

Es inevitable hacer referencia, por último, a algunos otros artículos que proceden de manos distintas de Blondel y Jaucourt. Hay, en primer lugar, un cierto número de textos anónimos, muy cortos en su mayoría; algunos de ellos pueden atribuirse con toda verosimilitud al mismo Jaucourt, como se ha ido apuntando en páginas precedentes, o incluso a Blondel (aunque más raramente); otros son seguramente redacción de Diderot a partir de los materiales suministrados por alguno de esos artesanos anónimos a los que tanto debe la Enciclopedia. En general, considerados individualmente, tales textos no llegan a tener una trascendencia similar a los de Jaucourt o Blondel, y se trata más bien de colaboraciones esporádicas destinadas a taponar huecos coyunturales; por tanto, no me referiré a ellos en detalle. Pero sí hay que conceder cierta atención, en segundo lugar, a los artículos de arquitectura firmados por el abate Mallet, el clérigo ilustrado que suministró a Diderot numerosos artículos de Teología, Retórica y Poética, algunos de los cuales se analizan en otros lugares del presente trabajo. En el terreno que ahora nos ocupa, Mallet es autor de una serie de artículos relacionados con la religión, pero en los que se alude a diferentes tipologías arquitectónicas cristianas, dando como resultado una continua mezcla entre preocupaciones religiosas y definiciones arquitectónicas. Así, por ejemplo, en el artículo Collège (aunque aparece bajo el epígrafe terme d'architecture, para distinguirlo del artículo Collège de D'Alembert, tan importante desde otros puntos de vista)

en realidad sólo la primera parte tiene que ver con la arquitectura. Como Blondel, Mallet hace derivar las exigencias arquitectónicas de la propia función del edificio: sus características exigen una división tripartita en capillas, clases y alojamientos, una construcción dominada por la simplicidad, grandes patios y jardines espaciosos. Se citan como ejemplo de este género de edificios el Colegio de los Jesuitas en Roma, el de las Cuatro Naciones de París y el de la Flèche en Anjou.

En los artículos Catacombe y Baptistère, las consideraciones arquitectónicas surgen en el seno de una preocupación por restaurar la verdad histórica del cristianismo primitivo. En el primero de ellos describe Mallet a las catacumbas como una estructura muy simple, sin bóvedas ni albañilería, y defiende la tesis de que se trata de obras paganas reutilizadas por los cristianos; pero se basa en testimonios arqueológicos como el anagrama de Cristo o las representaciones del Buen Pastor para combatir a quienes niegan la realidad de los enterramientos cristianos y las reliquias de los mártires. En el segundo, el baptisterio no se estudia como tipología aislada, sino siempre en función de los primitivos ritos cristianos examinados bajo la lente del historiador. Así, arremete contra la creencia de que los baptisterios se encontraban en los vestíbulos de las basílicas, e insiste en su carácter de edificio independiente. Y Mallet recaba siempre sus informaciones no de las publicaciones anticuarias sino directamente de la literatura cristiana primitiva, los

escritos de los Padres de la Iglesia, etc. En el artículo Basilique comienza por analizar la función de la basílica pagana como lugar de impartición de justicia, con una caracterización arquitectónica muy simple. Pero inmediatamente se rastrea el paso de la basílica pagana a la cristiana localizando en Grecia los orígenes de este cambio; una vez más, son los padres de la Iglesia los que apoyan, con la autoridad de sus citas, la idea de que el término basílica, en su significación de "casa real", se adecúa a la idea de la majestad divina. Sin embargo, partiendo de los escritos de Perrault y de Belarmino, que tratan de establecer las diferencias entre basílica y templo -el primero desde el punto de vista arquitectónico y el segundo desde el punto de vista cultural- Mallet se introduce en una estéril disputa terminológica que le hace dejar de lado la descripción arquitectónica de la basílica cristiana.

Hay que aludir, por último, al artículo Eglise, amplio texto de carácter predominantemente teológico pero en el que se encuentran trozos de análisis de la tipología de las iglesias (simples, con naves, en cruz griega, en cruz latina, en rotonda...), una descripción muy pormenorizada del tipo basilical griego y otra mucho más breve y esquemática del tipo occidental, remitiéndose a Cordemoy (104).

Mallet es autor también de la cortísima voz Académie d'Architecture, simple referencia a la institución como "compañía de doctos arquitectos fundada en París por Colbert, ministro de Estado, en 1671, bajo la dirección

del Superintendente de Construcciones" (105). Pero, si el abate Mallet merece una especial atención en este repaso a las teorías enciclopedistas sobre la arquitectura es, sobre todo, por ser el autor del importantísimo artículo Gothique. Como se puede apreciar en múltiples referencias dispersas a lo largo del presente estudio, los enciclopedistas son prácticamente unánimes en su actitud condenatoria hacia el "gótico", entendiendo por tal todo el arte medieval. Pero no hay un texto que resuma mejor las razones de tal condena que el artículo Gothique, sorprendentemente rotundo, claro y documentado si lo comparamos con los demás textos estéticos del abate. Su idea central es el tajante rechazo de la arquitectura gótica por considerarla esencialmente opuesta al carácter de la arquitectura antigua. La propia definición del término "gótico" nos habla ya del valor paradigmático atribuido al arte antiguo, obligado término de comparación: para Mallet, arquitectura gótica es, simplemente, sin trazar límites temporales, "...la que se aleja de las proporciones y el espíritu del antiguo". En el siguiente párrafo Mallet recupera ya la distinción, previamente establecida por Félibien y llamada a conocer aún una larga andadura, entre gótico antiguo y gótico moderno, sin que ninguno de los dos escape a la caracterización negativa y condenatoria. La arquitectura gótica antigua, la de los godos y la época de las invasiones, es maciza, pesada y tosca. La del gótico moderno -cuya situación cronológica no se indica- es, por el contrario, una arquitectura cargada de ornamentos inútiles

inútiles y carentes de gusto y medida. Los ejemplos que da Mallet de gótico moderno son un tanto sorprendentes, puesto que la riquísima tradición del gótico francés es silenciada y son Inglaterra e Italia las naciones que ilustran el texto; de la primera se citan la abadía de Westminster (106) y la catedral del Lichtfield (107); de Italia no se cita ningún caso concreto, sino sólo la dominación del gótico desde el siglo XIII hasta "...la restauración de la arquitectura antigua en el siglo XVI"; debe observarse que todo el Quattrocento queda así fuera de esta gran restauración, en la línea de lo apuntado por Jaucourt en el artículo Saint-Pierre de Rome.

Así, en la doble condena que realiza Mallet tanto del gótico antiguo como del moderno, reaparecen dos de las más graves acusaciones estéticas que se lanzan desde la Enciclopedia. Al gótico antiguo se le reprocha su falta de gracia (108). Al moderno lo que se le achaca, por el contrario, es su profusión de ornamentos arbitrarios e inútiles. Se aprecian con claridad los ecos de la lucha de los philosophes contra el simbolo de lo inútil en materia arquitectónica: el adorno superfluo. Pero no todo ornamento es delito; se reconoce siempre la existencia de un valor decorativo y no constructivamente funcional, a condición de que conserve algún otro tipo de funcionalidad, ya sea estética, social o pedagógica. En el caso de Mallet, un cierto ornamento racional y no arbitrario se justifica desde un punto de vista estético, y siempre a partir del valor paradigmático atribuido a los antiguos: "Un edificio griego no tiene ninguna ornamentación que no sirva

para aumentar la belleza de la obra...todo es simple, medido, determinado por el uso. No se encuentran ni la osadía ni el capricho que engañan a la vista". La garantía de funcionalidad del ornamento griego es su verdad, su no engañar a la vista; el gótico, por contra, es un arte que no es bello porque es falso: "Se cree que todo está a punto de romperse, pero resiste durante siglos".

Los valores del ingenio arquitectónico y el virtuosismo técnico retroceden, así, ante la fundamental acusación, al mismo tiempo ética y estética, de falsedad. No es casual que estos últimos párrafos condenatorios estén claramente inspirados en una obra de Fénelon decisiva para la estética francesa del XVIII: La Lettre à l'Académie Française sur l'Eloquence, la Poésie et l'Histoire (109), en la que la nostalgia del lenguaje antiguo, lleno de simplicidad y noble austeridad, frente a los excesos de la lengua y la elocuencia contemporáneas (110), presenta apelaciones a la pureza primitiva, a la desnudez de la simplicidad, claramente emparentadas con las reflexiones de Jaucourt en el artículo Language.

3. El jardín en la Enciclopedia.

El tratamiento del arte de los jardines en la Enciclopedia se hace a dos niveles bien diferenciados. En primer lugar, un cierto número de artículos enfocan la

cuestión desde el punto de vista puramente técnico de las artes mecánicas, sin la menor preocupación por las posibles repercusiones estéticas. Se trata de artículos de agricultura aplicada a la jardinería, de fontanería, o incluso descriptivos de ciertas partes o elementos clásicos del jardín (Parterre, Palissade). Muchos de ellos son anónimos, otros de Jaucourt (Palissade, Terrasse), y bastantes aparecen firmados por el conocido Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, autor del popular manual La Théorie et la Pratique du Jardinage y considerado por E. de Ganay como el mejor codificador teórico del sistema de Le Nôtre (111). Algunos de estos textos son también de Blondel (por ejemplo, el ya citado artículo Belveder), de Diderot (Arbre, Allées), e incluso se registra alguna incursión de D'Alembert en este terreno, pero más como científico que como ideólogo (Jet d'eau, Fontaines artificielles). En general, en este primer grupo de textos técnicos se da por sentada y nunca es discutida la disposición geométrica tradicional del jardín clasicista francés. Todas estas descripciones parten, además, de una concepción del jardín como naturaleza domada por el hombre mediante el uso de la técnica y la geometría. En vano buscaremos en ellos, sin embargo, una explícita defensa del jardín geométrico a lo Versalles: los técnicos que los escriben no polemizan para defender una determinada estética del jardín; simplemente dan instrucciones prácticas, y lo hacen desde la concepción del jardín que les es natural y conocida. En último extremo, estos técnicos aspiran a des-

cribir técnicas y dejan para otros los problemas estéticos. El caso de D'Alembert, que escribe como un físico, es el más claro al respecto, como también la actitud filosófica y científica, pero, por esta vez, no estética de Diderot. Las láminas que tratan temas de jardinería en los volúmenes de las Planches están igualmente ancladas en esta concepción tecnicista: las planchas 60, 61 y 66 nos presentan una simple serie de utensilios de jardinería; las 73, 74, 75 y 76 describen sistemas de fontanería y conducciones de agua. Pero en las planchas 62 a 65 se hace mucho más evidente el apego a la tradición clasicista: son cuatro planos con posibles disposiciones de jardín, y los cuatro presentan un riguroso geometrismo.

Sin embargo, existía en la Enciclopedia un segundo grupo de artículos, cuantitativamente menor, pero de mucha más importancia cualitativa, y firmados en su práctica totalidad por el Chevalier de Jaucourt. Su gran originalidad reside en el hecho de que, subitamente, abandonan el punto de vista estrictamente técnico y pasan a abordar la problemática del jardín desde sus implicaciones estéticas y epistemológicas. Y más aún: en los casos en que esto ocurre, Jaucourt deja de lado la visión rurosamente clasicista y adopta sistemáticamente la nueva concepción del paisaje y de la naturaleza que se había abierto camino en la Inglaterra del siglo XVIII con el asociacionismo y la estética del empirismo y de lo pintoresco.

Es un hecho bien conocido que las transformaciones que sufre el jardín inglés a lo largo del siglo XVIII

son consecuencia de profundos cambios filosóficos, de una visión de la naturaleza y del papel del hombre en ella, y también de una nueva definición de los mecanismos de percepción de la mente humana desde el punto de vista del empirismo (112). El jardín "a la inglesa" no es ya más un signo del poderío del hombre y del Monarca sobre una naturaleza salvaje en la que el riguroso geometrismo en ella introducido es como la marca de dominación del amo sobre el esclavo. Será, a partir de ahora, un lugar privilegiado en el que el hombre pueda ejercitar los mecanismos de su mente recomponiendo con ella una naturaleza a la que deja seguir su curso y nunca coarta. Los jardines ingleses comenzarán a emplear las más sutiles técnicas de jardinería hasta entonces conocidas, no para marcar el aspecto de la naturaleza sino para lograr la apariencia de que el hombre no ha puesto la mano sobre ella. El jardín inglés se ofrece, pues, como la alternativa contraria al jardín a la francesa, y en esta oposición se resume la diferencia entre una apropiación absolutista de la naturaleza, que quiere ser ostensible y política en el sentido más estricto de la palabra, y otra apropiación -no por oculta menos efectiva- privada, sutil y pretendidamente no trastornadora de los "mecanismos naturales" (113).

Pues bien, es toda esta transformación la que es plena, aunque contradictoriamente, asumida por Jaucourt. Ya hemos tenido ocasión de aludir a su sólido conocimiento de la cultura inglesa contemporánea, pero es quizás en el campo de la jardinería donde mejor se comprueba

la solidez de tal conocimiento. Porque, en efecto, Jaucourt da repetidas muestras en la Enciclopedia de su familiaridad con dos de los pilares básicos sobre los que se construirá la teoría empirista del jardín: la poesía estacional británica y el pensamiento de los hombres agrupados en torno a The Spectator, sobre todo Addison.

R. Assunto ha destacado cómo el tema poético de los cambios que sufre la naturaleza al sucederse las estaciones es indicio de un gran cambio de mentalidad con respecto a la naturaleza misma; comienzas a destacarse más los aspectos mutables y cambiantes que los fijos, y esta sucesión se convierte en tema de meditación filosófica y estética (114). En numerosos artículos de la Enciclopedia, Jaucourt cita y ensalza a uno de los más conspicuos representantes de tal poesía estacional: James Thomson, el autor de las Seasons (1726-1730), poema que sería traducido al francés en 1759 y que encontraría su inmediata réplica en Les Saisons, obra del también enciclopedista marqués de Saint-Lambert publicada en Amsterdam en 1769. La relación Jaucourt-Thomson es uno de los temas monográficos de la Enciclopedia sobre los que estamos mejor informados, gracias al exhaustivo libro de Freer (115), aunque no comparto algunas de sus afirmaciones, y sobre todo la idea de que el interés de Jaucourt por Thomson contradiría su gusto clasicista sólo en apariencia. En cualquier caso, sigue en pie la tesis de Freer de atribuir al conocimiento de la poesía de Thomson buena parte de la aceptación por Jaucourt de la estética del jardín inglés. En el artículo

Saisons afirmará Jaucourt: "En fin, he leído hace poco un encantador poema inglés sobre las estaciones, cuyo autor es el señor Thomson. El genio, la imaginación, las gracias y el sentimiento reinan en este escrito, e incluso los horrores del invierno adquieren atractivo bajo su feliz pincel; pues lo que le caracteriza particularmente es un fondo de humanidad, un amor por la virtud, que respira en toda su obra". En el artículo Tempête, considera Jaucourt que la tempestad es un fenómeno de la naturaleza propio para la ejercitación del talento poético, y atribuye la indiscutible primacía en este campo a los poetas ingleses, citando a Milton y Thomson y traduciendo un trozo de este último. También en el artículo Soleil aparecerán citas de Thomson (como también de Milton y Voltaire), aduciendo Jaucourt que "...el señor Thomson pinta con tanta magnificencia todos los bienes que el sol difunde sobre la naturaleza que este mismo trozo, en una traducción francesa, no puede dejar de placer a gentes tan felizmente nacidas para gustar de las cosas bellas, independientemente de la armonía" (116). La influencia de Thomson y, en general, de toda la ideología del asociacionismo y el empirismo, se manifestará igualmente, por lo que ahora nos concierne, en la vuelta a una concepción del jardín como verdadero hortus conclusus, lugar tanto de ejercitación de los poderes de la mente como de meditación del filósofo. Tema éste último en el que Jaucourt, bajo la influencia de Thomson, se aleja de la tesis básica del resto de los enciclopedistas que, como vimos, querían un philoso

phe que fuese activo participante en la vida real, en el "comercio del mundo"; en lugar de ello, Jaucourt traza en el artículo Sage, Le un retrato idílico del sabio retirado en la naturaleza. En este texto, el jardín-naturaleza no es ya el escenario del triunfo del príncipe sino un verdadero locus amoenus que se contrapone al bullicio mundano de la ciudad y en el que el sabio puede cumplir con tranquilidad su verdadera función: la contemplación de la naturaleza. El jardín natural es el retiro en el que se cumple el reposo espléndido del alma y donde ésta se sustrae a todo movimiento tormentoso de las pasiones y se permite oír la tempestad desde lejos: "La caída de los reyes, el furor de las naciones, las turbulencias de los estados no agitan a aquél que, en retiros tranquilos y en soledades floridas, estudia la naturaleza y sigue su voz".

Pero, junto a Thomson, y dejando aparte a Milton, repetidas veces citado, el otro polo de la influencia del pensamiento británico sobre Jaucourt es, sin lugar a dudas, Addison (117). Joseph Addison, el principal impulsor de The Spectator, es, por ejemplo, el inspirador, explícitamente citado, del artículo Description, que no es sino una paráfrasis de los Pleasures of Imagination, obra fundamental de Addison compuesta de una serie de papers aparecidos entre los números 411 y 421 de The Spectator (2 de julio a 14 de julio de 1712). En este artículo, Jaucourt toma de Addison una de las más claras formulaciones de las bases de la estética empirista y, de paso, nos revela

su estrecho parentesco con las posteriores visiones del sublime: "Pero una de las más grandes bellezas del arte de las descripciones es representar objetos capaces de suscitar una secreta emoción en el espíritu del lector y poner en juego sus pasiones; y lo singular es que las mismas pasiones que nos son desagradables en cualquier otra circunstancia, nos placen cuando bellas y vivas descripciones las elevan a nuestros corazones...Miramos, por ejemplo, los terrores que una descripción nos imprime con la misma curiosidad y el mismo placer que encontramos en contemplar un monstruo muerto: cuanto más espantoso es su aspecto, más gustamos del placer de no tener nada que temer". Por otro lado, Jaucourt ofrece una pormenorizada biografía de Addison en el artículo Wilton: "Es la patria -Wilton- del célebre Addison (Jospeh), hombre de gusto, gran poeta, juicioso crítico y uno de los mejores escritores de su siglo. Su estilo es puro, noble y elegante. Sus sentimientos delicados y virtuosos y, por todos lados, se encuentra en el autor a un amigo del género humano". En este texto, Jaucourt da pruebas de su enorme familiaridad con la obra de Addison, citando no sólo su labor en The Spectator sino también otras obras como su tragedia sobre Catón (prologada por Pope), su obra sobre las medallas antiguas o su traducción del libro IV de las Geórgicas. La citada tragedia sobre Catón será también profundamente descrita y analizada por Jaucourt en el artículo Tragédie (118); y también volverá a aparecer Addison en el artículo Lichtfield. Pues bien, sería precisamente Addi-

son quien, en 1712, en el nº 414 de The Spectator (25 de junio) suministraría una de las primeras justificaciones teóricas elaboradas de la nueva estética del jardín, declarando su gusto por un jardín en el que la naturaleza sea libre y espontánea y no deformada por la geometría: "...prefero mirar un árbol en toda la exuberancia y profundidad de sus ramas que no cuando está cortado y podado a modo de figura geométrica" (119).

El juego de esta influencia dominante y combinada entre la poesía estacional de Thomson y el asociacionismo y empirismo de Addison explica suficientemente la sorprendente aceptación que recibe el jardín a la inglesa en varios artículos de Jaucourt, sobre todo los tres que analizaré a continuación. En el artículo Plantation, Jaucourt trata de demostrar cómo la plantación de jardines es uno de los fines más útiles y morales a los que puede dedicarse el buen ciudadano y, en este contexto, afirma: "No hay que preocuparse demasiado por la simetría de las plantaciones. Todo el mundo puede colocar árboles alineados y ordenados, en damero o en cualquier otra figura uniforme. Pero, ¿debemos limitarnos a esa regularidad sin osar separarnos de ella? ¿No sería mejor ocultar a veces el arte del jardinero?". La razón de ello es evidente: la naturaleza no nos presenta sus producciones con ese orden geométrico, que es artificial. Pero debe notarse que en absoluto se trata de eliminar el arte del jardinero, sino sólo de ocultarlo (120). Similares razonamientos sigue Jaucourt en el artículo Symmétrie des Plantations, donde propone

huir de los jardines geométricos porque esa simetría artificial es enemiga de la naturaleza y de la variedad, y declara ya de modo explícito la superioridad del jardín inglés sobre el francés de Le Nôtre: "El gusto por los puntos de vista lejanos viene de la inclinación de la mayor parte de los hombres a no complacerse más que allí donde no están; ávidos de lo que está lejos de ellos, el artista, que no puede contentarlos con lo que les rodea, les ofrece siempre perspectivas para divertirlos; pero el hombre del que yo hablo no tiene necesidad de este recurso, y cuando se ocupa del espectáculo de las bellezas de la naturaleza no se preocupa de las gentilezas del arte. En el parque de Saint-James, el lápiz se le cayó de las manos a Le Nôtre, asombrado y confundido de ver realmente lo que ofrece todo el conjunto de la vida en la naturaleza y de interés para su espectador". Como se puede apreciar, la alternativa no es entre geometría y espontaneidad, sino también entre visión cercana, detallista, por zonas pequeñas, y visión panorámica, lejana, abarcadora de todo pero de nada y borradora de las diferencias.

