he utilizado la versión italiana: L'Utopia.Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo, Turín, 1979).

(54) Como se ve, reaparecen aquí ciertos motivos de la polemica eclesiástica contra los actores, aunque Rousseau niega de modo explícito que se pueda identificar su causa con la de los clérigos: afirma defender ideas fuertemente establecidas entre los romanos desde mucho antes del cristianismo. Y no se muestra confuso por el ejemplo contrario de los griegos, sino que lo explica por razones históricas y defiende, además, la existencia de grandes diferencias entre el teatro griego y el moderno, diferencias que le hacen parecer aquél mucho más próximo a su idea de la diversión colectiva, natural y patriótica.

(55) Como es habitual en Rousseau, el espejismo espartano desempeña aquí un gran papel: "Yo planteaba las fiestas de Lacedemonia como modelo de las que quisiera ver entre nosotros. Las encuentro recomendables no sólo por su objeto sino también por su simplicidad; sin pompa, sin lujo, sin aparato, todo en ellas respiraba, con un secreto encanto de patriotismo que las hacía interesantes, un cierto espíritu marcial conveniente a hombres libres; sin negocios y sin placeres, o al menos sin lo que lleva ese nombre entre nosotros,en esa dulce uniformidad pasaban el dia sin encontrarlo demasiado largo y la vida sin encontrarla demasiado corta"; el subrayado es mio.

LAS IDEAS ESTETICAS EN LA ENCYCLOPEDIE DE DIDEROT Y D'ALEMBERT

Volumen III

Tesis Doctoral presentada por Juan Antonio Calatrava Escobar, bajo la dirección del Prof. Dr.D. Ignacio L. Henares Cuéllar

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Curso 1987-88

IX: LA VISION ENCICLOPEDISTA DEL ARTE ANTIGUO

La referencia al mundo antiguo, y más concretamente a la cultura clásica griega y romana, es continua y recurrente en la Enciclopedia, y practicamente a propósito de todos los temas que en ella se tratan: ciencia, política, economía, filosotía, arte, literatura...todo es visto a través de una lente bifocal en la que uno de los polos es, desde luego, la reflexión sobre las realidades contemporaneas, pero el otro es el ejemplo de la sociedad de los Antiguos. Porque, en efecto, en el centro del siglo XVIII, practicamente ninguno de los ilustrados ni de los enciclopedistas duda en atribuir un valor paradigmático a las lecciones que la historia de los Antiguos puede ofrecer al hombre moderno. No obstante, algo está cambiando en el modo de analizar tales lecciones. Tras la supervivencia en clave cristiana de la cultura grecolatina durante el Medioevo (1), su recuperación a un tiempo entusiasta y rigurosamente filologica del Renacimiento y su canonización y conversión en regla con carácter autoritario en la época del normativismo clasicista, los hombres de la Ilustración siguen mirando esperanzados a la Antigüedad y esperan encontrar en ella respuesta para sus problemas modernos, pero lo hacen sólo porque opinan que fueron los antiguos quienes mejor comprendieron los verdaderos funcionamientos de la Naturaleza. De ahí que su mirada hacia el mundo grecorromano sea esencialmente crítica: para ellos, hay que interrogar a los antiguos no desde el fervor del creyente sino desde la razón del filósofo, y, por tanto, lo que procede no es copiar sus obras sino reconstruir

su modo de ver la naturaleza, tomar de él lo que sea útil al philosophe, al científico o al artista moderno y desechar lo demás. Entre la mirada fervorosa y reverente del Grand Siècle y la mirada crítica y desmitificadora de ciertos artículos de la Enciclopedia hay, como es obvio, un largo proceso lleno de tensiones, polémica, cambios de actitud muchas veces casi insensibles...y la propia Enciclopedia, en lo que tiene de obra global que resume en sus páginas las contradicciones de toda una época, da muestras de posiciones variables ante el tema. En las páginas que siguen trataré de resumir las posturas enciclopedistas ante uno de los varios temas concretos que afectan a la valoración del mundo antiguo: el del arte antiguo y la posibilidad o no de que éste constituya una fuente de imitación privilegiada para el artista moderno. Aunque, como se verá, en muchas ocasiones he tenido que recurrir a reflexiones extra-artísticas, es obvio que un análisis exhaustivo de la visión enciclopedista del mundo antiguo en todos sus aspectos desborda el marco de este trabajo.

El arte de los Antiguos sobre el que se habla en la Enciclopedia es, fundamentalmente, por supuesto, el arte clásico griego y romano. El espacio concedido a los logros artísticos de otras civilizaciones antiguas es bien escaso. Ello se hace evidente, sobre todo, en dos casos: los egipcios y los etruscos. En relación al arte egipcio, aún se conocía bien poco sobre él, aunque no hay que olvidar que las imágenes egipcias venían formando parte, con mayores o menores corrupciones, del repertorio

ornamental europeo, como han demostrado cumplidamente estudios como los de Wittkower o Baltrusaitis (2). Por otro lado, la segunda mitad del XVIII conocerá un renovado interés por el mundo egipcio -en el marco más general de toda una corriente "orientalista"- que culminará, primeramente, en la reivindicación por Herder o Bosarte de la plena validez y autonomía histórica de la civilización egipcia y, más tarde, en la atención arqueológica in situ que le dispensará Napoleón y que hubiera sido impensable sin un favorable clima previo. Uno de los primeros jalones de este nuevo interés por lo egipcio había sido, precisamente, el Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines, que Caylus publicó entre 1761 y 1767 y que los redactores de la Enciclopedia no desconocían. Hay que anotar, por otro lado, el hecho significativo de que la historia y el pensamiento de los egipcios -y de otros pueblos no grecolatinos, dentro de los límites de los escasos conocimientos coetaneos- reciben en la Enciclopedia un tratamiento no igual, por supuesto, al de griegos y romanos, pero sí superior al que reciben las manifestaciones artísticas de esas mismas culturas; para comprobarlo, baste citar el ejemplo del importante artículo de Diderot Egyptiens, Philosophie de (3).

En cuanto a los etruscos, lo escaso de la atención que se les presta es igualmente sorprendente si se piensa que, no sólo la referencia etrusca era permanente en la tratadística ya desde Vitruvio, como muy bien ha analizado G. Morolli (4), sino que también la etruscología