Todas estas reflexiones se encuentran sistematizadas en el artículo Jardin. En él, Jaucourt define al jardín desde el doble punto de vista de las necesidades -o lo útil- y lo placentero o deleitoso. Tras aludir brevemente a los jardines hebreos o bíblicos, a los de Babilonia y a los romanos, aborda el tema central del jardín francés. Y lo hace desde la doble vertiente citada: por un lado registra los progresos técnicos y por otro los

del gusto. Los primeros tienen como gran protagonista a Jean de la Quintinie, un buen ejemplo de esos técnicos a los que la Enciclopedia pretende rehabilitar: especialista en horticultura, frecuente experimentador de trasplantes, inventor de nuevos métodos de podar...pero también viajero por Italia y hombre deseoso de unir la teoría con la práctica. Sin embargo, bajo este elogio aparentemente "técnico", Jaucourt llega a descubrir la verdadera naturaleza del jardín clasicista cuando relata cómo la Quintinie sostenía que había que reprimir y canalizar el excesivo vigor de la naturaleza. Los progresos estéticos corresponden, por supuesto, a A. Le Nôtre (121). Es significativo en este punto comprobar cómo la crítica del jardín clasicista por Jaucourt no se dirige tanto a Le Nôtre como a los excesos protagonizados por sus sucesores, lo mismo que la mayoría de los enciclopedistas criticaban el período del Rococó considerándolo como una degeneración del arte del Grand Siècle. Le Nôtre es, así, paradójicamente, elogiado en el marco de esta revalorización global del reinado del Rey Sol: "Nunca tuvo igual en ese campo, y todavía no ha encontrado quien lo supere...Sin embargo, desde la muerte de este célebre artista, el arte que había sido inventado por él ha degenerado extrañamente, y, entre todas las artes del gusto, es quizás ésta la que en Francia ha sufrido una pérdida mayor". Se citan obras de jardinería de Le Nôtre en las Tullerías, Saint-Germain en Laye, Trianon, Marly, Chantilly o Versailles (122). Pero la grandiosidad conseguida por Le Nôtre se vuelve mezquina y frí-

vola con sus sucesores: "Nos empeñamos en un gusto ridículo y mísero. Las grandes vías rectas nos parecen insignificantes; las plantas en espaldera frías y uniformes; nos complace abrir senderos tortuosos, arriates horadados y bosquecillos podados de manera melindrosa. Los lugares más amplios son ocupados por pequeños conjuntos, siempre adornados sin gracia, nobleza ni simplicidad. Los cestos de flores, marchitas a los pocos días, han sustituido a los arriates de larga duración; por todas partes se ven vasos de terracota, estatuas chinas, bambochadas y otras similares obras de escultura de ejecución mediocre, que nos demuestran con bastante claridad que la frivolidad ha extendido su imperio sobre todas nuestras producciones en este género". Estas palabras muestran, pues, algo oculto en los otros artículos de Jaucourt: el hecho de que su crítica no se dirige tanto contra el auténtico jardín clasicista, el de Le Nôtre, como contra lo que es considerado una desviación o exageración de éste. Coincide en ello con la tendencia enciclopedista general a rechazar la estética del Rococó valorando en cambio la del gran clasicismo de Luis XIV. En Inglaterra, en cambio, el jardín es, para Jaucourt, "...el asilo de un placer dulce y sereno; el cuerpo se distiende, el espíritu se distrae, los ojos quedan encantados por el verde de la hierba y de los prados; la variedad de las flores nos acaricia gratamente el olfato y la vista. No se desea en absoluto introducir en estos lugares no digo ya las pequeñas sino las más bellas obras de arte. La naturaleza por sí sola,

modestamente adornada y nunca trucada, nos hace ostentación de sus ornamentos y sus favores. Aprovechémonos de su generosidad y limitémonos a tratar de variar sus espectáculos". El artículo Jardin nos ofrece, pues, el verdadero marco para situar la teoría de los jardines en Jaucourt: una teoría en la que los desarrollos británicos sobre el tema aparecen correctamente asumidos gracias a un profundo conocimiento de las fuentes, pero sirven, al mismo tiempo, para una función que sus creadores no previeron, la de justificar teóricamente el ataque contra los excesos y la frivolidad en nombre de unos "placeres de la imaginación" bien entendidos. El jardín inglés, con todas sus consecuencias teóricas, recibe, pues, en la Enciclopedia, una temprana acogida, anterior a algunas de sus realizaciones prácticas en Francia que, como ha señalado P. Sica (123), corresponden en su mayor parte a la década de 1770.

NOTAS

(1) Así resume Rykwert las razones que motivaron la elección de Blondel: "La elección de Blondel parece inevitable, al menos vista retrospectivamente. Entre los grandes arquitectos de su tiempo, el de más éxito, Jacques-Ange Gabriel, no era muy dado a las efusiones literarias, aunque presidía la Academia; Soufflot era todavía inexperto; Servandoni odiaba la especulación y Briseux era ya demasiado viejo. En cambio Blondel, aunque resultaba joven para arquitecto (tenía sólo 44 años en 1749) había publicado ya un libro bastante influyente y había creado una escuela de arte en la que enseñaba, sobre todo, arquitectura y cuyo programa había defendido en un vigoroso folleto. Sus conferencias posteriores en la Academia, cuando fue nombrado profesor, desarrollaron las ideas iniciadas en su enseñanza privada; publicadas después de su muerte, llegaron a constituir el corpus de teoría arquitectónica más impresionante que se produjo en el siglo XVIII" (Los primeros modernos, pg. 301).

(2) Los últimos artículos que llevan la firma P., por la que se identifica en la Enciclopedia a Blondel, aparecieron en el volumen VII de la obra.

(3) Entre ellos E.-L. Boullée, Cl.-N. Ledoux, Ch. de Wailly, J.J. Huvé, J.-F. de Neufforge, F. Cuvilliers, etc.

(4) Los límites de este trabajo hacen imposible extenderse sobre la obra arquitectónica de Blondel. Sus principales construcciones se encuentran en Metz, donde gozó de la protección de la poderosa familia de los Choiseul. Allí edificó el Ayuntamiento y el Colegio de San Luis y trazó los planos de la plaza principal de la ciudad. Trabajó también en Estrasburgo, ciudad para la que realizó un plan regulador completo. También hay una cierta cantidad de obras dispersas construidas a partir de planos suyos, como la casa Mallet de Ginebra. Sobre la arquitectura de Blondel, la mejor fuente de información es HAUTECOEUR, L.: Histoire de l'Architecture Classique en France, vol. IV (1952); vid. también KNIGHT-STURGES, "Jacques-François Blondel", en Journal of the Society of Architectural Historians, XI, 14, 1952, pp. 6-19; TEYSSOT, G.: "Illuminismo e architettura. Saggio di storiografia", introducción a KAUFMANN, E.: Tre Architetti Rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Legueu, pp. 7-73. Sobre los aspectos urbanísticos de la obra de Blondel, SICA, P.: Historia del Urbanismo. El siglo XVIII, pp. 20-24; REMY, D.: "L'abbellimento urbano in Francia nel XVIII secolo. Blondel a Metz e Strasburgo", en Lotus International, 39, 1983/III, pp. 94-101.

(5) Sobre la figura de Pierre Patte, a quien volveremos a mencionar a propósito de las láminas, vid. KAUFMANN, E.: La arquitectura de la Ilustración, pp. 169-170; TEYSSOT, G.: op.cit.; SICA, P.: op.cit., pp. 59-61 y 276-277; MATHIEU, M.: Pierre Patte, sa vie et son oeuvre, Paris,

1940; HAUTECOEUR, L.: Histoire de l'architecture classique en France, vol. III.

(6) El mérito de haber llamado la atención sobre este papel de puente de Blondel corresponde a Kaufmann, en su obra de 1952 Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu; de ella he usado la edición italiana (Milán, 1976), en la que las páginas dedicadas a Blondel son las 85-112.

(7) Kaufmann tiene razón cuando afirma, hablando del Cours d'Architecture, que la crítica de Blondel contra los desórdenes de la imaginación y la originalidad mal entendida no abarcaría sólo al Rococó sino también a los excesos de la llamada "arquitectura revolucionaria". Este aspecto, sin embargo, no se hace patente en las contribuciones de Blondel a la Enciclopedia por un puro motivo cronológico.

(8) La figura de Blondel como teórico será ampliamente destacada en el artículo Rouen de los Supplements: "Igualmente sensible a su propia gloria y a la de su patria, se entregó desde su juventud al dibujo, al grabado y a todas las artes agradables. Su elocuencia natural y su facilidad para hablar y escribir le dieron a conocer; sus primeras producciones fueron cambios considerables y muchas adiciones a la arquitectura de D'Aviler; perfeccionó también los elementos de Scamozzi y Vignola. Elevándose a medida que su genio, aguijoneado por nuevos éxitos, adqui-

ría más impulso, hizo la Historia de la Arquitectura Francesa, a la que aplicó los principios generales de la arquitectura antigua y moderna; dejó inacabada esta gran obra. Si algo puede excusarlo es el celo y la asiduidad que puso siempre en formar alumnos en su Escuela de Artes, título honorario que fue unánimemente dado a la casa que entonces ocupaba en rue de la Harpe y de la que, en efecto, salieron artistas hábiles en más de un género. Fue admitido tarde, pero sin solicitudes, en 1755 en la Academia de Arquitectura, y fue elegido profesor de ella dos años después. El rey, que lo nombró su arquitecto, le dio un alojamiento en el Louvre, donde tuvo su escuela en la sala de la Academia; continuó con sus lecciones públicas, que no cesó de impartir dos veces a la semana hasta su muerte. Queriendo hacer útiles los últimos momentos de una vida languideciente, emprendió un Cours complet d'architecture: esta excelente obra, ornada con muchos grabados necesarios hechos con esmero, no se ha impreso más que en sus dos terceras partes; pero el autor ha dejado con qué terminarla".

(9) Sobre la progresiva separación entre la arquitectura civil y la militar, vid. BENEVOLO, L.: Historia de la arquitectura del Renacimiento, vol. I, pp. 710-728; VAGNETTI, L.: L'architetto nella storia di Occidente; KOSTOFF, S.: El Arquitecto. Historia de una profesión, Madrid, 1984; BRIGGS, M.: The Architect in History, Oxford, 1927.

(10) Le Blond firmará la mayor parte de los artículos sobre fortificaciones, escritos más menudo desde el punto de vista militar que desde el puramente arquitectónico. Por otro lado, el volumen I de Planches contiene bajo el epígrafe Art Militaire, Fortification, 17 planchas, las cinco primeras de las cuales representan clásicos diseños de fortificaciones y bastiones en estrella.

(11) Vid. GAMBUTTI, A.: Il dibattito sull'architettura nel Settecento europeo, pp. 161-173.

(12) Como en otros artículos de la Enciclopedia, aparece citada la obra de Prado y Villalpando sobre el Templo de Salomón y la afirmación de éstos de que fue el mismo Dios el que inspiró su arquitectura. Sobre el particular vid. WITTKOWER, R.: Architectural principles in the Age of Humanism; SEBASTIAN, S.: Arte y Humanismo, Madrid, 1978; RYK-WERT, J.: Los primeros modernos, y, sobre todo, RAMIREZ, J.A.: Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía, Málaga, 1983, cap. II, pp. 47-120, con amplísima bibliografía sobre la cuestión.

(13) HENARES CUELLAR, I.: La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII, cap. III, pp. 141-168; BALTRUSAITIS, J.: La quête d'Isis. Introduction à l'Egyptomanie, Paris, 1967; IVERSEN, E.: The Myth of Egypt and its Hieroglyphics in European Tradition, Copenhagen, 1961.

(14) Es significativo anotar cómo en este artículo Blondel parece dar al término gótico un sentido muy próximo al que hoy le asignamos, al contrario de lo que hace en otros textos en los que el "gótico" designa en general al arte medieval.

(15) El vol. I de las Planches recoge cinco planchas diseñadas por Goussier, con sus correspondientes explicaciones, sobre el tema del corte de piedras.

(16) Maçonnerie es un larguísimo texto de carácter técnico pero en cuyo comienzo no falta una reflexión histórica. Lucotte recoge el mito de la formación accidental de la primera cabaña y la idea del posterior progreso de la arquitectura, paralelo al de la sociedad. Hay referencias al modo de construir cabañas entre los griegos, frigios, el Monomotapa...pero, al final, la ambición de perfeccionar las cabañas lleva al gran descubrimiento de la arcilla y la albañilería en general. Los egipcios son los primeros en usarla, y después los babilonios y hebreos (templo de Salomón). Los griegos pasan al mármol, logrando una solidez sólo superada por algunos edificios romanos. Las obras de los godos son por contra "ligeras", pero no carentes de elegancia. Sin embargo, es desde Francisco I y, sobre todo, desde Luis XIV, cuando se unen el buen gusto y la solidez constructiva. Lucotte es autor, por otra parte, de otros artículos minuciosos sobre diversos aspectos técnicos relacionados con la construcción y su ornamentación,

como los artículos Marqueterie o Mosaïque.

(17) En el vol. II de las Planches se encuentra el epígrafe Charpente. En su plancha I se describe la construcción de una armadura arquitectónica, y también aparecen diversos aspectos constructivos en las planchas IX a XX.

(18) Artículo que repite, prácticamente punto por punto, la definición de D'Alembert en el artículo Machine architectonique.

(19) Aunque realiza algunas incursiones también en este tipo de artículos, como por ejemplo el artículo Abreuvoir.

(20) Remite Blondel aquí a los siguientes textos: Voute, Portique, Théâtre, Lambris, Eperon, Arc-Boutant, Pilier, Pied-Droit, Imposte y Chainette.

(21) En cuanto a la realización práctica de los arcos, Blondel se limita a repetir los cuatro teoremas expresados por Wotton en su tratado. Los dos primeros hacen referencia al rechazo de la línea recta para el sostén del peso de la construcción, el tercero a la reivindicación para esta función de las ventajas del arco semicircular y la bóveda semiesférica, y el cuarto a la afirmación de la identidad entre solidez y belleza en estos tipos.

(22) En este artículo Entablement, Blondel recoge también una exigencia presente en toda su teorización: si el orden

arquitectónico es un conjunto coherente y riguroso de medidas y diseño, una consecuencia lógica de su utilización es la necesidad de una armonía total entre las partes y el todo, no sólo en el entablamento sino en general en todo el orden como garantía de gusto en un edificio. Si Blondel admite que las medidas de los órdenes son opinables, no lo son, sin embargo, las correlaciones entre éstas, que deben estar guiadas por un riguroso sentido de la proporción. Así, al hablar de las tres partes en que se divide el entablamento (arquitraque, friso y cornisa), remitiendo a cada una de estas voces, se plantea el problema de sus correlaciones numéricas, ofreciendo las soluciones de Vignola, Serlio y "plusieurs architectes", y concluyendo que la relación más perfecta posible es "...que el arquitrabe sea al friso lo que el friso a la cornisa".

(23) Otros artículos que, pese a ser fundamentalmente descripciones de elementos arquitectónicos, incluyen referencias a la arquitectura antigua, son, por ejemplo, Acrotères, Corniche o Caryatides.

(24) Otros ejemplos de artículos estrictamente técnicos y que confirman cuanto se lleva dicho son Contre-Forts, Corps, Côtes o Embrasure.

(25) Por lo que se refiere a este aspecto de la disminución de las columnas, hay que reseñar la existencia de un artículo titulado Diminution des Colones que apareció

en el volumen II de los Supplements, anónimo. En él se plantea la disminución del fuste de las columnas como exigencia insoslayable de toda arquitectura que quiera sentar sus bases en la naturaleza. Retomando la idea del fuste de la columna como derivación directa del tronco, el autor señala que no existe en los árboles la forma cilíndrica perfecta, y así la columna exactamente cilíndrica es rechazada calificándola de "...columna gótica por su mal gusto". Sin embargo, rechaza la forma primitiva de disminución, de abajo arriba, y se adhiere a la forma moderna de disminución a partir del tercio de la altura.

(26) Remite aquí a los artículos Base, Conchoïde, Cannelures, Rudentures, Bossage. Como complemento al artículo citado, interesa reseñar la existencia de otro artículo Colonne, escrito esta vez desde el punto de vista de la historia antigua, y cuyo autor es el abate Mallet. La principal preocupación de este breve texto es reivindicar la utilidad de la columna como monumento histórico, como archivo de conocimientos sobre el pasado. Mallet atestigua cómo, a lo largo de las distintas civilizaciones, la columna ha servido para marcar límites de propiedades o provincias, para la inscripción de leyes, costumbres, tratados o leyendas mortuorias, y también para gloria personal, como la columna Trajana.

(27) Remite a los artículos Colonne, Entablement, Ordre, Gorguerin, Astragale, Cimaise, Tailloir, Volute, Echine, Module, Coussinet, Tambour, Calots, Tigettes y Pilastres.

(28) Si bien, es cierto que Blondel no eleva este principio al rango de norma absoluta, puesto que constata sin juicio negativo cómo algunos arquitectos modernos (De Brossse, Lemercier) lo han desoido.

(29) Nótese que en esta valoración de la decoración de las fachadas se ha perdido ya por completo la idea retórica de la persuasión, que es sustituida por la transparencia del estado de las artes en un país y en un momento histórico concreto.

(30) Para una caracterización histórica de esa élite aristocrático-burguesa (en definitiva, plutocrática), vid. los trabajos traducidos en el vol. colectivo Estudios sobre la Revolución Francesa y el final del Antiguo Régimen, Madrid, 1980, y en especial el de Guy Chaussinand-Nogaret, "En los orígenes de la Revolución: nobleza y burguesía".

(31) En este esfuerzo de definición de la decoración de interiores incidirá también Jaucourt con artículos como Ornament (Peint.), en el que trata el tema del ornamento pictórico desde el solo punto de vista de la decoración mural de apartamentos y galerías. El diagnóstico pictórico de Jaucourt coincide aquí con el arquitectónico de Blondel: "Nuestro gusto en lo tocante a ornamentos pictóricos no está menos corrompido que en arquitectura". El signo de dicha corrupción es, precisamente, el entender el ornamento como un simple expediente para llenar de pintura

espacios vacíos (lo que también se plantea en el artículo Plafond de Peinture) y no presentar relación alguna con la profesión y el rango del dueño de la casa.

(32) Un conocimiento que, pese a todo, simplifica en muchos aspectos. Para Blondel, el jardín inglés sólo es valorable por su "sorprendente grandeza" y su "bella simplicidad", y el italiano por la abundancia de aguas y la fertilidad del terreno.

(33) En este importante texto, Marmontel distingue entre la decoraciones teatrales "de puro ornamento" y la de "decencia". Las primeras son arbitrarias y no tienen más regla que el gusto. Las segundas, en cambio, son siempre una imitación de la belle nature, pero tiene un gran papel en ellas lo que el decorador es capaz de hacer imaginar al espectador. En tragedia, que es donde más hay que respetar la decencia, con frecuencia se la ha negado en la práctica en la decoración. Además, "...la falta de decoraciones implica la imposibilidad de cambios y ésta limita a los autores a la más rigurosa unidad de lugar; regla frustrante que les prohíbe un gran número de buenos temas o les obliga a mutilarlos". Marmontel plantea, igualmente, las exigencias del costumé: no se puede ver, por ejemplo, a un prisionero ligado por cadenas livianas. Pero hay una parte de la decoración teatral que depende de los actores: la vestimenta; y en este punto critica Marmontel la moda de los vestidos anacrónicos y arbitrarios y concluye que

ningún poeta debe imaginar situaciones que un actor no pueda representar.

(34) Sobre este tema de los decorados teatrales insiste también Mallet en su artículo Décoration (Belles-Lettres). Según él, a los tres géneros del teatro antiguo (cómico, trágico y satírico) corresponden tres escenas diferentes: la trágica, con grandes edificios, columnas, estatuas...; la cómica, con edificios particulares, tejados y ventanas; y la satírica, con casas rústicas, árboles y rocas.

(35) Los principios enunciados son, pues, inexcusables, para la buena arquitectura, pero Blondel, en la última parte de su artículo, realiza una clara distinción entre la arquitectura propiamente dicha y la arquitectura efímera. Permite para esta última la falta de severidad, las licencias, la brillantez, el capricho, tan claramente rechazados antes, porque en realidad no se trata en estas ocasiones de arquitectura, aunque el trabajo sea hecho por un arquitecto. Blondel se cita a sí mismo como ejemplo de arquitectura efímera, en el arco de triunfo diseñado para la entrada real de 1745.

(36) Otros, incluso, como Aisance o Corbeau, entran en la descripción de los muebles que deben acompañar a cada uno de los espacios arquitectónicos, mostrando así cómo para Blondel es indisoluble el aspecto decorativo del distributivo.

(36 bis) "...todos los lugares propios para mansión de los grandes y de los particulares, así como los edificios sagrados, plazas públicas, puertas de ciudad, arcos de triunfo, fuentes, obeliscos, contruidos de piedra o de piedra y madera, y en los que se emplea el mármol, el bronce, el hierro, el plomo y otros materiales".

(37) Blondel ofrece sólo dos ejemplos de claustros, y significativamente ninguno de los dos medieval: el de los cartujos de Roma y el de los cartujos de París, al que estima, más que por su arquitectura, por las pinturas de Eustache le Sueur.

(38) Hay que señalar que en el volumen II de los Supplements apareció un artículo Cimetière, firmado M.M., donde las características del cementerio aparecen enfocadas desde el punto de vista de la preocupación higiénica, y se exige ya que los cementerios salgan ya fuera de las ciudades.

(39) Tan distintos como "chambre d'écluse", "chambre de port", "chambre civile ou criminel", "Chambre du Thrône", "chambre du dais", "chambre du conseil", etc.

(40) Es cierto que Blondel admite que no es normal que en un dormitorio se reúna un elevado número de personas a no ser en caso de enfermedad, pero, de todos modos, la decencia exige que haya un cierto número de asientos.

(41) Blondel desaconseja el uso del color blanco porque pierde rápidamente el brillo: no debe utilizarse en salas destinadas a acoger a muchas personas, con fuego y luces, y hay que reservarlo para lugares amplios y espaciosos, como grandes vestíbulos, galerías, peristilos, escaleras, etc.

(42) Blondel reconoce, no obstante, que en los apartamentos privados destinados a mujeres, la distribución y los servicios deben ser un poco más refinados, sobre todo a causa del ajuar más complicado y del mayor número de criados. Recordemos que ya en el artículo Chambre se planteaba la distinción de sexos como un factor diferenciador de la arquitectura doméstica.

(43) Hay que señalar que este es uno de los pocos artículos de Blondel que remiten de un modo expreso a las láminas por él mismo preparadas para la Enciclopedia.

(44) Tras este artículo de Blondel aparece otro de Daubenton titulado Cabinet d'histoire naturelle, al cual Diderot añadió al final importantes reflexiones que tienen que ver con la eterna polémica entre anticuarios y arqueólogos. En efecto, para Diderot el cabinet d'histoire naturelle tiene, ante todo, una función pedagógica; los objetos no están reunidos en él para ser admirados, sino para que aprendamos de ellos. Por ello insiste Diderot en que no se trata de reunir objetos "sin orden ni gusto", sino

de distinguir los objetos que pueden enseñarnos algo y darles una clasificación conveniente. Si en la naturaleza reina un "desorden sublime", en el cabinet debe reinar un orden pedagógico impuesto por el gusto y por el esprit philosophique.

(45) Se encuentra aquí un indudable eco de la teoría de las pasiones de Le Brun, aspecto para el que remitimos a lo dicho en el capítulo sobre la Pintura.

(46) Los ejemplos son los siguientes: la fachada del Louvre de Perrault para palacios reales; la fachada del jardín de Versalles, de Mansart, para residencias reales; la fachada del castillo de Maisons, de F. Mansart, para los castillos; la del lado del patio del hôtel de Soubise, de La Mair, para mansiones señoriales; la de la casa de campo del señor de La Boissière, de Carpentier, para belvederes y casas de campo; la de la casa del señor de Jauvri, de Cartault, para casas urbanas privadas; la del edificio de la Charité en rue Taranne, de Destouches, para casas de alquiler; y en cuanto a las iglesias, tres ejemplos: la de Saint-Sulpice, de Servandoni, por su grandiosidad y magnificencia; la de los Foglianti, de F. Mansart, por su "pureza"; y la del culto de Santa Catalina, de De Creil, por su singularidad. Finalmente, la puerta de Saint-Denis, de F. Blondel.

(47) BACZKO, B.: L'Utopia, cap. VI, pp. 309-442.

(48) Su preferencia por la basa ática no le lleva, sin embargo, a absolutizarla: el arquitecto debe analizar las exigencias de los edificios modernos y considerar si en ciertas ocasiones no será conveniente recurrir a otros tipos de basa.

(49) "Hay también otros capiteles que se llaman composés porque contienen diversos atributos relativos a la guerra, a las bellas artes, a la marina, etc., pero estas producciones pertenecen más a la Escultura que a la Arquitectura y nunca deben hacer cambiar de nombre al orden, como han pretendido algunos de nuestros artistas que, amparándose en alguna alteración hecha en su capitel, han dado a estas columnas o pilastras el nombre de orden francés, orden español, etc., como si fuesen los ornamentos los que constituyen el orden y no la relación de su fuste con su diámetro inferior".

(50) La Orangerie de Versailles, de Hardouin Mansart, como ejemplo de entablamento toscano; las Tullerías de Philibert de l'Orme, jónico; el Louvre, de Perrault, corintio.

(51) "Ciertamente, cada miembro arquitectónico tiene un carácter establecido por su uso y del que no debe separarse más que por buenas razones; sin embargo, esta consideración ha parecido arbitraria a muchos, y de ahí que en nuestros edificios franceses, en lugar de trazar bellas puertas y ventanas, nos preocupemos tan sólo de abrir agujeros

en los muros, sin cuidarnos de la belleza, la conformidad de la ordenación y la relación que los vanos deben mantener con los llenos en la decoración de los edificios".

(52) El título completo de esta Segunda Parte es "Observaciones sobre los tres órdenes griegos aplicados en particular a varios monumentos erigidos por la magnificencia".

(53) Esta "regularidad" que pide Blondel al dórico alude a la conocida dificultad de hacer coincidir el eje vertical de la construcción con la división del friso en triglifos y metopas. Blondel rechaza, al respecto, todas las soluciones francesas anteriores, proponiendo una especial.

(54) "En general, nuestras iglesias parroquiales, y particularmente las modernas, no tienen este carácter (de grandeza, dignidad y majestad); no son lo bastante vastas como para contener los diferentes géneros de ornamentos con que se decora su interior, y la mayoría de las veces estas decoraciones son más teatrales que adecuadas a la casa del Señor".

(55) Pierre Contant d'Ivry (1698-1777) trazó un proyecto para la Madeleine que, posteriormente, en época napoleónica, fue reformado por Pierre Vignon hasta convertir la iglesia en el templo clásico que es actualmente. El proyecto de Contant aparece reproducido en la obra de Pierre Patte Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, publicada en 1765.

(56) Los juicios actuales sobre el proyecto de Contant no son tan entusiastas como los de Blondel. Vid. al respecto la opinión de Emil Kaufmann en La arquitectura de la Ilustración, pg. 170.

(57) De hecho, como señala Kaufmann (op. cit., pg. 165), Blondel estimaba sobremanera a Franque y en su Cours tomó dos de sus proyectos que presentaban también esta cualidad de lograr una distribución regular en un terreno irregular.

(58) El arquitecto Ch.-A. D'Aviler (1653-1700) había publicado en 1691 un Cours d'Architecture, que había sido reeditado con variantes en 1710 y que, cuando Jaucourt escribe, estaba de plena actualidad tras haber sido objeto en 1755 de una nueva y distinta refundición por Jombert -el mismo editor de las obras de Blondel-, con el título por el que lo conoce Jaucourt: Dictionnaire d'Architecture Civile et Hydraulique, et des Arts qui en dépendent: comme la Maçonnerie, la Charpenterie...

(59) BENEVOLO, L.: Historia de la Arquitectura del Renacimiento, vol. 2; FORSMANN, E.: Dórico, jónico y corintio en la arquitectura del Renacimiento. Un excelente resumen de la "historia" de los órdenes, que me permite prescindir aquí de mayores detalles, puede verse en RAMIREZ, J.A.: Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía, Málaga, 1983, cap. III: "El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad".

(50) Autor, entre otras obras, de Regeln der Antiken Baukunst, publicado en Augsburgo en 1718.

(61) Conviene recordar aquí que la referencia a la mítica arquitectura del templo de Salomón es un lugar común en todo el debate sobre los órdenes, desde Villalpando hasta Fischer von Erlach. Vid. al respecto la op. cit. de J.A. Ramírez.

(62) GOLDMANN, N.: Gebrauch der Bautäbe durch deren Hülfe die Fünf Ordnungen der Baukunst, Leyden, 1661.

(63) PERRAULT, C.: Ordonnance des Cinq Espèces des Colonnes selon la Méthode des Anciens, Paris, 1683.

(64) FREART DE CHAMBRAY, B.: Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne, Paris, 1650.

(65) BLONDEL, F.: Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture, Paris, 1675-1682.

(66) En realidad, Jaucourt carga aquí las tintas con respecto a D'Aviler, quien sólo habla de "recherches inutiles".

(67) De este orden se ocupa Jaucourt también en el artículo Ionique, Ordre, donde considera que la base del jónico es "hacer más agradable el dórico" y lo considera superior precisamente por combinar la utilidad arquitectónica con

un cierto refinamiento. Parece evidente que debe verse en esta preeminencia, no muy explícita, otorgada al jónico un momento más del intento enciclopedista de recuperar la idea de un ornamento "racional", tan alejado de los abusos del rococó como de un rigorismo que no tiene aún carta de naturaleza.

(68) Vid. FORSMANN, E.: op.cit., cap. I: Hay que señalar, además, que el propio Jaucourt, en el artículo Rustique, identifica el orden rústico con el toscano: "Este término se dice del primero de los cinco órdenes de arquitectura, es decir, el toscano, que es el menos adornado y el que más se aproxima a la simplicidad de la naturaleza. Se dice también una obra rústica, en términos de arquitectura, cuando las piedras sólo están picadas en vez de trabajadas de modo pulido y uniforme".

(69) En el artículo Piédestal volverá a realizar Jaucourt un recorrido por los distintos órdenes, examinando las diversas teorías al respecto. Así, según él, en el pedestal toscano los antiguos pecan por exceso, Palladio por defecto, y el modelo francés, derivado de Scamozzi, se encuentra en el justo medio; en el dórico, registra las discrepancias entre Vignola, Serlio, Perrault, Palladio y Scamozzi, y cita, además, los pedestales jónico, corintio, compuesto, composé, continuo, doble, en talud, irregular, adornado, cuadrado, triangular y en acróteras.

(70) WOOD, R.: Les ruines de Palmyre, autrement dite Tedmor, au désert, Londres, 1753, pg. 16.

(71) No pierde la ocasión Jaucourt, en este artículo, de dirigir un ataque contra el oscurantismo gremial: ataca la superstición de que los rayos de la Luna dañan y destruyen la piedra y afirma que éso no es sino una fábula inventada y difundida por los canteros para ocultar los propios defectos de su trabajo.

(72) Pieter van Muschenbroek, profesor en la Universidad de Utrecht, fue uno de los grandes difusores de la física y la filosofía newtonianas. Si se recuerdan las estrechas relaciones del Chevalier de Jaucourt con los círculos científicos holandeses, se explica su familiaridad con la obra del físico de Utrecht.

(73) No he podido encontrar la cita, pero se refiere indudablemente a Jean-François Félibien y su Récueil historique de la vie et les ouvrages des plus célèbres architectes, publicado en París en 1687.

(74) Conviene destacar también en este sentido el artículo Masque, sin firmar pero probablemente de Jaucourt. El autor ataca la costumbre de colocar una cabeza humana esculpida en la clave de una arcada porque le parece una intolerable mutilación del cuerpo humano: "Esta ficción es viciosa y estas efigies desagradables...porque cuanto más sean de una bella elección tanto más parecerán someter a la humanidad a la servidumbre y al suplicio; y, en fin, cuanto más se coloquen máscaras quiméricas, como se ve en un gran número de edificios de fama, más se caerá en el defec-

to de unir los contrarios, porque esta especie de escultura, que no anuncia más que la extravagancia, mal se alía con la pureza, la elegancia y la belleza de las proporciones de la arquitectura que se aprecian con admiración". También el artículo Mascaron, igualmente sin firma, considera a este ornamento de grutas y fuentes como "ridículo y fantástico".

(75) Jaucourt cita una gran cantidad de ejemplos concretos de los distintos tipos de puertas: la Porta Pia, el Hôtel Condé, el templo de Vesta, Notre-Dame de París, el Hôtel Conti de Mansart, etc.

(76) El texto aludido es la obra de Jacques-François Blondel titulada De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en général, Paris, 1737-1738, 2 vols.

(77) Vid. el cap. V del libro VI de los Diez Libros de Arquitectura.

(78) No es casual este uso de los adjetivos: mientras que lo "bello" puede atribuirse sin problemas a una construcción clasicista como es la de Palladio, el "atreimiento" es siempre un término ambiguo indicador de la vacilación ante una obra gótica en la que, malgré lui, se admira algo que no se osa llamar "bello".

(79) Existe también en la Enciclopedia un artículo Tour, de Le Blond, desde el plano de la arquitectura militar.

(80) Hay una serie de cortos artículos que tratan, aunque de modo muy incompleto, temas relacionados con la escenografía o la decoración teatral. Por ejemplo, Renforcement de théâtre, de Jaucourt, describe el modo de aumentar ficticiamente la sensación de profundidad del escenario. Ya se ha hablado previamente de ciertos textos sobre la decoración escenográfica. En el artículo Théâtre de los Supplements aparecerá, con sus correspondientes láminas, una Description du nouveau théâtre projeté par MM. de Wailly et Peyre, architectes du Roi, pour être exécuté sur le terrain de l'ancien hôtel de Condé, es decir, el Théâtre de l'Odéon (sobre él pueden verse STEINHAUSER, M. y RABREAU, D.: "Le Théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782", en Revue de l'Art, 19, 1973, pp. 9-50, y RABREAU, D.: "La fisionomia dei teatri francesi. Città e teatro nel XVIII e XIX secolo", en Lotus International, 43, 1984/3, pp. 49-63). En el artículo anónimo, también de los Supplements, Salle de Spectacle se afirma que el tener teatros es una de las grandes ventajas de las capitales y por ello extraña que la arquitectura teatral no haya encontrado el merecido eco: los muebles, las casas...todo ha cambiado y Francia parece haber reservado su constancia sólo para los edificios teatrales. Los franceses saben mejor que nadie adaptar espacios originariamente destinados a otros fines, pero han ignorado la cuestión esencial: en un espacio vacío, construir ex novo una sala teatral.

(81) Jaucourt es un clarísimo partidario de esta teoría, violentamente criticada por otros ilustrados como el marqués de Chastellux, autor del artículo Ideal de los Supplements. Un auténtico canto a la influencia del clima sobre la felicidad del hombre se contiene, por ejemplo, en el artículo Zones Temperées, que será citado también por otros motivos.

(82) Vid., por ejemplo, BARTOLD, V.V.: La découverte de l'Asie: histoire de l'orientalisme en Europe et en Russie, Paris, 1947, o MINUTI, R.: "Proprietà della terra e dispotismo orientale", en Materiali per una storia della cultura giuridica, VIII, 2, 1978, pp. 29-180 (con amplia bibliografía).

(83) DUCHET, M.: Antropología e historia en el siglo de las Luces; LANDUCCI, S.: I filosofi e i selvaggi, Bari, 1972; FORMIGARI, L.: El mono y las estrellas, Barcelona, 1983; GLIOZZI, G.: Adamo e il Nuovo Mondo. La nascita dell'Antropologia come ideologia coloniale, Florencia, 1977.

(84) MORRIS, F.M.: Le Chevalier de Jaucourt. Un ami de la Terre.

(85) Es de destacar que el autor cita como fuente el "Essai d'Architecture de Fischer", es decir, el Entwurff einer Historischen Architektur, de Fischer von Erlach, publicado en Viena en 1721, y en el que efectivamente aparece

un grabado de la pagoda de Nanking que, por cierto, se aparta en bastantes aspectos de la descripción ideal de pagoda que ofrece nuestro autor enciclopedista.

(86) A este respecto, se cita a la Alhambra, "...donde todavía se muestra como un prodigio de arquitectura el pavimento de la Sala de los Leones, que está hecho de placas de mármol más grandes que las tumbas de nuestras iglesias".

(87) Esta misma idea expresa Jaucourt en el artículo Manière, grandeur de, donde afirma que, si por grandeza se alude a la masa y el cuerpo de un edificio, monumentos orientales como la gran Muralla China o la muralla de Babilonia superarían con claridad a los nuestros. Pero si se entiende por grandeur el modo en que está construido un edificio, quienes nos superan claramente son griegos y romanos: su grandeur de manière tiene tanto poder sobre la imaginación que un pequeño edificio en el que reine puede impresionarnos más que uno inmenso. Jaucourt cita la frase de Fréart de Chambray para quien la grandeur de manière es la causa de que, con una extensión similar, un edificio parezca grande y magnífico y otro pequeño y mezquino. Conviene añadir que la gran Muralla China, citada como ejemplo de construcción inmensa pero sin verdadera grandeur, es el objeto del artículo Muraille de la Chine, en el que se vuelve a insistir precisamente en la inutilidad de su inmensidad.

(88) Por citar sólo algunos ejemplos, la figura de Addison aparece comentada en los artículos Lichtfield y Wilton; Montaigne en el art. Périgord, Ariosto en Reggio, Erasmo en Rotterdam, Shaftesbury en Schropshire, Cervantes en Seville, Locke e Inigo Jones en Somerset-Shire, Píndaro en Thebae, Petrarca en Vaucluse, Chaucer en Woodstock, etc.

(89) En el capítulo de este trabajo dedicado a la Escultura se podrá comprobar el notable aprecio de que gozaba Bernini entre los enciclopedistas, influidos en este punto tanto por Du Bos como por Falconet.

(90) Según Jaucourt, el artista moderno sólo podía contemplar tres modelos de cúpulas (el templo de Minerva en Atenas, el Panteón y Santa Sofía), pero eran muy elevadas interiormente y muy aplastadas por fuera. "Brunelleschi, que restableció la arquitectura en Italia en el siglo XV, remedió este defecto con un golpe de arte, construyendo dos cúpulas, una sobre otra, en la catedral de Florencia; pero estas cúpulas tenían algo de gótico y no eran de nobles proporciones".

(91) "Cl. Perrault trazó el diseño de esta fachada, que se ha convertido por su ejecución en uno de los monumentos más augustos del mundo". A Perrault le atribuye también Jaucourt la invención de la maquinaria utilizada para la colocación de las grandes piedras de la columnata, lo cual

es desmentido por HERMANN, W.: The Theory of Claude Perrault, Londres, 1973.

(92) "...para reunir estas obras preciosas dispersas en jardines por los que nadie pasea ya y en los que la intemperie, el tiempo y los elementos las pierden y arruinan".

(93) Germain Bazin ha comprendido, en su magnífica obra El tiempo de los Museos (Barcelona, 1969, pg. 153) el alcance de este completo programa museográfico, aunque erroneamente atribuye el artículo Louvre a Diderot.

(94) Déscription historique de la ville de Paris et de ses Environs, Paris, 1675.

(95) Hay en la Enciclopedia otros artículos en los que se citan aspectos parciales de Versalles y su entorno. Por ejemplo, Trianon, con una descripción elogiosa del Trianón de Versalles y sus jardines, o Crotte artificielle. Los jardines de Versalles son también objeto de comentario, como se verá más abajo.

(96) Es curioso el final, totalmente inesperado, del artículo Paris: so pretexto de que se ha comparado el carácter de los parisinos con el de los atenienses, Jaucourt se lanza a una prolija explicación del que según él sería el verdadero carácter ateniense.

(97) Vid. SICA, P.: Historia del Urbanismo. El siglo XVIII.

(98) Hay también una extraña referencia a las plazas públicas de Grecia: según Jaucourt, estaban rodeadas de dobles pórticos cuyas columnas sostenían arquivadas con galerías encima para que se colocaran los espectadores en combates de gladiadores. No he podido encontrar la fuente de tan peculiar teoría.

(99) No mucho más explícito en este sentido es el artículo Turner, donde Jaucourt alude a la buena disposición de los edificios, señalando vagamente que una iglesia deberá estar orientada hacia Occidente, que una casa deberá tener "una buena exposición", etc.

(100) Ello nos remite al importante artículo Ordre, pero nos aporta ya algún dato sobre la relativización operada sobre unos órdenes canonizados en los siglos XVI y XVII y que tienden ahora ya a considerarse como un repertorio de elementos autónomos dispuestos para la elección del arquitecto.

(101) "Este último aspecto está completamente sometido a aquella parte de la óptica que se denomina perspectiva". Para subrayar aún más su cientificidad, Jaucourt remite al artículo Perspective del Dictionnaire Universel de Mathématique et de Physique de A. Saverien (1753).

(102) A la voz Ordonnance remite el artículo anónimo Disposition: "...distribución justa de todas las partes de un edificio según su naturaleza y utilidad".

(103) Con la idea de simetría se relacionan artículos como el anónimo, pero muy probablemente de Jaucourt, Rélation: "...es una cierta relación entre las diferentes partes y trozos de un edificio o de un cuadro lo que constituye lo que se llama simetría".

(104) CORDEMOY, L.G. de: Nouveau Traité de toute l'Architecture ou l'Art de Bastir, Paris, 1706 y 1714. Sobre Cordemoy, vid. MIDDLETON, R.D.: "The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism", en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXV, 1962, pp. 278-320.

(105) Mucho más importante es el fragmento de Diderot, encabezado por el correspondiente asterisco, que completa el trozo de Mallet. Diderot se sirve en él de la historia de un tercero, Paracelso, para criticar a la institución académica y su inutilidad.

(106) Edificio ya descrito por Jaucourt, con juicios negativos, en el artículo Westminster, église de.

(107) Los compiladores de la selección de artículos de la Enciclopedia L'Arte e l'Architettura (Milán, 1979), avanzan la hipótesis de que este extraño ejemplo proceda de A Tour throught the Whole Island of Great Britain, de Daniel Defoe (pg. 128).

(108) Recordemos que la gracia, teorizada en la Enciclopedia por Voltaire, es una de las pocas categorías estéticas del Rococó que, convenientemente transformada, encuentra un acomodo satisfactorio en la nueva estética de las Luces, como señala R. Assunto ("I teorici del Neoclassicismo").

(109) Obra aparecida en 1714 (reprint Ginebra, 1970).

(110) Vid. CHOUILLET, J.: L'esthétique des Lumières, pp. 34-37.

(111) GANAY, E. de: Les jardins à la française en France au XVIII siècle, Paris, 1943, pp. 1-3.

(112) Un buen resumen de toda esta problemática en BERMUDO, J.M.: El empirismo. De la pasión del filósofo a la paz del sabio, Barcelona, 1983, y en GARCIA-BORRÓN, J.: Empirismo e Ilustración inglesa: de Hobbes a Hume Madrid, 1985 (ambas con amplia bibliografía).

(113) Sobre la problemática del jardín en el siglo XVIII puede consultarse ROSSI, P.: L'estetica dell'empirismo inglese; FORMIGARI, L.: L'estetica del gusto nel Settecento inglese; ASSUNTO, R.: Il Paesaggio e l'estetica, vol. II; HUMPHREYS, A.R.: "Architecture and Landscape", en AA. VV.: The Pelican Guide to English Literature. 4: from Dryden to Johnson, pp. 420-444, Harmondsworth, 1977; MAC-

CHIA, G.: Il paradiso della Ragione, Bari, 1960; WITTKOWER, R.: "English Neo-Palladianism: the Landscape Garden, Chira and the Enlightenment", en L'Arte, 6, junio de 1969; GOTHEIN, M.L.: A History of Garden Art, New York, 1966; FARIELLO, F.: Architettura dei Giardini, Roma, 1967; COLLINS, P.: Los ideales de la arquitectura moderna, pp. 37-53; GROMORT, A.: L'art des jardins, Paris, 1934; HAUTE-COEUR, L.: Las jardines des dieux et des hommes, Paris, 1959; ERDBERG, E.: Chinese Influence in European Garden Structures, Cambridge (Mass.), 1936; GANAY, E. de: "Fabriques aux jardins du XVIII siècle", en Gazette des Beaux-Arts, VI, 45, 1952, pp. 287-298; GANAY, E. de: Les jardins à la française en France au XVIIIe siècle, Paris, 1943; MARIE, A.: Jardins français classiques du XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, 1949; DENNERLEIN, I.: Die Gartenkunst der Regence und des Rokoko in Frankreich, Munich, 1961; SIREN, O.: China and Gardens of Europe of the 18th. Century, New York, 1950. Sobre el tema específico del jardín en la Enciclopedia, PERKINS, J.A.: "Gardening in the Encyclopédie".

(114) "Arte e natura nella poesia stagionale settecentesca", en Stagioni e ragioni nell'Estetica del Settecento, pp. 11-59. Vid. también ELIOT, T.S.: "Poetry in the Eighteenth Century", en AA.VV.: The Pelican Guide to English Literature. 4: from Dryden to Johnson, cit., pp. 271-278.

Una buena antología es The Penguin Book of Eighteenth Century English Verse, edited by D. Davidson, Harmondsworth, 1973, sobre todo los apartados IV y VII.

(115) Ricerche sull'Encyclopédie. Jaucourt e Thomson.

(116) Otros artículos en los que Jaucourt traduce citas de Thomson son, por ejemplo, Oiseau, Or, age d', Richemond, Siècle de fer, Thamise, Weigats, Zone torride, Zones tempérées, etc.

(117) Por supuesto, Jaucourt cita en sus textos a muchos otros autores y pensadores británicos, como Pope, Richardson, Fielding (los dos últimos en el art. Roman). Sin embargo, una influencia decisiva en la formación de su pensamiento estético sólo puede atribuirse a Thomson y Addison.

(118) Con estas entusiastas palabras comienza la larga descripción de esta obra escrita por Addison en 1713: "Es tiempo ahora de hablar del ilustre Addison; su Catón de Utica es el más grande personaje y su obra la más bella que se vea sobre teatro alguno. Es una obra maestra por su regularidad, elegancia, poesía y elevación de sentimientos".

(119) Para las ideas de Addison sobre el jardín, vid. ASSUNTO, R.: Il Paesaggio e l'Estetica, vol. II, pp. 210-216.

(120) R. Assunto (op. cit., pp. 214-216) ha destacado claramente cómo "...el jardín a la inglesa no puede ser considerado como una rehabilitación de la naturaleza en cuanto paisaje, en tanto que el jardín geométrico sería la nega-

ción del paisaje, el sacrificio de éste al ideal de una belleza que vuelve la espalda a la naturaleza".

(121) Sobre Le Nôtre, vid. GANAY, E. de: André le Nostre, Paris, 1962; GUIFFREY, J.: André le Nostre, Paris, 1912; AA.VV.: André le Nôtre, Paris, 1964; JEANNEL, B.: Le Nôtre, Paris, 1985.

(122) Jaucourt alude de pasada a Versalles como ejemplo en otros artículos de jardinería, como Orangérie. Pero su tono adquiere tintes de verdadera crítica política en el artículo Versailles, en el que censura tanto los enormes gastos como el alejamiento del rey de París: "Pero habría sido preferible, dice un historiador moderno, que este monarca hubiese preferido el Louvre y la capital a su nuevo palacio...Si la posteridad admira con reconocimiento lo que de grandioso ha sido hecho para el público, la crítica no deja de acompañarse con el asombro ante cuanto de soberbio y defectuoso hizo Luis XIV para su residencia...Sólo podemos lamentar los ocho millones de renta que, en tres entregas, constituyeron un préstamo de 160 millones perdidos en la construcción de Versalles y que habrían podido ser empleados sabiamente en ciertas obras útiles y necesarias para el reino".

(123) Historia del Urbanismo. El siglo XVIII, pp. 268-270.

657

VII: PINTURA Y ESCULTURA

La teoría de la pintura en la Enciclopedia aparece ampliamente desarrollada en varios cientos de artículos escritos fundamentalmente por tres personas: Paul Landois, Claude-Henri Watelet y el Chevalier de Jaucourt. Existen también algunos otros artículos de importancia firmados por Diderot o D'Alembert, e igualmente otros anónimos o de dudosa identificación. La primera impresión que se saca de esta gran masa de escritos es, lo mismo que ya se ha visto a propósito de la arquitectura, la inexistencia de un programa sistemático y coherente de elaboración de una nueva estética pictórica. Y ello, en primer lugar, porque la pintura, como todo el resto de la Enciclopedia, se vio irremediablemente afectada por las vicisitudes concretas que marcaron el desarrollo de la obra: dificultades para encontrar colaboradores adecuados (1), abandono de otros con motivo de la defección del grupo centrado en torno a D'Alembert, dispersión de objetivos.

Así, nos encontramos para empezar con una fragmentariedad en la que con mucha frecuencia los autores de los textos abusan de sobreentendidos, se remite a artículos que nunca llegaron a escribirse realmente o, por el contrario, se contradice lo previamente afirmado en otros.

Pero, además, en segundo lugar, esta impresión de fragmentariedad viene apoyada por el hecho de que las

características de los artículos de los tres principales teóricos citados son muy diferentes. Se aprecia una neta contraposición entre los artículos de Paul Landois, suministraores de noticias que se consideran como "objetivas", transmisores de un saber ya dado previamente y que aparece accesible sólo a los poseedores de un cierto nivel de cultura artística, a los amateurs o a los connoisseurs, y el empeño de Watelet por construir sus artículos como si estuviesen destinados a formar un sólido corpus teórico y problemático, con clara vocación pedagógica y ánimo de instruir en materia pictórica al lector medio tipo de la Enciclopedia, a esa élite intelectual de los hombres de las Luces que pueden no poseer una cultura artística académica previa pero que ansían ilustrarse sobre los grandes problemas planteados por cada rama de la cultura moderna. Mientras que los artículos de Landois suelen ser secos y cortos y se limitan, por regla general, a repetir lugares comunes de la tratadística seicentista (aunque escogidos muy eclecticamente y tratando de resumir a todo el conjunto de esa tratadística: veremos como, por ejemplo, se hace eco de la importancia que concede Roger de Piles al colorido), los de Watelet son medianamente largos, reflexivos, preocupados por el aspecto pedagógico y, además, muy críticos con respecto a las ideas académicas establecidas, que son puestas en entredicho en numerosas ocasiones.

Caso aparte es el del Chevalier de Jaucourt, autor de una infinidad de vastísimos artículos y responsable, sobre todo, del tratamiento que la historia de la pintura recibe en la Enciclopedia. Jaucourt se vio obligado a cubrir los huecos dejados por los sucesivos abandonos de Landois y Watelet, y su labor consiste, fundamentalmente, en la trasposición a la Enciclopedia de una gran variedad de opiniones procedentes, incluso textualmente, de Du Bos, Roger de Piles, Félibien, o incluso del propio Watelet.

Ello nos conduce a un tercer motivo que puede explicar la fragmentación de los artículos pictóricos de la Enciclopedia: el mayor o menor recurso a la tratadística clasicista. Landois utiliza constantemente opiniones forjadas al calor de los grandes debates académicos del Seiscientos, tan bien descritos por Folkierski, Fontaine y otros (2), y no le importa conciliar la tradicional importancia atribuida al dessein con la llamada al colorido de De Piles. Watelet también debe mucho, como se irá comprobando más abajo, a tales debates académicos, que hasta los Salons de Diderot continuarán siendo un punto de referencia insoslayable; pero su posición es, en realidad, mucho más "enciclopedista" que la de Landois, pese a las apariencias, ya que es fruto de una reflexión directa, si no sobre la realidad pictórica contemporánea, sí sobre el conjunto de la literatura artística, desmenu-

zada críticamente por el ojo de un ilustrado que desconfía de la esterilidad de los debates académicos aunque la razón le lleve a adoptar algunos de los principios en ellos defendidos. No casualmente Watelet era autor de una importante puesta a punto de dichos debates en su poema De la Peinture que, aunque en un momento dado provocase las ironías de Diderot, no cabe duda de que representaba un esfuerzo de renovación de una estética pictórica muchos de cuyos términos se consideraban ya obsoletos. En los artículos de Watelet se encontrarán, junto con los de Diderot, las más modernas apelaciones, por ejemplo, a un nuevo tipo de pintura que responda a las nuevas exigencias ideológicas (artículo Gallérie, por ejemplo).

En cuanto al Chevalier de Jaucourt es, como se ha visto ya, un incansable transmisor de opiniones recibidas. Pero no de cualesquiera opiniones: el grueso de sus artículos está extraído del Cours de Peinture par Principes de Roger de Piles, una de las más heterodoxas obras producidas por todo el debate académico, y, sobre todo, de las Réflexions critiques del abate Du Bos, la obra fundamental que hace de puente entre la literatura artística seicentista y los posteriores desarrollos de la estética ilustrada en la segunda mitad del XVIII (no olvidemos, por ejemplo, su crítica de las alegorías, que será examinada más abajo). Quier ello decir que Jaucourt se basa de modo predominante en aquella literatura que,

hundiendo sus raíces en los debates clasicistas, abre en ellos sin embargo la vía de ulteriores desarrollos; además, tal literatura artística no la utiliza Jaucourt trasponiéndola a la Enciclopedia de modo directo sino manipulándola a su conveniencia, cortando trozos que consideraba excesivamente anclados en el pasado, sustituyendo unos ejemplos por otros más adecuados, etc. Su papel, pues, trasciende el de un mero copista de citas y se convierte en uno de los principales responsables de la revisión crítica que era necesario hacer antes de aventurarse por las nuevas vías de la estética subjetiva. Conviene añadir, además, que el profundo conocimiento de la literatura artística y de la cultura inglesas por Jaucourt posibilitará uno de los escasos contactos directos de la Enciclopedia con la pintura contemporánea.

Los artistas contemporáneos son, en efecto, muy raras veces citados en la Enciclopedia, que se nutre de las obras teóricas antes citadas y refleja escasamente la gran renovación que se estaba produciendo en la pintura francesa; cobra así doble valor el hecho de que artistas como Hogarth aparezcan citados o que se aluda a los grandes progresos de la retratística y la pintura de paisaje más allá del Canal. Nada similar ocurre con respecto a la pintura francesa: habrá que esperar a los Salons, pero éstos nunca hubieran podido existir sin la experiencia previa de la Enciclopedia.

No se debe buscar en las páginas de la Enciclopedia, por todas estas razones además de por la repugnancia de los ilustrados al esprit de système, un sistema pictórico completo perfectamente articulado y culminado. Pero tampoco deben rechazarse gratuitamente sus artículos: constituyeron un imprescindible esfuerzo de puesta al día, que, lo mismo que en política, religión o ciencia, fue más innovador en unos aspectos que en otros, pero que constituyó la condición esencial previa para posteriores desarrollos que, con demasiada frecuencia, oscurecen a esa ingente obra colectiva y por muchos conceptos contradictoria que los hizo posibles.

1. El pintor y el genio.

A lo largo de toda la Enciclopedia la idea de pintor aparece conectada de un modo inmediato y natural con la definición del genio. Es justamente en el terreno de la pintura donde con más precisión y nitidez de contornos -en mayor medida incluso que en el campo poético o literario- se concreta, en su aplicación práctica a uno de los ámbitos de actuación humana, la teoría enciclopedista del genio cuyos rasgos más sobresalientes se han tratado de definir en un capítulo anterior.

El pintor/genio aparecerá, así, caracterizado

en esencia como un ser superior, dotado de talentos naturales que, sin embargo, le es necesario desarrollar mediante un continuo estudio y ejercitamiento. Capacitado para experimentar el entusiasmo que le pondrá en comunión íntima con aspectos de la naturaleza bien reales pero no visibles para el resto de los hombres normales; consciente sin embargo, al mismo tiempo, de que los transportes de ese entusiasmo no son ilimitados, sino refrenados siempre por una Razón no por elástica menos juiciosa y prudente; concedor, por tanto, de las reglas naturales que la Razón prescribe a su arte, y a las cuales no considera obstáculo sino ayuda, y también de las reglas arbitrarias que sabe eliminar a su conveniencia y sin el menor escrúpulo; que, combinando teoría y práctica, modelo intelectual y facilidad de ejecución, logra, en fin, la meta sublime de su arte: la perfecta imitación de la naturaleza; imitación, que, no obstante, no constituye su fin último sino en tanto que se dirige a un público no para su mera delectación sino también con fines de emoción y conmoción de su ánimo con objetivos, en última instancia, morales.

El artículo Peintre, firmado por el Chevalier de Jaucourt, condensa algunas de estas tesis que encontrarán un desarrollo más completo en otros textos. Desde el comienzo del texto queda claro que para Jaucourt el verdadero pintor no es otra cosa que el genio en pin-

tura: "La fortuna de un pintor es haber nacido dotado de genio. El genio es ese sentido que eleva a los pintores por encima de sí mismos, que les hace poner alma en sus figuras y movimiento en sus composiciones... Los espíritus más comunes son capaces de ser pintores, pero nunca grandes pintores". Sentado esto, señala Jaucourt que no basta con el solo genio mental si no se tiene mano para ejecutar y ojo para concebir: "Si la imaginación no tiene a su disposición una mano y un ojo capaces de secundarla, de las más bellas ideas que alumbre esta imaginación no resultará más que un cuadro grosero que el mismo artista que lo ha pintado rechazará en cuanto perciba que su mano está por debajo de su espíritu". Y este ojo y mano tan necesarios al pintor no se logran sino mediante un trabajo continuo e ininterrumpido con total dedicación. El estudio es el complemento indispensable del talento natural, y para él hay una fase decisiva: Jaucourt considera que el periodo en que un pintor se consolida o se malogra es el que va desde los quince a los treinta años, la época en que, al ser flexibles los órganos, se contraen los hábitos, ya sean éstos buenos o malos. Jaucourt lanza, por otra parte, las mismas llamadas que repetirá Watelet a los jóvenes pintores para que sepan guardarse de pasiones violentas como la impaciencia: el genio no está reñido con la prudencia y el avance paulatino. Por otro lado, no todos los pintores pueden

sobresalir en todos los géneros, y Jaucourt, como hará también Watelet en el artículo Genre, les exhorta a que cada uno sea consciente del género de pintura que le es propio y se limite a profundizar en él. El tema de la independencia económica es, además, enfocado por Jaucourt desde un doble punto de vista: si, por un lado, la opulencia económica puede malograr a un artista al contribuir a apartarlo del trabajo (uno más de los perniciosos efectos del lujo), por otro el artista debe ocupar en la sociedad el lugar que en justicia le corresponde: "...en un Estado, los méritos, honores y recompensas son necesarios para estimular el desarrollo de las bellas artes y formar artistas superiores" (3).

Pero el artículo Peintre se ocupa también de un tema presente en muchos de los textos sobre pintura de la Enciclopedia: el de la percepción y el disfrute de la obra de arte, del cuadro, una vez producido; es decir, el tema de quién debe juzgar una pintura, de quién debe decidir si el pintor es o no un genio. Público, amateurs, connoisseurs, críticos, e incluso los propios artistas, se disputan esta atribución como propia, y se trata, como es sabido, de un debate de general trascendencia que desborda el propio marco enciclopedista (4). En el artículo Peintre, aunque afirma Jaucourt que la reputación de los pintores depende del juicio de los expertos en mayor medida que la de los poetas, se hace ya portavoz

de la creciente importancia de la idea del público anónimo ("El público, que se ilustra, reivindica poco a poco este proceso para su tribunal y otorga a cada uno la justicia que le es debida"), destacando, además, el hecho de que las más grandes obras de la pintura suelen tener un destino público. Además, la apreciación de un pintor, afirma Jaucourt, depende no sólo de las épocas, sino también de circunstancias geográficas: en la época contemporánea, Roma es considerada el mejor lugar posible para que un buen cuadro se aprecie, en mayor medida que París o Londres (dado el gusto natural de los romanos por la pintura, su poca laboriosidad, su retina ya acostumbrada desde tiempos inmemoriales) (5).

Un pintor, por otro lado, sólo podrá considerar que ha adquirido una buena reputación cuando sus obras sean apreciadas en el extranjero y compradas a buen precio. Jaucourt entra, así, en temas relacionados de modo directo con el mercado artístico, tal y como había hecho Diderot en el artículo Copie, del que se hace mención más abajo.

Y, por último, para que nade en esta apretada condensación de temas que es el artículo Peintre, verdadero texto programático de las tesis pictóricas de los enciclopedistas, el cierre lo constituye una crítica del papel jugado por las Academias, cuya necesidad en la formación de los artistas es puesta en duda, ya que, aunque

Jaucourt admite que en determinados casos pueden cumplir una cierta función útil -y es en éso mucho menos radical que el Diderot del artículo Encyclopédie- : considera que basta que un maestro carezca de grand goût para que transmita ese defecto a sus discípulos, y reafirma esta desconfianza con una cita de Voltaire: "Casi todos los artistas sublimes han florecido antes de la institución de las Academias o han trabajado con un gusto diferente al que reinaba en estas sociedades; casi ninguna obra definida como académica ha constituido hasta ahora, en ningún género, una obra de genio" (6).

Es éste el momento de señalar, por otro lado, que esta valoración crítica con respecto a la función de las academias está totalmente ausente del artículo de Landois Académie de Peinture, en el que se ensalza la política cultural de Luis XIV y el papel de los aristócratas como "protectores" de la institución no queda en entredicho, sino más bien juzgado como necesario y colocado al mismo rango que el patronazgo estatal; Landois describirá además, sin el más mínimo comentario desfavorable, los métodos de enseñanza académicos basados en la continua copia del modelo.

Las potencialidades del genio pictórico aparecer también bien definidas por el mismo Jaucourt en el artículo Enthousiasme (Peinture), importante texto que no figura en su lugar alfabético en la Enciclopedia sino

que fua añadido al final del volumen XVII. En él se puede comprobar el esfuerzo de Jaucourt por reproducir en materia de pintura el intento de síntesis entre razón e imaginación a la hora de hablar del genio. No es por ello de extrañar que en su afán de delimitar los términos del entusiasmo en pintura recurra Jaucourt a la que, sin duda, podía ser la fuente más adecuada para conciliar la norma natural con la nueva valoración del genio: la obra de Roger de Piles. Todo el escrito de Jaucourt aparece, en efecto, basado en las ideas del Cours de Peinture par Principes, publicado por De Piles en 1708 y bien conocido por Jaucourt, Landois, Watelet y todos los enciclopedistas que se ocuparon de materias pictóricas. Ahora bien, Jaucourt nunca se somete servilmente a sus fuentes, sino que las utiliza y manipula, transformando párrafos cuando su propio pensamiento lo exige, y el artículo Enthousiasme es un buen ejemplo de ello: las reflexiones del gran teórico del colorido sirven al Chevalier como punto de partida, pero se permite corregirlas y matizarlas en importantes puntos. Jaucourt define el entusiasmo pictórico como "...un feliz esfuerzo del espíritu que hace concebir, imaginar y representar los objetos de manera elevada, sorprendente y, al mismo tiempo, verosímil". Definición ésta en la que, sobre el párrafo correspondiente de Roger de Piles (7), se ha añadido el adjetivo feliz y, sobre todo, el verbo pensar ha sido descompuesto

y sustituido por la auténtica trilogía conceptual del genio pictórico: concebir, imaginar, representar. El entusiasmo tiene como principal efecto el elevar al pintor hasta los niveles de lo sublime, y también en ese punto hay que destacar que, mientras que De Piles permanece anclado en los límites de la idea clásica del sublime, definido por el pseudo-Longino, a quien cita de modo explícito en esa misma sección de su Cours (8), Jaucourt se encuentra ya mucho más próximo a lo que podríamos definir como el sublime "moderno", cuya teorización en la Enciclopedia, que se ha analizado en otro capítulo, corresponderá al propio Jaucourt en el artículo Sublime. El entusiasmo pictórico viene identificado casi con el soplo de vida que el artista infunde a su obra como creador en el sentido más literal: "...dar vida a todos los personajes por medio de expresiones fascinantes y de todos los ornamentos más bellos que el tema permite". Esta necesidad del entusiasmo en la creación artística se justifica por la insuficiencia de valores estéticos de lo verdadero: Jaucourt afirma, siguiendo a De Piles, que "...si bien es cierto que lo verdadero place siempre porque es la base de todas las perfecciones, no deja de ser a menudo árido, frío e insípido, a pesar de la corrección del diseño". Esta última referencia a la "corrección del diseño" es un añadido de Jaucourt (9) tendente a apoyar la idea de que el solo dominio técnico no basta sin el alien-

to vital del genio.

Sin embargo, Jaucourt no piensa ni por un momento en liberar totalmente a la imaginación de la tutela que la Razón ejerce sobre ella. Y es en ello donde más se apoya sobre De Piles. Así, inmediatamente después de su canto a la elevación entusiasta, se ve obligado a reconocer los peligros que entraña todo exceso imaginativo: "Algunos espíritus inflamados sustituyen el bello entusiasmo por los vuelos de su fantasía, mientras que la abundancia y la vivacidad de sus producciones no son otra cosa que sueños de enfermo privados de nexos y cuya peligrosa extravagancia hay que evitar" (10). El entusiasmo de Jaucourt, tomado de De Piles, es, pues, esencialmente el mismo que el descrito por Cahusac o Marmontel, la potencia del genio que sabe reconocer sus barreras naturales.

Jaucourt recoge puntualmente y sin apenas variaciones la diferencia ya establecida por Roger de Piles entre los pintores "con genio de fuego", que "alcanzan fácilmente el entusiasmo porque su imaginación se encuentra casi siempre agitada", y otro tipo de pintores más fríos a los que está permitido llegar al entusiasmo "por grados" (citando entre éstos últimos a Domenichino). La interdependencia entre razón e imaginación queda reafirmada al admitirse la posibilidad secundaria de que es posible alcanzar el entusiasmo paulatinamente. También sigue totalmente Jaucourt a De Piles en su afirmación

de que la mejor manera de llegar al entusiasmo es a través del estudio de los grandes maestros, y en ello deja momentáneamente de lado algo que él mismo afirmará en otros de sus artículos: la primacía de la naturaleza sobre la imitación servil (11). De lo que se trata, según Jaucourt, es de preguntarse "...cómo habrían pensado, dibujado y coloreado Rafael, los Carracci y Tiziano" (12).

El estudio no servil de los grandes maestros de la pintura será útil tanto a los genios como a aquéllos a quienes la naturaleza no ha concedido tal don y que podrán encontrar en dicho estudio alguna inspiración (13).

El genio pictórico queda, por lo tanto, en primer plano, y conviene ahora reseñar que, en su caracterización, a las nociones globales tomadas de la teorización sobre el genio en abstracto se van a añadir ahora determinaciones que gozaban ya de larga vida desde que nacieron como fruto del esfuerzo de los artistas renacentistas por reivindicar su arte como cosa mentale. Si examinamos, por ejemplo, el artículo anónimo Riche composition, es difícil dejar de recordar el esfuerzo teórico renacentista por separar el valor intrínseco del genio del de los materiales utilizados o representados (14). Así, para el autor del texto, una rica composición pictórica no indica necesariamente la presencia de oro, joyas o telas preciosas, sino la sola presencia de la mano del

genio, cuyo toque puede convertir en "preciosas" las cosas más comunes: "Las composiciones ricas son aquéllas en las que la fecundidad del genio enriquece la materia a través de la belleza de las formas".

Otro tanto se puede decir con respecto a la calificación de facilidad que siempre acompaña al pintor considerado genial. Un rasgo en el que se reconoce el genio pictórico es la ligereza, la facilidad, la ausencia de tanteos y retoques en un cuadro, la capacidad de trasponer directamente y sin esfuerzo la idea desde la mente a la tela. Y, cuando en la Enciclopedia se descende a definir concretamente tal facilidad en el pintor, reafirman ecos de indudable origen humanista. El artículo anónimo Léger da dos acepciones del término referidas a la pintura, y la primera se refiere precisamente al reconocimiento de la mano del genio en la seguridad y la facilidad de la ejecución de un cuadro (15). Jaucourt, en cambio, caracteriza a esta cualidad a partir de su negativo. En el artículo Taté define con este adjetivo a una obra hecha con mano servil y poco segura y considera que es ésta no-facilidad lo que permite distinguir las simples copias de los originales: "Un pintor que no haya reflexionado lo bastante sobre los principios y que no haya sabido hacerselos familiares no trabaja sino tanteando; nunca tiene ese toque libre y preciso que caracteriza al gran maestro". En el artículo Stanté critica aquéllos cuadros

en los que se aprecia fatiga y trabajo por parte del pintor: "Un cuadro stanté es una obra en la que se descubre el esfuerzo, la dificultad, el trabajo que le ha costado al artista. Esta ausencia de facilidad no deja gozar sino imperfectamente del placer que las bellezas que un trozo de pintura puede ofrecer a los espectadores...Es preciso que un cuadro esté acabado, pero sin que se piense que ha fatigado mucho al pintor; en una palabra, sin parecer stanté". Sobre este tema, por lo demás, llama la atención también el anónimo artículo Lêcher, verbo que alude al defecto de acabar los cuadros de modo frío e insípido, en tanto que acabar bien las obras es una cualidad del genio.

Esta idea aparece también planteada por Landois en el artículo Fini, donde afirma que un cuadro puede parecer como muy acabado y ser malo y que, por el contrario, un gran genio puede dar a sus cuadros un cierto toque de inacabado.

Pero donde estas reminiscencias se integran mejor en la teoría enciclopedista del genio pictórico es, sin duda, en el artículo Facilité, firmado por Watelet. Watelet considera esta cualidad como una consecuencia de disposiciones naturales: "El artista al que el cielo ha dotado del genio de la pintura imprime a sus colores la ligereza de un pincel fácil" (16). Disposiciones naturales, por otro lado, cuya fuente permanece oscura y cuyo cono-

cimiento significaría, para el autor, un gran progreso en materia de pintura. Watelet insiste, sin embargo -y ello nos conecta ya con el tema del aprendizaje del artista, que trataré más abajo-, en que la facilidad no basta para la perfección pictórica, sino que ha de ser dirigida por la reflexión y desarrollada por grados; aunque tampoco el simple trabajo paciente podrá nunca suplir la absoluta ausencia de facilidad natural. Pero lo más importante de este escrito es la diferenciación de Watelet entre una facilidad de composición, que es verdaderamente asunto del genio, y una facilidad de pincel que, aún pudiendo presentar rasgos geniales, significa más bien un perfecto dominio técnico de la ejecución que por sí solo no constituye el genio. Ambas facetas se combinan en la recomendación con la que Watelet define el itinerario ideal delo pintor: "...ser severo y difícil en los estudios en los que se preparan los materiales de una obra; pero, cuando la reflexión haya fijado la elección, dar a la ejecución del cuadro ese aire de libertad, esa facilidad de ejecución que añade mérito a todas las obras del arte". Hay que destacar, por último, en este sentido, el artículo anónimo Liberté (Peint.), donde se afirma que la liberté es, en pintura, una facilidad de mano que el artista adquiere, básicamente, gracias a la práctica, mientras que la legereté supone una mayor capacidad.

Jaucourt firma también un artículo titulado

Liberté, facilité, légèreté, franchise, en el cual se añade algo más a la consideración del genio: "Hay una libertad delicada que poseen los grandes maestros y que no es sensible sino a los ojos de los sabios".

La caracterización del pintor como genio se completa además con otros dos grandes temas de múltiples derivaciones: el del aprendizaje del artista y el modo en que debe servirse de sus fuentes y el de la originalidad como valor privilegiado, que plantea a su vez no sólo la cuestión de la validez o no de las reglas sino otros problemas mucho más modernos como el de la diferenciación original/copia o la definición de los distintos estratos de público y sus distintos modos de fruición estética.

Que el artista debe seguir un aprendizaje y que este es un complemento necesario para el buen desarrollo de los talentos naturales del genio es una tesis unánimemente admitida en la Enciclopedia y los autores de los artículos la consideran como algo tan indiscutible que apenas se preocupan de fundamentarla, dirigiendo sus esfuerzos más bien hacia la clarificación de qué método concreto de aprendizaje debe diseñarse para hacer que el genio se desarrolle y no quede, por el contrario, encorsetado. Desde luego, no todo aprendizaje conviene al genio, sino sólo aquél que le haga reconocer las reglas universales de la naturaleza y de su imitación y no lo tate con convenciones discutibles. D'Alembert expresa

toda una jerarquía en el propio concepto del aprendizaje en su artículo Ecolier, disciple, élève, donde va más allá de la mera preocupación por la claridad terminológica y pretende distinguir diversas calidades en la relación profesor/alumno. Así, écolier designa sólo el aprendizaje educativo o el de artes no incluidas en las beaux-arts (por ejemplo, la esgrima); disciple es el término reservado para el que aprende no directamente de un maestro sino a través de las obras de éste; élève es, por último, el que toma lecciones directas del maestro, y éste es el término preferido para la pintura. A esta diferencia terminológica corresponde una jerarquización expresada muy sucintamente por D'Alembert: "Elève es de estilo noble; disciple lo es menos, sobre todo en poesía; écolier no lo es nunca". El aprendizaje es, siempre, algo inherente a las características del arte que se aprende.

Es sobre todo en los artículos de Watelet -aun que también en cierta medida, como se verá más abajo, en algunos de D'Alembert. sobre todo en el importantísimo Ecole- donde podemos encontrar referencias a la cuestión del aprendizaje del pintor. Así, su necesidad es destacada de un modo absoluto por ejemplo en el artículo Forme, donde, tras señalar que la finura y la sensibilidad con que el pintor descubre las diferencias particulares y características entre los objetos constituyen una de las fuentes de superioridad de su talento, afirma rotundamente

lo siguiente: "Puede ser que este talento sea un don de la naturaleza, pero tiene necesidad de ser desarrollado y cultivado; cualquier tipo de conocimiento lo potencia".

El artículo Etude, por otro lado, ofrece un doble significado pictórico del término: designa tanto la ejercitación en las distintas partes de la pintura como los ensayos concretos del pintor de cara a la realización de una obra. Y en el primer sentido se afirma la necesidad de que el pintor nunca deje de ejercitarse en ninguna de las partes que componen el arte de la pintura. El estudio de la naturaleza es, siempre, el más recomendable. La mezcla que ofrece de lo bello y lo feo, lo virtuoso y lo vicioso, debe hacer que el artista así ilustrado se forme principios tan sólidos que no dejen lugar a indecisiones posteriores.

El artículo Fleurs ofrece, como se destacará en detalle más adelante, el interés de considerar a la pintura de flores como un género autónomo, pero además, con respecto a lo que ahora nos interesa, la valora como un interesante ejercicio para el joven pintor en lo referente al colorido (17).

Por otro lado, en el artículo Figure, la práctica totalidad del texto se dedica a fundamentar la exigencia de que el pintor estudie de modo profundo la anatomía, porque la expresión del cuerpo está siempre guiada por

los resortes ocultos de los huesos y músculos. El pintor que rechace este estudio y quiera imitar el cuerpo humano a partir de simples tanteos empíricos es un ciego por preferir un camino incierto. Sin embargo, también pone Watelet en guardia contra una excesiva confianza en los estudios anatómicos, de los que no se debe olvidar que no son sino un mero auxiliar del genio: "No sólo es inútil sino también ridículo que el artista que quiere poseer su arte trate de descubrir en el estudio de la anatomía esos primeros agentes imperceptibles que forman la correspondencia de las partes materiales con las espirituales. Como tampoco debe emplear un tiempo precioso en adquirir la destreza y el hábito de distinguir, escalpelo en mano, todas las diferentes sustancias de que estamos compuestos. Un conocimiento abreviado de la estructura del esqueleto humano, un estudio un poco más profundo de los músculos que recubren los huesos y que obligan a la piel a flexionarse, hincharse o extenderse: éso es lo que la anatomía exige, de modo necesario, a los artistas para guiar sus trabajos".

Esta desconfianza aparece también en el artículo Dur et sec, de Landois, donde se critica aquéllos cuadros o dibujos en los que los contornos o las partes internas de las figuras aparecen excesivamente marcadas y la piel no oculta la presencia de los músculos, defecto del que adolecen, en opinión de Landois, muchos buenos artistas

por haber sido demasiado sensibles al estudio de la anatomía. En definitiva, en ambos textos late la advertencia de que no se ha de exigir al estudio y al aprendizaje más -ni tampoco menos- de lo que puede dar a ese genio que constituye su ultima ratio.

Son, sin embargo, los artículos Elève y Dessin los dos textos donde más en profundidad trata Watelet la cuestión del aprendizaje. En Elève afirma ya de modo explícito que todo maestro es un necesario mal menor que, si ofrece ventajas, encierra también grandes peligros potenciales: "Sería deseable que los filósofos no tuvieran más maestro que la sabiduría y la razón y que los pintores no fueran alumnos sino de la Naturaleza. Habría menos artistas y filósofos, y quizás la filosofía y las artes no perderían con ello. No obstante, hay que confesar que un maestro hábil e inteligente que abrevie el camino espinoso de los conocimientos que posee y que forme de buena fé a un discípulo o a un alumno sin temer crearse un rival o un superior, proporciona una ventaja inestimable. El bien que hace estaría por encima de todo elogio si además separara de las luces que transmite los prejuicios que le son propios y que no pertenecen al fondo de la ciencia que enseña; pero es raro encontrar un maestro tan ilustrado y generoso". El orden de los estudios es uno de los asuntos principales del maestro: el alumno es una planta de la que debe responder el que la cultiva. Deberá

comenzar a aprender rápida y fogosamente para vencer el tiempo, teniendo en cuenta que la juventud es el periodo idóneo para el aprendizaje por ser la época en que los órganos son más dóciles y flexibles: "Es el fuego de la juventud el que debe hacer madurar frutos para los cuales el otoño es, a menudo, demasiado frío" (18). Además, remitiendo al artículo Dessin, se insiste en la docilidad como primer deber de un alumno, garantía para evitar arbitrariedades que nada tienen que ver con manifestaciones del genio: "Se pueden obtener presagios más favorables de su exactitud en cumplimentar sus deberes que de esos deseos superficiales o éxitos prematuros que hacen concebir esperanzas que a menudo se ven frustradas".

En Dessin, por último, traza un auténtico plan de aprendizaje progresivo que tiene en cuenta todas las matizaciones expresadas en otros artículos. Watelet atribuye un doble significado artístico al término dessin: por un lado, el diseño o dibujo realizado por el pintor como esbozo y con el lápiz o la pluma; por otro, el arte del dibujo, en general, como arte de imitar la naturaleza mediante la utilización de líneas, segundo sentido en el que afecta a la teoría de la pintura. En este punto, es de gran interés comprobar cómo Watelet se hace eco de la gran disputa académica en torno a la primacía del dibujo o del color (19), pero sólo para declararla obsoleta, marcada por la parcialidad y carente de cualquier

beneficio para el progreso del arte: las disputas de este tipo son consideradas por Watelet como meros "abusos del espíritu", un ejemplo palpable más de esos excesos arbitrarios en el uso de la razón contra los que se alza el enciclopedista. La posición de Watelet ante esta polémica es la rotunda afirmación de que la imitación de la naturaleza, meta de todo artista, lo es tanto de las formas como de los colores, elementos tan inseparables como lo son el cuerpo y el alma y entre los cuales no hay lugar a plantearse cuestiones de preeminencia, ni siquiera como mero ejercicio poético.

Una vez planteada esta afirmación de principio, Watelet no deja, sin embargo, de ver en el dibujo la forma privilegiada de iniciarse en los misterios de la pintura. El aprendizaje del futuro artista debe de comenzar por el dibujo, pero no por ninguna razón de preeminencia sino por ser el dibujo más propio de "...la edad en que la mano dócil se presta más fácilmente a la ductilidad que exige este tipo de trabajo". Sólo las características de la evolución espiritual y física del hombre en las distintas fases de su vida conceden al dibujo una prioridad que no va más allá de lo cronológico.

En cuanto al aprendizaje propiamente dicho del dibujo, traza Watelet un método progresivo. Su primer paso es la adquisición de un pleno dominio técnico sobre los materiales (20). En un segundo momento, el alumno

debe prestar especial atención al estudio científico de los huesos y músculos, imitando dibujos que un buen maestro haya trazado a partir del natural y partiendo de los detalles para sólo más tarde llegar al conjunto de la figura humana; en esta fase, el estudio de la osteología será mucho más decisivo que el de los músculos, mero complemento de aquél. Un momento fundamental en la formación del joven artista es el paso desde dibujar algo ya previamente trazado sobre una superficie plana a dibujar directamente desde el natural. Por su gran trascendencia, Watelet quiere que este paso no se dé de un modo directo, sino a partir de yesos, mármoles, etc., modelos tridimensionales pero inmóviles y muertos. Esta transición debe durar, sin embargo, lo menor posible y enfocarse con la máxima moderación, porque ya aparece en ella un grave peligro para la vitalidad del genio: el exceso en la imitación de yesos puede hacer cristalizar un gusto definitivamente rígido y frío.

A partir del momento en que entabla contacto directo con la naturaleza viviente, los pasos en la formación del artista se hacen cada vez más rápidos: de la figura desnuda a la vestida, de la figura aislada al grupo, etc. Pero una fase nunca queda definitivamente cerrada, ya que incluso el mejor de los artistas precisa de una continua ejercitación: "Es éste hábito de dibujar continuamente a partir de la naturaleza lo que da a un

artista, y le hace conservar, ese gusto por la verdad que sorprende e interesa mecánicamente a los espectadores menos instruidos".

Watelet defiende, sin embargo, la unificación entre teoría y práctica en la formación del pintor como dibujante: si el aprendizaje práctico es indispensable, por sí solo no hace al buen dibujante. Por eso, en la fase final de su aprendizaje, el artista dotado de genio comprenderá que la experiencia práctica adquirida debe combinarse no sólo con las otras partes de la pintura, fundamentalmente el color, sino también con la más profunda reflexión teórica: "Puesto que las partes de éste arte son mitad teóricas y mitad prácticas, es necesario que la reflexión y el razonamiento sirvan principalmente para adquirir las primeras y que el hábito reiterado contribuya a renovar continuamente las segundas".

Por otro lado, y anticipando lo que afirmará en el artículo Genre, Watelet declara que, aunque es indudable que el hombre constituye el objeto noble por excelencia del dibujo, también es posible imaginar otros objetos igualmente lícitos. Es el caso, sobre todo, de los animales, que deben ser dibujados con el carácter propio de cada uno de ellos, incidiendo sobre todo en los más relacionados con las actividades humanas. El paisaje es igualmente importante, porque la naturaleza es una fuente de inagotable variedad para el artista; por grande que sea

su inventiva, éste siempre deberá recurrir de modo directo a la naturaleza, y buena prueba de ello es, para Watelet, la facilidad con que se distingue un paisaje real de uno imaginario. La última afirmación de Watelet en este texto demuestra, finalmente, su superación del estrecho practicismo en el aprendizaje pictórico: cualquier medio técnico es bueno, dice, si con él se logra la meta final del arte, la perfecta imitación de la naturaleza.

Pero el final del artículo Dessin remitía a otro texto de Watelet, el artículo Esquisse, en el que también se alude a la caracterización del pintor como genio. Tras una aclaración de las dificultades lingüísticas que planteaba el término esquisse y de sus diferencias con el italiano schizzo, queda claro que el esquisse equivale al dessin en el primero de los dos sentidos que a este último término había atribuido Watelet, esto es, el trazo rápido del pensamiento global de un asunto pictórico.

Un esquisse no exige un medio técnico determinado -habrá que elegir en cada caso el de uso más fácil e inmediato- sino sólo la intención por parte del artista de trazar un primer esbozo de lo que se piensa que será la futura composición. Dada esta definición, el esquisse supone, pues, un concepto directamente conectado con el del genio. Significa, en opinión de Watelet, una garantía contra el desvanecimiento de las numerosas formas que se agolpan en la mente del artista, ya que la imaginación

de éste es impaciente y rápida. Por otro lado, ello quiere decir que en los esquisses de los artistas más geniales brilla el fuego de éstos en toda su plenitud, y pueden ofrecer al joven pintor un modo de reconstruir el rápido desarrollo del genio. El esbozo encierra, así, enormes virtualidades pedagógicas y, aunque precisamente por su íntima conexión de la idea del genio se hace difícil dar preceptos, es indudable que los esbozos de los grandes maestros deben contribuir a la formación del joven pintor. Este podrá comparar los diversos esbozos preparatorios, y su sucesión le marcará el camino que ha seguido el juicio del artista. Comparará también los esbozos con el cuadro terminado, y ello es útil no sólo para el aprendizaje del artista sino también para las reflexiones del amateur (21). Watelet, no obstante, recomienda, coherentemente con lo expresado en otros artículos citados, que se desconfíe de la aparente facilidad para producir esquisses de que hacen gala ciertos artistas en su juventud, ya que la juventud del artista es el momento en que mayores son los peligros de una imaginación excesivamente inflamable. Si no se cortan estos atrevimientos, cristaliza en el artista un gusto exagerado y caprichoso. De ahí la exigencia de que el esquisse se utilice de modo justo y moderado y no se le considere más que como una ayuda para fijar las ideas: cuanto mayor sea la libertad del artista, tanto más riguroso deberá ser el

examen de sus productos.

Es, por supuesto, esta misma preocupación la que subyace en el tratamiento que se da a la cuestión de las reglas en pintura, que aparece íntimamente conectada con el tema del aprendizaje del pintor. En principio, hay que señalar como un dato relevante la existencia de un cierto grado de contradictoriedad entre las afirmaciones enciclopedistas sobre la validez o no de las reglas pictóricas. Es posible encontrar, incluso procedentes de la pluma de un mismo autor, formulaciones que permiten apoyar una indiscutible superioridad de la norma sobre el genio, otras en que sucede exactamente lo contrario y otras, por último, en las que se intenta una síntesis ponderada entre ambos extremos.

Si tomamos, para empezar, el artículo anónimo Licence (Peinture) nos encontraremos con que se trata de un texto de talante marcadamente clasicista, en el que se rechaza la idea de que un pintor se pueda permitir "licencias" que transgredan lo establecido, salvo en pequeños detalles que puedan llegar a producir un "bello efecto" (22). En general, el tono es claramente adverso a cualquier idea de libertad del genio para romper con las convenciones: "Son las libertades que los Pintores se toman algunas ocasiones de liberarse de las reglas de la perspectiva y de las otras leyes de su arte. Estas licencias constituyen siempre defectos, aunque hay li-

cencias permitidas...loables en la medida en que produzcan bellos efectos " (23).

Jaucourt, por otro lado, en el artículo Tableau -del que se hablará con más detalle más abajo- no discute la existencia ni la validez de las reglas en pintura, pero se muestra muy poco explícito al respecto. Diferenciando en un cuadro la existencia de bellezas que pueden ser captadas por el público general de otras que sólo son accesibles al ojo de los connoisseurs, fundamenta la distinción precisamente en que éstos últimos "conocen las reglas de la pintura". Ahora bien, acerca de cuáles sean estas reglas Jaucourt apenas dice nada: habla de la norma de las tres unidades, cuya exigibilidad no le ofrece la más mínima duda, pero se detiene sobre todo, siguiendo en ello al abate Du Bos, en el problema concreto de las normas que deben observarse en los cuadros de tema alegórico.

Pero donde esta aparente contradictoriedad se manifiesta de un modo más evidente es en el caso de los textos de Watelet. En tres de sus artículos, Equilibre, Fleurs y Fabrique, se pueden encontrar resumidas tres posiciones aparentemente incompatibles. En el artículo Fabrique podemos ver una radical toma de partido en aras de la validez universal e incondicional de la regla: "La rígida aplicación de las reglas, no lo repetiré nunca suficientemente, es el soporte de las Bellas Artes, del

mismo modo que las licencias son su ruina". En el artículo Fleurs, por el contrario, se vuelve a la reivindicación de la libertad del genio para liberarse de las convenciones arbitrarias: "Pero, ¿acaso la pintura y, en general, todas las Artes, no se ven demasiado a menudo oprinidas por cadenas que les han sido forjadas por los prejuicios? ¿Quién las romperá? El genio. Los artistas enriquecidos con este don divino tienen el privilegio de liberarse del yugo de ciertas reglas hechas sólo para los talentos mediocres".

¿Con cuál de ambas afirmaciones de Watelet debemos quedarnos? Evidentemente, con ninguna de las dos en abstracto. Si se examina el contexto en que aparecen escritas se comprobará, en el primer caso, que lo que Watelet exige es no quebrantar en las arquitecturas pintadas las reglas de la composición arquitectónica, y su tajante formulación debe leerse en el marco de esta norma particular que considera de obligado cumplimiento. En el segundo caso, la afirmación, igualmente tajante, se hace en el contexto de una reflexión sobre las flores como género adecuado para que el artista, al entrar en contacto directo con la naturaleza, conozca las verdaderas reglas naturales y no se vea constreñido por las normas artificiales y arbitrarias. Sólo teniendo ésto en cuenta se puede comprender que tales contradicciones son sólo aparentes, fundamentadas en los contextos más que en la esencia de

las afirmaciones, y que la verdadera posición global de Watelet en el tema de las reglas pictóricas coincide con la postura enciclopedista sobre la norma y el genio anteriormente expuesta. Watelet lo expresa también de modo muy claro en el artículo Equilibre, donde confronta el poema De arte graphica de Du Fresnoy con la traducción muy matizada que de él hizo Roger de Piles. Frente al rigorismo extremo que en el terreno de las reglas propone el texto original de Du Fresnoy, imponiéndolas al artista prácticamente como un fin en sí mismas, Watelet encuentra mucho más acertada la matización introducida por Roger de Piles, en el sentido de que la regla sólo es válida cuando está basada en la propia naturaleza, ultima ratio a la que debe remitirse siempre el pintor. Existen, ciertamente, unas reglas naturales, positivas y en absoluto faltas de definición, que el artista debe encontrar tras un largo proceso de reflexión teórica en el que, precisamente, brilla su genio; reglas que se deben conocer y para las que no vale esa ambigua expresión del no sé qué que Watelet critica con dureza: "Se formarán, así, principios seguros y éstos producirán en sus obras esas verdaderas bellezas y gracias naturales que injustamente son consideradas cualidades arbitrarias y para definir a las cuales se usa a menudo la expresión no sé qué, expresión cien veces más oscura que aquélla que con ella se quiere definir y demasiado poco filosófica como para que podamos

admitirla si no es como mera agudeza".

Podemos concluir, pues, que, pese a la primera impresión de contradictoriedad que ofrece el tratamiento del tema de la regla pictórica, no existe en el fondo, entre los textos de Watelet, discordancia importante con respecto a lo expuesto sobre la teoría general de las relaciones entre Genio y Norma, y que ello queda confirmado si se tienen en cuenta, además, las tesis sobre el aprendizaje del pintor que antes he tratado de resumir.

A este orden de consideraciones pertenecen también, por supuesto, las reflexiones en torno al tema de la originalidad del artista. Tema que, ya planteado de modo más o menos explícito en artículos como Peintre o Enthousiasme, o en aquéllos otros que trataban la cuestión del aprendizaje, vuelve a adquirir, sin embargo, una especial relevancia en un terreno concreto: el de la co-pia. La originalidad del pintor es objeto, en principio, de la mezcla de aceptación y desconfianza característica de los enciclopedistas: se considera que es requisito indispensable del genio, pero al mismo tiempo se teme su posible degeneración en arbitrariedad y frivolidad. Dos artículos sin firma expresan muy bien esta situación. En el artículo Original, se define este término en un doble sentido: cualquier cosa a partir de la cual se copia, o bien cuadro que el pintor hace a partir de su imaginación aunque cada detalle esté tomado de la naturaleza;

pero se advierte que este último sentido puede ser bueno si en un cuadro la originalidad produce verdadera novedad, o malo si la pretendida originalidad no pasa de ser una singularidad grotesca. Del mismo modo, en el artículo Originalité se contiene la siguiente definición: "Modo de ejecutar una cosa común de una manera singular y diferenciada; la originalidad es muy rara. La mayor parte de los hombres, en cualquier género de actividad, no hacen sino copias unos de otros. El título de original se puede tomar en el buen sentido o en el malo".

De todos modos, es indudable que el rasgo de la originalidad debe de acompañar siempre al genio en pintura. En el artículo Copistes, Landois lo dice de un modo tajante: son aquéllos que trabajan siempre según las obras de otros y "no hacen nada de genio". Según Landois, el más hábil de los copistas estará siempre por debajo de un artista que sea un mediocre "inventor". Por su parte, Jaucourt en el artículo Pastiche afirma que no es fácil para un farsante llegar a pintar a la manera de los grandes maestros, ya que se puede imitar la mano pero no el espíritu. Imitar el modo global de pintar de Tiziano o de Rubens exigiría poseer un genio casi igual al de ellos. Pero lo que sí se puede imitar es la "mano" de un artista, y, sobre todo, aquéllo que pueda haber de vicioso en su práctica. Precisamente por ello es condenable el pintor que, poseyendo algo de talen-

to, lo aplica a la realización de pastiches. Citando el caso de Luca Giordano, "il Fa Presto", que imitó para el marqués Grillo cuadros de Carracci siendo mejor pagado por ello que el propio artista en su momento, comenta: "Uno se sorprende viendo estos cuadros, pero de que un pintor al que no le faltaba talento emplease tan mal sus desvelos y un señor genovés hiciese tan mal uso de su dinero". Considera, por último, definiendo con ello uno de los campos de actuación del connoisseur, que un pasteche sólo podrá descubrirse mediante la observación minuciosa y detallada del cuadro en cuestión por un verdadero experto.

Pero el más importante texto en torno a este tema es, sin duda, el artículo Copie, redactado por Diderot y una de sus más directas intervenciones en el ámbito de lo estético en la Enciclopedia. La gran preocupación de Diderot en este pequeño escrito es diferenciar el concepto de copia del de imitación de la naturaleza. Para Diderot, el auténtico arte no puede ser otra cosa que verdadero y la verdad/belleza sólo se alcanza cuando el artista logra la imitación de la naturaleza. Por ello, la imitación de la naturaleza es el original en arte: "no se dice una copia de la naturaleza". El concepto de copia debe ser colocado en un plano estético absolutamente distinto -e inferior- al de imitación de la naturaleza.

A partir de esta distinción desarrolla Diderot sus reflexiones sobre el problema de la copia, mostrando una atención prioritaria a un tema de tan radical modernidad como es el del mercado del arte. Diderot admite la existencia de pintores que imitan el estilo de otros pero no copian: sus obras no son copias, sino originales de más o menos valor producidos imitando un estilo ajeno. También las estampas se pueden dividir en copias y originales, según estén tomadas de otras estampas o de cuadros.

El verdadero problema estético que plantea la copia reside, para Diderot, en otra parte: en aquéllos pintores "que copian los cuadros de uno o más maestros tan perfectamente que incluso una persona bastante experta se encuentra a menudo dudosa a la hora de distinguir la copia del original como no tenga el ojo bien adiestrado, un gran conocimiento del arte, o, lo que suple a ambas cosas, los cuadros para confrontar". El ámbito de esta "copia" en el sentido literal es doble. Por un lado se trata del nuevo problema del mercado artístico: la nueva valoración que adquiere la distinción entre copia y original a propósito de la cual se comenta el problema del enorme número de copias circulante de maestros de la pintura italiana. Sin embargo, por otro lado, y directamente conectada con lo anterior, la cuestión de los expertos encargados de certificar originalidades y de cuantificar la belleza de una obra. La problemática planteada por

el estado de confusión entre copias y originales sume al amateur en la preocupación. Pero este es un problema del que nos ocuparemos unas páginas más abajo.

La caracterización enciclopedista del pintor quedaría incompleta si no se aludiera a otro de los grandes problemas estéticos que se plantean en relación con el genio: la cuestión de a quién se dirige el trabajo de éste o, en otras palabras, quién se encuentra capacitado para juzgar sobre la obra del pintor. Un claro nexo entre las tesis anteriormente reseñadas y este nuevo problema nos viene proporcionado por el artículo Ecole (Peint.), de D'Alembert, importante texto que aparece como complemento teórico del mucho más erudito artículo de Jaucourt del mismo título y del que se hará mención más abajo. En su artículo D' Alembert reivindica, ante todo, la idea de la originalidad del intelectual/artista y defiende la necesidad de la reflexión teórica, todo ello acompañado con una serie de análisis sobre la pintura francesa contemporánea y las causas del apogeo o la decadencia de las escuelas artísticas.

Su punto de partida es una doble reserva con respecto a la noción de escuela: si el hábito de escuela tiene sus ventajas, también ofrece inconvenientes, y el principal de todos ellos es la muerte de la originalidad y la conversión del artista en un imitador cada vez más degenerado. Este inconveniente, según D'Alembert,

afecta sobre todo al color, que, en una clara reminiscencia del gran debate académico, sigue considerándose como uno de los grandes "depósitos de originalidad". La segunda reticencia de D'Alembert es, en cambio, la que más nos interesa aquí: se refiere a la dificultad de elaborar un juicio estético en torno a un concepto como el de escuela, que d'Alembert relativiza tanto temporalmente como en materia de gusto. Es importante constatar cómo aparece, a este respecto, la metáfora orgánica, cuya trascendencia ha sido puesta de manifiesto por Jacques Roger (24): la obra pictórica no mantiene siempre el mismo acuerdo que el pintor ha depositado en ella, sino que tiene una auténtica vida, con un estadio de infancia, otro de perfección y otro de caducidad. Un viejo tema renacentista, el de las tres edades, que aparece aquí aplicado a una teoría de la cultura que, en adelante, adquirirá caracteres cada vez más relativos. Sólo al segundo estadio el de la perfección, le reconoce D'Alembert posibilidades de emitir un juicio justo sobre la obra; cuando ésta se encuentra en su infancia o en su vejez, la opinión puede no coincidir con la propia obra.

En este contexto, el término escuela aparece más como una creación de la propia crítica que como algo objetivo y realmente existente. Cuando se dice que la escuela romana prefiere el dibujo o la veneciana el color, "no se debe entender que los pintores de las es-

cuelas hayan tenido el propósito formado de preferir el dibujo al color o viceversa". No son los artistas quienes forman conscientemente una escuela: son los connoisseurs quienes introducen ciertos principios de organización a partir de un estudio de las causas que producen las diferencias entre distintos grupos de pintores.

Causas que, por otro lado, son de difícil conocimiento. Las causas físicas y morales no son las únicas determinantes de las escuelas pictóricas, y en ello representa D'Alembert una superación del rígido determinismo de la teoría de los climas a lo Du Bos. La naturaleza tiene, junto a manifestaciones comprobables y previsibles, (los climas, sin ir más lejos), otras misteriosas y desconocidas, un aspecto imprevisible que no es incognoscible en su esencia pero sí en el estado actual de nuestros conocimientos. Por mecanismo que indudablemente existen pero que desconocemos la naturaleza "...produce genios raros en un pueblo de bárbaros, del mismo modo que hace nacer plantas preciosas entre los Salvajes que ignoran sus virtudes". Se da así paso a una serie de consideraciones sobre el estado de la pintura francesa y las causas de la decadencia de su escuela pictórica, de todo lo cual se hablará más abajo al analizar la visión enciclopedista de la historia de la pintura. Es importante señalar ahora, sin embargo, que el análisis de la decadencia de la pintura francesa lleva a D'Alembert a plantearse, por esta

via, el tema del amateurismo y la legitimidad del juicio artístico.

En efecto, planteando una vez más la tesis de que el artista esté "en comercio con el mundo", vislumbra ahora D'Alembert un nuevo peligro: el de que ese mundo esté lleno de un cúmulo de falsos amateurs que pretendan imponer al artista sus reglas arbitrarias. Surge así uno de los temas centrales del artículo Ecole, el de la teoría del arte y sus derechos sobre la práctica. D'Alembert, preocupado desde el Discours Préliminaire por los problemas de la práctica artística, muestra enormes reservas frente al teoricismo, reservas que, sin duda, significan una postura crítica con respecto a la esterilidad de los debates académicos de fines del clasicismo, pero también frente a la pretensión de ciertos grupos de connoisseurs de erigirse en jueces de una práctica sobre la que sólo pueden hablar los artistas mismos o quienes posean su esprit (ésto es: el Genio). Es significativo que algunos grandes mecenas del Renacimiento aparezcan en el texto como el modelo de patrono que sabe que debe limitarse a pagar y no a aconsejar (25). No se trata, pues, de rechazar la teoría del arte sino de reconducirla a sus justos términos y, ante todo, exigirle una continua relación con la práctica. El teórico debe ser, fundamentalmente, el propio artista, pero el artista ha de saber también cuándo debe escribir: hay un momento para la

teoría y otra para la práctica, y D'Alembert los disocia claramente en el tiempo. El genio se muestra en su práctica, en sus obras, y mientras que su imaginación es fértil no debe distraerse en "cuestiones de pluma" que de ningún modo son necesarias para quien posee en su mente los principios del arte. El momento de la reflexión teórica llega sólo con la edad, cuando la imaginación comienza a agotarse pero la memoria conserva los recuerdos de una larga experiencia que transmitir. La teoría se convierte, así, en codificación para transmitir, con valor ejemplar, la experiencia práctica de un genio que no necesitó sino el estudio de la naturaleza y de otros grandes maestros. La mayor inconsciencia que D'Alembert puede achacar a un pintor es la de abandonar la paleta por la pluma en pleno vigor creativo.

Se puede comprobar, así, que D'Alembert no da aún el paso decisivo que franqueará Diderot en los Salons. Su crítica al intrusismo de los amateurs le lleva a reivindicar la absoluta primacía del artista en materia de juicio estético, en términos parecidos a los que expresará Falconet. Sólo Diderot quemará la siguiente etapa que la moderna conciencia estética exigía: la fundamentación teórica de la figura del crítico de arte como un nuevo modo de separación entre teoría y práctica que rechaza por igual, en aras del buen funcionamiento del mercado artístico, tanto el amateurismo como la omni-

potencia teórica del artista. En adelante, el pintor mismo y el noble dilettante dejarán su lugar a un nuevo cuerpo de ideólogos del arte.

Sin embargo, la cuestión del amateur o el connoisseur no queda en absoluto solventada en la Enciclopedia con la atribución al artista de un poder omnímodo de juzgar que se realiza en el texto de D'Alembert. Frente a este radical -y plenamente moderno, pese a todo- rechazo de la figura del connoisseur, ésta es reivindicada y asumida en una serie de artículos de Paul Landois y en alguna que otra voz anónima. El amateur y el connoisseur no son, para Landois, figuras equivalentes, pero ambas ocupan un lugar indiscutible en el proceso de fruición de la obra de arte. En el artículo Amateur, define Landois este término como a un hombre que ama la pintura y tiene por ello un gusto preciso, equivalente al virtuoso italiano. No hay en Landois ningún ánimo de caracterización peyorativa del amateur, pero en los propios rasgos que se le atribuyen quedan dibujados los fundamentos de la crítica que dirigirán a esta figura otros teóricos ilustrados: porque amar la pintura no podrá, para ellos, sustituir al verdadero conocer, sobre todo si se tiene en cuenta que el amateur carece del exhaustivo dominio de lo técnico que se exigirá a todo aquél que quiera hablar de pintura. Consciente de ello, el propio Landois diseña una imagen del connoisseur esencialmente distinta. Su artículo Con-

noisseurs se abre con una definición en negativo: "No es la misma cosa que amateur". Si el amateur era esencialmente un hombre de gusto, de apasionamiento, el connoisseur representa el juicio racional: no gusta de la pintura, sino que la juzga, y puede enjuiciarla porque la conoce. El connoisseur definido por Landois se encuentra en íntima conexión con el pintor y constituye su correlato indispensable: "En pintura, nunca se es un perfecto connoisseur" sin ser pintor. Del mismo modo, es necesario que los pintores sean buenos connoisseurs". El artículo Curieux (Peint.), también de Paul Landois, desmarca, por otro lado, a la figura del auténtico connoisseur con respecto a los vicios más criticados de la erudición y el esprit de curiosité: "Un curioso en pintura es un hombre que recoge cuadros, dibujos, estampas, marmoles, bronces, medallas, vasos, etc., y este gusto se llama curiosidad. No todos los que se ocupan de ello son connoisseurs, y éso es lo que les hace a menudo ridículos, como lo serán siempre todos los que hablan de aquéllo que no entienden". Por último, en el artículo Goût (Peint.), Landois afirma que el buen gusto pictórico se basa en la disposición de los objetos en un cuadro y en la elección e imitación de ésos mismos objetos, y que la ejecución de estos aspectos debe concordar con la idea general que de ello tienen formada los más expertos connoisseurs, quienes quedan así convertidos en verdaderos árbitros del gusto

en pintura.

Existe, sin embargo, una tercera vía: la que trata a los connoisseurs lo mismo que a los eruditos más apreciables, es decir, salvando la necesidad y utilidad de su trabajo pero subordinándolo al trabajo superior del philosophe. Es la vía que se puede ejemplificar en el artículo, sin firma, Manière (Peint.), en el cual la manera de un artista no sólo se estudia desde el punto de vista del aprendizaje sino también como medio de reconocimiento de la mano de un artista a través de su obra. La manière constituye el medio que nos permite reconocer, en la obra pictórica final, las marcas de su subjetividad, y la comparación con la escritura no es aquí gratuita: "Así como reconocemos el estilo de un autor o la caligrafía de una persona que nos escribe a menudo, se reconocen las obras de un pintor del que frecuentemente hayamos visto cuadros; esta capacidad se llama reconocer la manera". De este modo, las marcas personales aparecen predominantemente en los detalles de la ejecución y no en el proceso global de producción de la obra: el terreno del connoisseur es el estilo de un autor, pero no sus temas; la caligrafía de una persona, pero no aquéllo que dice con sus palabras; los detalles de ejecución de un cuadro, pero no su invención global. El conocimiento del connoisseur aparece así, implícitamente, como un conocimiento de segundo grado, comparable al del erudito en relación

al filósofo o al arqueólogo. Ya Roger de Piles había planteado esta distinción: para él, el auténtico conocimiento es el de la belleza absoluta, la capacidad de distinguir en un cuadro lo que es bueno o malo, mientras que el mero reconocimiento del autor es una actividad más propia de la memoria que del intelecto, es la actividad de quien conoce los nombres de las cosas pero no penetra en el sentido de éstas. Esta formulación de Roger de Piles es totalmente recuperada por el autor de este artículo cuando plantea cómo existen personas que pueden deducir el nombre de los pintores, pero no expresar un juicio sobre la belleza de la misma obra que contemplan. Esto, por lo demás, lo considera el autor como una tarea fácil: incluso los pintores aparentemente sin manera son comodamente reconocibles. Así, la erudición del connoisseur queda salvada como saber legítimo, pero incompleto, como actividad de segundo orden subordinada a la del crítico/philosophe.

Como se ha dicho, es desde luego Diderot el encargado de franquear en los Salons el umbral decisivo de la fundamentación de la crítica de arte. Pero incluso antes de llegar a este momento de auténtica coupure ya había reflexionado Diderot sobre el tema, entre otros textos, en el citado artículo Copie. En este escrito aún no queda claramente definida la figura del crítico como persona interpuesta entre el pintor y el comprador de los cuadros, como mecanismo esencial para el buen funcio-

namiento de los sistemas de fruición estética, pero ya se separa claramente tanto de quienes limitan al propio artista la capacidad de juicio sobre las obras (en la Enciclopedia, D'Alembert y Falconet) como de quienes tratan de salvar la vieja figura del amateur. Diderot utiliza aquí su técnica favorita de la disgresión para traer a colación el asunto mediante una anécdota sobre el problema de las copias: a propósito de un copistas que logra confundir al propio artista original, Diderot presta la palabra al gran Chardin (26), "...un pintor hoy vivo que se hace admirar por la verdad y originalidad de sus obras". Para Chardin, ésta anécdota sería según Diderot algo imposible, porque toda copia ha de ser más o menos bella que el original; pese a presentársele pruebas de que él mismo podría incurrir en el error, Chardin se niega a reconocer los hechos, "...añadiendo que, sobre cualquier cosa que se disputase, mientras se siguieran sacrificando las propias ideas a nombres y a textos no habría absurdidad en la que no se incurriera". El artículo de Diderot termina bruscamente, sin dar o no la razón a Chardin -técnica, por lo demás, habitual en Diderot cuando hace intervenir a terceros personajes cuya función es más incitar a la reflexión al lector que apoyar o rebatir las tesis del autor-, pero su mismo silencio es significativo sobre el paréntesis de duda abierto y el no cerrarse a ninguna posibilidad: "Es preferible examinar primero

las posibilidades y después las pruebas concretas".

2. Los problemas de la técnica pictórica.

Independientemente de lo que se comentará a propósito de las láminas de la Enciclopedia, el problema de la técnica pictórica está presente a lo largo de toda la obra, como no podía ser menos si los enciclopedistas pretendían responder de manera coherente a las propias exigencias planteadas en los textos programáticos. Ahora bien, en este terreno, como en la inmensa mayoría de los campos afrontados por la obra, lo primero que hay que anotar es la desigualdad que existe entre ciertos textos técnicos, auténticamente importantes y acordes con el espíritu general enciclopedista, y una gran masa de cortos y esquemáticos artículos que, si bien es cierto que cumplen con la global exigencia de divulgación pública de los conocimientos técnicos, no es menos cierto que siguen estando concebidos desde el punto de vista del connoisseur que se dirige a aquéllos que previamente poseen ya los fundamentos del arte. El primer grupo de artículos a los que acabo de referirme -textos que, aunque escasos en número, desmienten con su importancia cualitativa la genérica descalificación realizada por Leith (27)- incluye

artículos de Watelet (Gouache, Graticuler, Fresque...) y del Chevalier de Jaucourt (Pastel, Peinture sur verre, Vitres (Peintres sur des), Palette, Peinture à huile, etc.), fundamentalmente, así como anónimos o de algunos otros autores (por ejemplo, el importantísimo Encaustique, del desconocido Monnoye), de los que en seguida me ocuparé.

Por lo que respecta al segundo grupo de textos, son artículos que, propiamente hablando, no son "técnicos" en el sentido de que lo que describen no son técnicas o utensilios en sentido estricto, sino que constituyen más bien una especie de diccionario de términos pictóricos. En su mayoría, estos artículos se deben a la pluma de Paul Landois (aunque del propio Landois existen otros textos de más envergadura teórica, que deberemos por ello situar en el primer grupo) y, por lo general, carecen de mayores pretensiones estéticas o ideológicas: su finalidad no es, desde luego, definir una línea de pensamiento estético en materia de pintura, pero tampoco se pueden apreciar en ellos ese demenzamiento de la técnica comparable a las descripciones de artes mecánicas que encontramos por todas partes en la Enciclopedia, esa confianza optimista en los progresos técnicos y en la posibilidad de que seguirán sirviendo de apoyo a ulteriores avances. Son artículos cuya máxima aspiración es revelar al lector de la Enciclopedia un sucinto significado de los términos

del argot pictórico. Como se ha dicho, en ello responden, ciertamente, al mandato divulgativo del Discours Préliminaire o del artículo Art y sería por ello arriesgado afirmar que unos textos son "más enciclopedistas" que otros. Pero una cosa sí es cierta: la mayoría de estos artículos meramente "definitorios" firmados por Landois miran al pasado, tratando de codificar un saber técnico o un modus operandi que se considera como algo dado, mientras que en los artículos de lo que he llamado "primer grupo" el progreso técnico no sólo no se considera cerrado sino que se contempla como una condición esencial del progreso artístico en general, y además se concede una mayor atención a los progresos técnicos contemporáneos.

No es casualidad, pues, que la mayoría de los textos de Landois no respondan a una investigación original, sino que estén extraídos de otras obras: y no precisamente de los grandes tratados en los que a menudo beben Watelet o Jaucourt, sino de diccionarios y enciclopedias en los cuales ya previamente los términos aparecían reducidos a mera definición. Las tres fuentes principales de estos textos de Landois serán, justamente, la Cyclopaedia de Chambers (es decir, el libro que se encuentra en los mismos orígenes del proyecto enciclopedista: recuérdese que la idea original era la simple traducción de la obra de Chambers), el Dictionnaire de Marsy (28) y el Dictionnaire de Trévoux (29). Podemos citar, sin dete-

nernos en ellos, una gran cantidad de estos artículos de Landois, unos "técnicos" en el pleno sentido de la palabra y otros definitorios de adjetivos, operaciones o términos, en general, del argot pictórico: Correct, Couche, Croquis, Cru-crudité (tomado de Roger de Piles), Carton, Conduire, Clair, Bordoyer, Accord, Action, Bistre (un artículo excepcionalmente de tamaño medio en el cual se describe el procedimiento técnico-químico para la elaboración de ese color marrón semi-amarillento), Adoucir, Bordure (en el que cita a Du Bos), Flatter, Accident, Fuir, Forcé, Engencement, etc. Algunos de ellos contienen, en muy contadas ocasiones y de modo muy tímido, reflexiones generales de carácter estético, como ocurre en algunos artículos en los que Landois se muestra muy preocupado por exigir al pintor absoluto respeto a la regla de la vraisemblance. Así, en el artículo Exagération afirma que representar las cosas de modo muy cargado sólo está permitido cuando se va a representar algo que en la realidad es así. En Accésoire recuerda que los accesorios no absolutamente necesarios pueden embellecer mucho un cuadro a condición de que el pintor los coloque "sin ir contra las conveniencias". Accompagnement y Air son textos que insisten en similar exigencia. Otro ejemplo puede ser el artículo Cartouche, en el que no se limita a la mera definición de este elemento ornamental, sino que lo relega a los terrenos del capricho y de la moda

al afirmar que no existen reglas para este aspecto tan insignificante en relación con el conjunto de la obra de arte.

Hay que señalar, igualmente, que en este mismo grupo de textos meramente definitorios se encuadran también otras muchas voces anónimas de la Enciclopedia, algunas de las cuales pueden muy bien haber sido redactadas por el propio Landois pese a que no aparezca su habitual firma (la R.). Son artículos como por ejemplo Position, Mélange, Mesquin, Temps, Illuminations (objetos pintados sobre cuerpos transparentes, a propósito de los cuales se destaca su uso en decoraciones teatrales y fiestas públicas), Voile, Imprimer (aunque hay que decir que, si en esta voz sólo se define el término del imprimado, su procedimiento técnico se describirá con minuciosidad en la voz, también anónima Imprimeur), Laver, Tracer, Traiter, Travail, Poser, Jetter, Machine (la expresión belle machine a propósito de la disposición general de un cuadro es uno de los mejores ejemplos de argot pictórico de la Enciclopedia), Episode, Juste, Nuance, etc. En este grupo de voces se incluyen, igualmente, algunos minuciosos artículos destinados a describir los instrumentos propiamente dichos de la pintura: por ejemplo, Pinceau, Molette, etc. También podríamos incluir aquí otros textos como Attributs, chez les peintres et les sculpteurs, del abate Mallet, y otros firmados por el propio

Chevalier de Jaucourt, alguno de cuyos miles textos presenta, necesariamente, un esquematismo que los emparenta con lo señalado para los de Landois: es el caso, por ejemplo, de Trezalé (adejetivo aplicado a la pintura agrietada por una excesiva exposición al sol o una inadecuada mezcla de aceites), Réveillon, Toile (simple definición, con la sola aclaración de que son los drogueros quienes venden a los pintores los colores con que pintan la tela), Reflet, etc.

Nos encontramos, así, con un numerosísimo grupo de textos enciclopedistas cuyo conjunto no es, en absoluto, desdeñable porque constituyó uno de los grandes vehículos de difusión de ciertos temas relacionados con las técnicas de la pintura. Por ello, conviene valorarlos en su justa medida, pero sólo para a continuación afirmar con rotundidad que las muestras del interés enciclopedista por el progreso vivo de las técnicas artísticas -y no por su mera difusión codificada- deben buscarse en otros artículos mucho más problemáticos y críticos, claramente diferentes de éstos. Voces firmadas sobre todo por Jaucourt o Watelet, pero también por Diderot y otros autores, y también alguna anónima (por ejemplo, el artículo Aprêt de Peinture, donde se describe esta técnica particular de pintura sobre vidrio, señalando su uso "autrefois" en las grandes vidrieras de las iglesias, o el artículo Noir, en el que se afirma que un buen pintor casi

nunca emplea el negro puro y que el negro y el blanco deberían ser para los principiantes tan caros como el ultramar porque así los escatimarían).

En general, en estos otros artículos no sólo encontramos un interés por describir procedimientos técnicos, sino también por definir las posibilidades contemporáneas o futuras de dichos procedimientos.

Watelet contribuye a este selecto grupo de textos principalmente con tres artículos (aunque en muchos más podemos encontrar consideraciones técnicas aisladas): Fresque, Gouache y Craticuler. En Fresque encontramos ya una afirmación de principio que trasciende la mera definición terminológica: "La teoría de la pintura extiende sus derechos a todas las maneras existentes y posibles de pintar, porque las reglas teóricas se basan en el examen de la naturaleza, que es la meta general de toda imitación independientemente de los medios de que se sirva". La técnica ocupa, pues, un lugar importante, pero como medio para lograr la meta del arte y nunca como una finalidad en sí misma. Pero, tras esta declaración, Fresque es un artículo que muestra los amplísimos conocimientos técnicos de su autor, con detalladas descripciones de las operaciones previas, de la pintura propiamente dicha o de las cualidades químicas que hacen a unos colores apropiados para el fresco y a otros no. Watelet analiza en concreto las reglas particulares que la especificidad

de la técnica del fresco impone al pintor: debe, por ejemplo, observar precauciones tales como nunca comenzar la ejecución sin antes tener un esbozo completo y terminado del conjunto de la composición o preparar cartones del tamaño de la obra misma a fin de poder calcarlos (Watelet da indicaciones incluso sobre el papel de estos cartones: no debe ser demasiado espeso pero tampoco deformable con el aire, lo que daría lugar a imprecisiones). En cuanto a los colores, Watelet considera el blanco de cal como uno de los más apropiados, pero aquí surge de nuevo el llamamiento enciclopedista al experimentalismo y el avance técnico: porque hay otra posible modalidad de blanco, el de cáscara de huevo, y se anima a los artistas a trabajar sobre ella y a comunicar públicamente sus resultados. Cita también Watelet el cinabrio, previniendo contra los comerciantes que lo pulverizan y lo mezclan con minio, el vitriolo quemado, la tierra roja, el amarillo de Nápoles, el ocre, el negro de Venecia, el verde de Verona, el ultramar, etc., resultando al final tres listas: colores propios para el fresco, colores nocivos y colores que exigen precauciones en su uso. Esta cuestión de los colores por lo demás requiere, para Watelet, una indisoluble unión entre la química y el más profundo conocimiento de la pintura. El autor termina declarando indignos ciertos procedimientos para retocar un fresco ya seco: velan la ignorancia y son motivo de engaño público, porque

la esencia del fresco es, en efecto, su peculiar dificultad técnica, compensada por el mayor frescor y libertad que denota (30).

En el artículo Graticuler describe Watelet con gran lujo de detalles el modo de trasladar una composición de una superficie, ordinariamente papel, a otra; insiste, ante todo, en las enormes posibilidades que encierra el poderse variar el tamaño de las composiciones pero manteniéndose sus proporciones mediante un sistema de cuadrículado para cuyo trazado da instrucciones. Es, en suma, un ejemplo de técnica de enorme utilidad tanto para grabadores como para pintores y, en fin, "...de gran uso en todas las artes que tienen relación con el diseño o la pintura".

En el artículo Gouache, por último, analiza esta técnica pictórica concreta considerándola como una de las más antiguas y preguntándose, incluso, si no será la precedente de todas las demás, ya que el agua es, sin duda, el medio más fácil de dar a las materias coloreadas la fluidez necesaria para poderlas extender sobre superficies. Watelet traza además una hipotética historia del gouache: los primeros colores serían piedras y tierras mezcladas con agua, a las que sólo más tarde se intentaría dar consistencia por medio de otras materias más viscosas (las gomas de ciertos árboles). El gouache ya evolucionado no es, pues, otra cosa que este preparado simple

de colores triturados y diluidos en un agua más o menos cargada con una solución gomosa. Los colores así preparados se pueden extender sobre toda clase de superficies, y Watelet explica las operaciones necesarias y las dificultades técnicas concretas. Considera que es una manera rápida, expeditiva y brillante de pintar, pero en esta virtud se encuentra también el peligro contra el que previene al artista: el pintor, que no siempre tiene el tiempo necesario para degradar sus tintas y fundir sus matices, puede dejar escapar toques duros y transiciones muy marcadas, y debe estar atento a evitar esta sequedad provocada por la rapidez con que se secan los colores. Por lo demás, opina que es una técnica muy propia para pintar el paisaje d'après nature y también para hacer esbozos coloreados para grandes composiciones.

En cuanto al Chevalier de Jaucourt, es autor de algunos artículos de técnica pictórica de cierta importancia, que revelan sus amplias bases de documentación aunque en ocasiones muestren ineludibles lagunas. El artículo Pastel es una buena muestra de cómo su inmenso trabajo de redacción para la Enciclopedia no está reñido con la atención a las novedades técnicas contemporáneas: tras considerarlo como la manera más fácil y libre de pintar y describir su procedimiento técnico, lamenta su escasa durabilidad pero señala que en 1753 un tal Lorient ha encontrado el procedimiento para fijar el pastel y

hacer revivir los colores. En Egratigner, por otro lado, no se limita a la mera descripción de esta especie de pintura al fresco, el sgraffitto italiano, sino que adelanta un juicio estético (según él, produce un efecto tan duro y desagradable que apenas se usa) e indica su utilización por Polidoro da Caravaggio. En el artículo Mixte describe una técnica mixta en la que se utiliza el punteado de la miniatura y el toque libre de la témpera y señala la existencia en Francia de dos cuadros de Correggio pintados con esta técnica mixta. Palette nos ofrece una pormenorizada descripción técnica de este utensilio, que se acompaña, no obstante, con una explicación de los restantes significados de argot del término (31). En Peinture sur verre aporta Jaucourt una detallada descripción de los procedimientos necesarios para obtener colores en la misma fundición del vidrio, pero insiste además en que el uso de esta técnica en iglesias o palacios "...es hoy tan contestado que se encuentran muy pocos pintores que posean su conocimiento" (32). En el artículo Peinture à huile, por último, cita el dato histórico del restablecimiento de esta técnica por Jean de Brujas; enumera las ventajas del óleo sobre el mosaico (que exige mucho más trabajo y ofrece menos exactitud), sobre el fresco (sometido a la servidumbre del primer toque) o sobre el temple (que une la falta de solidez al defecto anterior): el óleo ofrece no sólo la posibilidad de retocar, sino

también la ventaja de poder trasladar la pintura de lugar; su gran defecto reside en los estragos que produce el tiempo sobre él, defecto del cual, añade, están exentas las pinturas de los antiguos que "...trabajaban siempre para la posteridad".

No se puede olvidar, sin embargo, la reticencia que muestra el mismo Jaucourt en el artículo Tableau, cuando viene a afirmar implícitamente que no todas las invenciones de técnica pictórica son igualmente saludables, que no toda invención representa de modo necesario un progreso real; y, en este sentido, critica, por ejemplo, la costumbre de algunos pintores modernos de incluir en los cuadros, junto a las partes pintadas, otras en relieve.

Junto a los nombres de Jaucourt y Watelet hay que reseñar esporádicas intervenciones de otros enciclopedistas en el terreno de las técnicas de representación pictórica. D'Alembert, por ejemplo, en el artículo Anamorphose realiza un largo estudio matemático sobre el modo de realizar correctamente este tipo de proyecciones monstruosas o desfiguradas tan del gusto de los pintores manieristas. En cuanto a Diderot, una de sus más notables aportaciones en ese sentido es el larguísimo artículo Email. Diderot trata en él, al esmalte, en primer lugar, desde el punto de vista de las artes mecánicas, considerándolo como una rama de las técnicas del vidrio; es la segun-

da sección del artículo la que se dedica a la técnica específica de la pintura al esmalte, a la que Diderot, al contrario que Rouquet (33), juzga como susceptible de grandes iniciativas y mejoras, como una técnica con futuro capaz de impulsar el progreso general de la pintura. Señalando las circunstancias históricas de su invención y desarrollo en Francia, rescatando nombres situados a medio camino entre el artesanado y el arte, traza la evolución histórica de la pintura al esmalte en la línea de la historia de las técnicas que ya se reclamaba en el artículo Art.

Pero, junto a Diderot y muy en relación con él, hay que detenerse en el importantísimo artículo Encaustique, firmado por un tal Monnoye de quien no se tienen, que yo sepa, los más mínimos datos. Probablemente se trate -y élló es sólo una suposición sin la menor apoyatura documental- de uno de los muchos técnicos-artesanos a los que Diderot recurrió para su déscription des arts. Está fuera de toda duda que el propio Diderot revisó el texto e insertó al final una declaración de imparcialidad y neutralidad que es una de las claves del artículo. Este, en efecto, es un resumen de la polémica planteada sobre la prioridad en el re-descubrimiento de la pintura al encausto. En 1749, Jean-Jacques Bachelier afirmó haber descubierto el antiguo procedimiento del encausto antiguo, a base, según él, de la disolución de la cera en esen-

cia de trementina. En 1753 el conde de Caylus daba a conocer su propio procedimiento técnico, bastante similar, y que afirmaba haber extraído directamente de la lectura de los antiguos y, en particular, de Plinio; en noviembre de 1754 defendió su postura ante la Académie des Belles-Lettres en una sesión en la que aportó como prueba de sus aseveraciones un cuadro (Cabeza de Minerva) pintado por Joseph-Marie Vien según su técnica. Se desataba así una polémica en la que se implicó el propio Diderot, que publicó anonimamente un opúsculo titulado L'histoire et le secret de la peinture en cire, en el cual daba la razón a las pretensiones de Bachelier y, siguiendo el programa enciclopedista, pedía la difusión entre todos los artistas y el público en general de los conocimientos adquiridos. Un buen número de intelectuales intervinieron, además, en este debate, y entre ellos puede citarse al abate Barthélemy, el célebre autor del Voyage d'Anacharsis, claramente partidario de Caylus, o al irónico J.A. Rouquet, autor de L'état des arts en Angleterre, citado en varias ocasiones por Jaucourt como fuente; Rouquet se burla de la en su opinión estéril moda de buscar secretos técnicos en un folleto cuyo título es suficientemente significativo (35).

Lo lógico hubiera sido, pues, esperar que el propio Diderot, implicado personalmente en un debate en el que, además, se le ofrecía la ocasión de atacar nueva-

mente a Caylus, hubiera escrito personalmente el artículo de la Enciclopedia. Si no lo hizo -al menos públicamente, aunque es muy posible que el texto de Monnoye lleve mucho de la marca personal de Diderot- quizá pueda explicarse por el deseo de afirmar la neutralidad de la Enciclopedia en una disputa en la que se enfrentaban intelectuales que en otros terrenos podían considerarse afines, de hacer que la obra diera cuenta de la polémica pero desde una posición distanciada que le evitara consecuencias no deseadas. De ahí, pues, puede derivar la enigmática aparición de este Monnoye como hombre al que se elogia no por tomar un partido personal en la polémica sino por resumirla "imparcialmente".

Su largo texto es, en efecto, ante todo un artículo de divulgación técnica en el que se expresan con todo detalle las operaciones propuestas respectivamente por Caylus y por Bachelier. Al mismo tiempo, Monnoye sustrae el debate a la más amplia cuestión del arte de los antiguos griegos y romanos. El encausto es una cuestión técnica y estética esencialmente moderna: primero, porque, al no quedar ninguna obra grecorromana de este tipo, nos vemos obligados a juzgar sólo a partir de las noticias transmitidas por los textos; pero, segundo, porque debe acabarse la costumbre de considerar perfecto todo lo hecho por los antiguos. Para Monnoye, lo único que tiene sentido es buscar un encausto que sirva a las exigencias de la

pintura moderna, se trate o no del mismo encausto de los antiguos. Su preocupación por la utilidad inmediata aparece clara cuando cuenta cómo Bachelier no pudo vender la única pintura en cera que había realizado: "Ello le hizo renunciar a una invención que no le pareció favorable ni para el progreso del arte ni para el interés del artista". Del encausto antiguo pueden retenerse, pues, las características técnicas definitorias de este tipo de pintura: la utilización de ceras coloreadas fundidas, su aplicación con un pincel y su fijación al cuadro mediante fuego o calor. No es difícil comprender cómo sería la antigua pintura en cera: lo que importa, para Monnoye, es encontrar un adecuado equivalente moderno, responda o no a las características antiguas. En ese sentido, se considera que la segunda de las técnicas descritas por Bachelier es la más apta, aunque no cumpla la primera condición de los antiguos (cerae tinguntur coloribus ad picturas): no se discute si Caylus ha re-encontrado o no la técnica antigua, sino que, simplemente, se considera que no es esa la cuestión.

A Bachelier se le concede, igualmente, la prioridad temporal en el descubrimiento, aunque no sin tratar de ofrecer ciertas contrapartidas a Caylus para mantener el tono imparcial: "De este bosquejo histórico se deduce que el señor Bachelier es el primero en haber pintado a la cera (en 1749), como el señor Caylus es el primero

en haber hablado de ello (en 1753), y que, en lo referente a la aplicación por combustión, que es la principal característica del encausto, el señor Bachelier es el primero que ha hablado de ello y ha informado al público y a los artistas de cómo se practicaba esta operación".

Esta atención a los problemas contemporáneos de la técnica pictórica queda también atestiguada en los artículos Peinture Moderne y Tableau, de los que se hablará más adelante. Conviene ahora, sin embargo, anotar que en ambos textos se habla marginalmente de sistemas técnicos para trasladar pinturas de una superficie a otra, y lo que se expone es el resultado de dos investigaciones contemporáneas y diferentes. En Peinture Moderne, Jaucourt alaba con entusiasmo el sistema descubierto por Robert Picault para "transferir a una nueva tela las obras de pintura que van degradándose sobre una tela vieja o sobre madera". Picault era un conocido restaurador (citado también por Diderot como "Picot"), y sus descubrimientos técnicos de la década de 1750, que crearían posteriores polémicas, son, para Jaucourt, una auténtica contribución al progreso de la pintura porque permitirán a la posteridad conocer en mejor medida las obras de sus antecesores. En el artículo Tableau, en un trozo anónimo que se añade al final del texto, se describe el sistema rival, de F. D. D'Arclais de Montami (autor de artículos sobre porcelana en la Enciclopedia), bajo el título Manière d'oter

les tableaux de dessus de leur vieille toile: de les remettre sur neuve et de raccommoder les endroits enlevés ou gatés (36). La Enciclopedia exponía y divulgaba, así, los avances técnicos de sus contemporáneos y se esforzaba por crear con ello un clima de emulación y perfeccionamiento que serviría de base al rápido progreso de la pintura. Pero, si la técnica era la realidad de base, también existían otras realidades igualmente necesarias para el progreso y que, como aquella, tenían la calidad de condiciones necesarias pero no suficientes.

3. La naturaleza de la pintura y los problemas de la ejecución.

Si el aspecto técnico de la pintura aparece en la Enciclopedia tan fragmentado como acabamos de comprobar, uno de los bloques de artículos más coherente, por el contrario, es el de los que analizan la propia naturaleza de la pintura, las partes de que se compone el arte del pintor y los grandes temas, teóricos y prácticos al mismo tiempo, que constituyen la composición y ejecución del cuadro. Y, si en el capítulo de la técnica era necesario aludir, además de Jaucourt y Watelet, a numerosos textos de Landois y algunos anónimos o de otros autores, ahora casi todo el peso va a recaer sobre Jaucourt y Wate-

let, en mayor medida sobre el segundo, ya que, aunque sus artículos sean menos numerosos, constituyen sin embargo un verdadero corpus que muestra la irrenunciable aspiración de su autor a ofrecer una visión compleja y a la vez unitaria de todo el proceso pictórico.

Como se verá a continuación, una serie de notas generales destacan en esta consideración enciclopedista del proceso pictórico global. En primer lugar, se mantienen como principio dos de las ideas básicas de las poéticas clasicistas: la idea de que la pintura es, ante todo, imitación de la naturaleza, como todo el arte, y la idea de que sus modos de funcionamiento tienen que ver, en mayor o menor medida, con los de la poesía (ut pictura poesis). Ambas formulaciones quedan, sin embargo, matizadas hasta vaciarlas en buena parte de sus contenidos "barrocos" y dejarlas listas para su propia desaparición. Por lo que respecta a la idea de imitación y al modo en que la Enciclopedia transforma la vieja idea de la belle nature, me he ocupado ya de ello en el capítulo dedicado a la idea de la Belleza, y conviene ahora señalar únicamente que los artículos de Jaucourt y Watelet repiten, y concretan en el terreno pictórico, estas ideas ya avanzadas por Diderot o el propio Jaucourt: la idea de imitación en ningún momento deja de ser el referente obligado de toda la acción del pintor (37), pero en ella hay cada vez más lugar para el genio, y, sobre todo, el objeto

a imitar, la naturaleza, conoce una serie de importantes transformaciones (38) que no culminarán sino bien entrado el siglo XVIII, con el surgimiento de las poéticas de lo Pintoresco y lo Sublime y con la nueva ordenación de las formas que supone el Neoclasicismo. En cuanto al ut pictura poesis, se comprobará, un poco más abajo, cómo su aparente mantenimiento se hace bajo la sombra de las críticas ya adelantadas medio siglo antes por el abate Du Bos.

Du Bos es, en efecto, una de las fuentes más directamente utilizadas, sobre todo en los artículos de Jaucourt, y cumple, como ya se ha señalado, el esencial papel de filtrar críticamente toda la producción teórica académica del siglo XVII, que ya nunca volverá a ser aceptada en su conjunto sino fragmentariamente. Junto a Du Bos aparece como fuente de primer orden Roger de Piles, el gran heterodoxo de los debates académicos, y gracias a él los artículos de Watelet ofrecen una nueva e importante característica (de la que también participan en cierta medida Landois y Jaucourt): la preeminencia otorgada al dibujo como fundamento de la pintura por la tratadística académica se corrige ahora aceptándose buena parte de los postulados de De Piles referentes al colorido. Dibujo y color son aspectos igualmente insoslayables del quehacer pictórico, y la esterilidad del viejo debate clasicista ofrece la ocasión para nuevas críticas contra la institución académica.

Es notable, sin embargo, que aparezcan escasas menciones a una de las tesis enciclopedistas por excelencia: la idea de la utilidad social del arte por su función moral. Esta idea aparece expresada por Watelet de una manera contundente en el importantísimo artículo Gallérie. En él, la galería, considerada en su aspecto tradicional (espacio arquitectónico noble adornado con una serie de cuadros temáticamente relacionados entre sí), es un espacio que se ofrece a los nuevos contenidos éticos de la pintura: se puede y se debe pedir a la aristocracia que impulse la pintura costeando "galerías" con los hechos ilustres de sus antepasados, pero es el nuevo público el que mejor podría dedicar su prodigalidad a esa "útil y honesta finalidad" que es la alabanza de la virtud mediante cuadros que, como se postula en el artículo Inscriptions, deberían llevar en su base pequeñas leyendas explicativas.

Sin embargo, este carácter moral no puede llegar a anular la autonomía de la pintura. Precisamente el indiscriminado uso barroco de la alegoría pictórica con finalidades de persuasión política o religiosa hace que los enciclopedistas, a la hora de descender de las afirmaciones estéticas generales al nivel concreto de la pintura, se muestren mucho más cautos al formular la idea, que indiscutiblemente les es propia, de que el arte puede y debe convertirse en vehículo de ideas morales. Estas

reservas se aprecian con toda claridad no sólo en la escasez de alusiones a este carácter directamente útil de la pintura, sino también de modo explícito, en un texto clave como es el artículo Peinture, del Chevalier de Jaucourt. Para éste, no cabe ninguna duda en cuanto a la naturaleza de la pintura: se trata de un arte del placer. No quiere ello decir que Jaucourt se alinee con una estética de la plaisanterie, del mero divertimento, a la que continuamente critica con virulencia. El mismo aclara el verdadero alcance de sus palabras: no teniendo ninguna relación con las necesidades vitales del hombre, la única meta directa de la pintura ha de ser el placer visual o espiritual; y, si ha de actuar moralmente sobre nosotros, habrá de hacerlo sólo a través de ese vehículo que es el placer estético. Una pintura -o un arte- que no cause tal placer está condenada, caso de poseer un mensaje, a que el destinatario nunca lo reciba. Y no otra cosa afirmará Marmontel en sus artículos literarios o el propio Diderot en su teorización del arte moral. Así, para Jaucourt, si la virtud puede aprovecharse de las potencialidades comunicativas de la pintura -y es indudable que debe hacerlo- sigue siendo, de hecho, totalmente ajena a ella. De ahí la desconfianza porque, si la pintura puede enviar un mensaje de virtud, también ha sucedido históricamente lo contrario: "Aquéllos que han gobernado a los pueblos siempre, en todas las épocas, se han servido de

las pinturas y las estatuas para mejor inspirar los sentimientos que querían imponer, tanto en religión como en política". La pintura puede, pues, también corromper el corazón o encender pasiones insanas: el poder que posee sobre el alma humana es indiscutible, pero puede ser bien o mal usado. Para Jaucourt, pues, la pintura es en última instancia moral, porque, mediante el mecanismo del placer estético, puede afectar significativamente a nuestros sentimientos. Y su autonomía queda confirmada por el hecho de que el placer derivado de la representación pictórica es independiente de las cualidades de los objetos representados en sí mismos; presenciar realmente la matanza de los Inocentes nos horrorizaría, pero el cuadro de Le Brun del mismo tema nos place: "Sabemos que el pintor no nos aflige sino en la medida en que nosotros queremos y que nuestro dolor, que no es más que superficial, prácticamente desaparecerá con el cuadro: en cambio, no seríamos dueños ni de la vivacidad ni de la duración de nuestros sentimientos si nos viéramos afectados por los objetos mismos...He aquí por qué miramos con simpatía a las pinturas cuyo mérito consiste en ponernos ante los ojos aventuras tan funestas que nos habrían causado horror de haberlos visto verdaderamente".

Pero en el problema de la naturaleza y funciones de la pintura ocupa un lugar destacado la reflexión en torno a esa frase horaciana que se había convertido,

desbordando sus intenciones originales, en una de las verdaderas claves de bóveda de la poética del clasicismo: ut pictura poesis (39). Independientemente del primitivo sentido que la expresión asumiera en el contexto del Ars Poetica de Horacio, lo cierto es que, a partir de las teorizaciones italianas del Cinquecento es asumida de modo prácticamente incuestionado en el seno de una teoría del arte en la que se combina con el aristotelismo, los argumentos de la retórica, las tesis clasicistas sobre la imitación y la belle nature, etc., hasta dar lugar a ese cuerpo de doctrina que conocemos como la poética clasicista, barroca, normativa, etc. Su carácter privilegiado dentro de este cuerpo doctrinal ha sido frecuentemente destacado, y conviene recordar que G.C. Argan hace precisamente del ut pictura poesis "...la formulación clave de toda la poética barroca" (40). El más exhaustivo análisis de esta categoría es el efectuado por R.W. Lee (41), en una obra que nos permite no cargar este trabajo con una disgresión excesiva, y en la que queda definitivamente reafirmado el carácter central del ut pictura poesis en las construcciones teóricas del clasicismo.

Precisamente por ello, es comprensible que las más avanzadas versiones de la estética ilustrada, y sobre todo las que más lindaban con un idealismo de nuevo cuño pero de cierta inspiración platónica, tuvieran que criticar fuertemente, en el marco más global de ese ajuste

de cuentas que se ha resumido como "la sanción de Winckelmann sobre Ripa", la idea de la semejanza de naturaleza entre la poesía y la pintura. Argan lo ha definido con toda claridad cuando afirma: "Debe buscarse el fundamento conceptual del neoclasicismo, más que en los Gedanken de Winckelmann (1755), en el Lacoon de Lessing (1766), es decir, en la crítica de la formulación clave de toda la poética barroca: ut pictura poesis" (42). La fórmula horaciana culminaba así su brillante recorrido histórico y quedaba condenada desde el mismo momento en que se postulaba como base fundamental de todo un sistema estético la delimitación de campos claramente diferenciados para las distintas artes, las de la palabra y las del diseño. En esta carrera, la Enciclopedia se encuentra en un punto intermedio que podríamos resumir así: no se logra todavía prescindir del viejo ut pictura poesis, pero comienza a cargarse el acento cada vez en mayor medida sobre aquello que separa a ambas expresiones artísticas, y no sobre lo que las une. En ello tiene, indudablemente, un importantísimo papel uno de los teóricos del arte más influyentes sobre las elaboraciones enciclopedistas: el abate Du Bos, que en tantos anticipa las tesis de los críticos de la plena Ilustración y de cuya obra falta aún un análisis concienzudo. R.W. Lee ha señalado certeramente algunos de los temas esenciales en que Du Bos ofrece un claro anticipo de formulaciones que se suelen atribuir a Lessing

-aunque es igualmente cierto que el abate no los desarrolló hasta los extremos del aufklärer- (43). El abate Du Bos se ocupa extensamente de la cuestión en la sección XIII de la Primera Parte de sus Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, adelantando algunas ideas que, como veremos en seguida, vuelven a encontrarse en la Enciclopedia de modo disperso y fragmentario. En realidad, no sólo la sección XIII sino toda la Primera Parte de su obra constituye un desarrollo de la cuestión, y así lo expresa el propio Du Bos, no sólo en el hecho de que en la portada de su obra aparece, junto al título de la obra, el lema Ut pictura poesis, sino también en el Avertissement general, en el que puede leerse: "He intentado en la primera parte de esta obra explicar en qué consiste principalmente la belleza de un cuadro y la belleza de un poema, qué mérito pueden obtener una y otra de la observación de las reglas y qué ayudas, en fin, pueden tomar de las otras artes las producciones de la poesía y de la pintura para mostrarse más ventajosamente". Es, sin embargo, en la citada sección XIII donde más claro se muestra Du Bos, y éllo ya desde su propio encabezamiento: "Que hay temas especialmente adecuados a la poesía y otros especialmente adecuados a la pintura. Medios de reconocerlos". En ella, Du Bos traza una larga serie de argumentos que, en un principio, llevan a la conclusión de que la poesía encierra muchas más posibilidades expresi-

vas que la pintura y es capaz de producir una imitación más perfecta, pero en seguida se hace patente, del mismo modo, la existencia de ciertas ventajas exclusivas de la pintura (por ejemplo, el pintor puede dar razón en mucha mayor medida que el poeta de la variedad de caracteres presentes en una sola escena; puede también presentar crudamente ante nuestros ojos aquéllos acontecimientos impresionantes cuya representación está vedada para la escena ya sea por decencia o por verosimilitud). En una palabra, para Du Bos tanto el poeta (el poeta dramático, ante todo) como el pintor deben partir de la comprensión de que sus respectivas artes encierran capacidades expresivas diferentes, comparables en unos puntos y en otros no, y que de tal diferencia se derivará la adecuada elección temática (44). En la sección XIV de su obra va Du Bos aún más lejos cuando plantea la existencia de "...temas especialmente propios a ciertos géneros de poesía y de pintura". Conviene destacar también el esfuerzo del abate, claramente anticipador de Lessing en este sentido, por depurar la alegoría de su uso arbitrario y "confuso"; así, criticará virulentamente la oscuridad y el hermetismo que resultan del exceso de alegorías, pero además da a entender que buena parte de esos condenables resultados son debidos al hecho de no comprender que existe una alegoría específica y propia de la pintura y otra de la poesía; por ello, dedica las secciones XXIV

y XXV de la Primera Parte de las Réflexions a diferenciarlas. Sin poder detenernos en el análisis detallado de estas importantes tesis, hay que señalar, de acuerdo con Lee, que "...en los escritos de Du Bos, profundamente influido por el empirismo del filósofo inglés John Locke y por los ensayos de Addison (muy deudor de Locke a su vez) sobre el efecto de la experiencia visual en la imaginación, es donde encontramos por primera vez en la crítica de pintura una teoría bien formulada que se opusiera a la doctrina abstracta de los académicos" (45).

Pues bien, es este giro copernicano dado por Du Bos al ut pictura poesis lo que constituye la base de la doctrina enciclopedista al respecto. En primer lugar, hay que volver a traer a colación aquí lo ya dicho a propósito del artículo Encyclopédie, en el que Diderot, aún yendo más lejos que Du Bos, retoma lo esencial de los argumentos de éste; me remito, a este respecto, a lo expuesto en el capítulo correspondiente de este trabajo. Pero, si el artículo Encyclopédie es, sin duda, el más demoledor de toda la obra contra el ut pictura poesis, hay otros muchos artículos en que la actitud crítica de Du Bos encuentra su continuidad. Es cierto, por un lado, que abundan los textos en que aparecen comparaciones entre la poesía y la pintura como si se tratase de terrenos plenamente intercambiables. Como ejemplo, se puede citar el artículo Facilité, de Watelet; en él cuando

se trata de afirmar que con trabajo penoso y paciencia puede llegarse a paliar la falta de facilité, pero sólo de modo parcial porque siempre faltará un punto para la perfección, el ejemplo que se ofrece no es pictórico, como convendría, sino poético: ésto es lo que le ocurre, dice Watelet, a Boileau cuando lo comparamos con La Fontaine. De hecho, el ut pictura poesis reaparece con frecuencia, casi a un nivel inconsciente, en el sentido más literal: como mera comparación, sin mayores consecuencias ni implicaciones. Y no es casual que el ejemplo citado provenga precisamente de Watelet, el hombre que difundió su teoría pictórica mediante un poema (46). Watelet es, desde luego, el enciclopedista que más apegado se muestra aún a la formulación horaciana, cosa sorprendente si se tiene en cuenta la modernidad de algunas de sus tesis pictóricas. Una nueva prueba de ello la tenemos en el artículo Genre, donde, al final de un texto que analizo con más detalle en otro lugar, Watelet insiste en la idea de que tanto la poesía como la pintura son en el fondo similares porque las dos derivan de la naturaleza y basan su éxito en una correcta imitación. Los grandes poemas heroicos, la poesía pastoril, etc., suministran ejemplos de géneros que muestran, según Watelet, un funcionamiento idéntico en pintura. Así, "...la pastoral heroica es un género común a la Poesía y a la Pintura, género que por su naturaleza es reconocido como propio tanto a una como

a otra". Y un poco más abajo, en el mismo texto, se afirma sin más que es éste un género en el que han triunfado Teócrito y Poussin.

Watelet llega, por otro lado, a tratar de colmar la diferencia tradicionalmente señalada entre el carácter instantáneo de la Pintura y el carácter discursivo de la Poesía, y sus respectivas posibilidades expresivas. Hay, para Watelet, una posibilidad al menos de que pintura y poesía logren el mismo carácter expresivo, y lo explica en dos artículos: Gallérie y Genre. Su argumentación es la siguiente: si, en poesía, los mejores grandes poemas aparecen compuestos de partes cuyas bellezas particulares se unen en la belleza equilibrada del conjunto, también en pintura "...un sólo cuadro, cualquiera que sea la extensión de su tema, no parece responder exactamente a esta idea: pero un agrupamiento de cuadros que, independientemente de las reglas particulares a las que están sometidos, estén entre sí unidos por relaciones de acción e interés, puede constituir una imagen sensible de los poemas de los que he hablado" (artículo Galerie). Una galería en pintura equivale, pues, a un gran poema (es evidente que "Galería" se entiende aquí en el sentido clásico ejemplificado por la serie de Rubens con la historia de Maria de Medicis, el ejemplo indudablemente presente en Watelet). Esta peculiar forma de unir poesía y pintura la volverá a indicar Watelet en el artículo

Genre: "He dicho en el artículo Galerie que una rica secuencia de cuadros en los que la misma historia se representa en diversos momentos corresponde en Pintura a las invenciones de la Poesía que están compuestas de cantos, como los grandes poemas tales como la Iliada, la Odisea, la Eneida, la Jerusalen Libertada, el Paraiso Perdido o la Henriada".

Es sintomático, sin embargo, darse cuenta de que, pese a ser Watelet, como he dicho, el enciclopedista que mayor apego sigue demostrando al ut pictura poesis, dicho apego ya no está en absoluto exento de reticencias. Podemos comprobarlo muy bien, por ejemplo, en el artículo Etude. En él, Watelet, en la línea abierta por el Discours Préliminaire, afirma que la gran especificidad que diferencia a las diferentes artes reside en sus aspectos mecánicos y no en las ideas universales que plasman, y que cuanto más se desarrolla un arte desde el punto de vista mecánico mayor necesidad tiene de términos nuevos y particulares. Y, así, la poética tiene pocas palabras exclusivas, porque su parte mecánica es muy reducida en comparación con aquella otra que puede ser expresada mediante ideas generales, mientras que la pintura es un arte mucho más técnico y con un lenguaje, por tanto, mucho más específico. Estas matizaciones incluidas en el artículo Etude resumen muy bien cuál es la posición global de Watelet ante el ut pictura poesis: una aparente aceptación sin

reservas que, sin embargo, sólo es tal en cuanto se refiere a la cúspide de las artes, a principios tan generales y abstractos como el común recurso a la naturaleza y la idea de imitación, pero que encuentra muchas objeciones a la hora de descender a los niveles concretos de la práctica artística.

Esta situación intermedia entre la aceptación y la crítica, parece ser también, con ligeras variantes, la mantenida por el Chevalier de Jaucourt, en quien las comparaciones entre el modus operandi del pintor y el del poeta son también constantes, pero sin concluir en una total identificación. Así, en el artículo Sujet, la comparación entre el pintor y el poeta surge sólo para retomar la citada afirmación de Du Bos de que el pintor puede dar cuenta mucho mejor de la diversidad de los caracteres, y en esto el genio del pintor es sustancialmente diferente del genio del poeta: "Para un gran pintor, hay una infinidad de alegrías y dolores diferentes, a los cuales hace variar también con las edades, los temperamentos, los caracteres de las naciones y de los particulares, y por mil otros medios. Como un cuadro no representa más que un instante de una acción, un pintor nacido con genio elige el instante que otros todavía no han captado; o, si toma el mismo instante, lo enriquece con circunstancias sacadas de su imaginación que hacen que la acción parezca un tema nuevo. Es la invención de tales circunstancias

lo que hace al poeta en pintura".

Más explícito aún se muestra Jaucourt en el artículo Peinture, donde la insistencia en el ut pictura poesis se fundamenta en el hecho de que ambas artes tienen como base el placer y no la necesidad, como sería el caso de la arquitectura, pero difieren, en cambio, entre sí en el objeto: la pintura se dirige al espíritu por mediación del sentido de la vista, mientras que la poesía lo hace de un modo directo. Pero hay reside, paradójicamente, la gran ventaja de la pintura, ya que dirigirse al alma a través de los sentidos es el medio más seguro para llegar a ella: "Parece que el poder de la Pintura sobre los hombres es más grande que el de la Poesía, porque la Pintura actúa sobre nosotros por medio del sentido de la vista que, por lo general, tiene mayor poder sobre el alma que los demás sentidos, porque nos pone ante los ojos a la naturaleza misma". Un buen ejemplo de los nuevos significados que pueden cerrar, para Jaucourt ese ut pictura poesis, en el que se insiste ya más en la diferencia que en la similitud, lo podemos ver en el artículo Victoire de Saint-Michel sur le diable, dedicado a la descripción del cuadro de Rafael (47). En este texto, la vieja ecuación horaciana se mantiene sólo para mudar radicalmente de sentido, ya que deja de expresar la creencia en una identidad básica de las artes; si Jaucourt propone que se contemple el cuadro de Rafael leyendo al mismo

tiempo la descripción de Milton en el Lost Paradise, el discurso literario aparece aquí como algo que, esencialmente distinto del discurso pictórico, corrobora y complementa los esfuerzos de éste último.

Haré, por último, referencia a un texto de D'Alembert, el artículo Caricature, de gran importancia porque D'Alembert combina en él la crítica del ut pictura poesis con la relegación a un segundo plano de las potencias de la imaginación libre. Así, en un sólo párrafo, se afirma lo siguiente: "Lo burlesco es distinto en pintura y en poesía: es una especie de libertinaje de la imaginación que no se puede permitir más que como reposo". Así, se articula la preeminencia de la razón con la exigencia de que esa misma razón examine en cada momento lo que es o no permisible teniendo en cuenta las especificidades de las diferentes artes.

Conviene entrar ahora, por fin, en el análisis enciclopedista de los procesos concretos de composición y ejecución pictórica. Los dos aspectos básicos de los artículos de los que se hablará a continuación son, por un lado, la continua exigencia de verosimilitud (vraisemblance) como base necesaria para una correcta imitación de la naturaleza, y, por otro, la preocupación por definir esta exigencia concretándola en relación con los grandes campos del diseño y el colorido.

Así, Jaucourt recoge en una serie de textos la

fundamentación ya dada anteriormente por Du Bos al problema de la vraisemblance pictórica. En Ordre Compositif, sobre todo, recupera la afirmación de Du Bos (48) en el sentido de que el orden compositivo, "primera sistematización de los objetos que deben poblar una pintura", puede descomponerse en composición pictórica y composición poética: la primera tendería a la organización general del cuadro con el fin primordial de evitar la confusión, mientras que la segunda afecta al impacto del cuadro sobre el espectador con criterios de verosimilitud y eficacia. Para Du Bos, y en consecuencia para Jaucourt, ambos campos son totalmente independientes. Y, así, por ejemplo, el respeto a la regla clásica de la unidad de acción sólo es exigible al nivel de la composición poética, mientras que en la pictórica da la impresión de que habrá de guiarse únicamente por las leyes de distribución espacial (encontrándonos así, de pasada, en uno de los muchos momentos enciclopedistas de relativización de la idea de norma). Por otro lado, la eficacia de un cuadro queda referida, primordialmente, al nivel de la composición poética: las actitudes y las expresiones de los personajes hacen eficaz un cuadro en mayor medida que la distribución espacial del conjunto (y, al hacer esta afirmación de un modo tan general, Jaucourt parece verse arrastrado por Du Bos hasta posiciones que en otros artículos de su propia pluma matizará mucho más). Sobre esta misma división tomada del

abate Du Bos insiste Jaucourt en los artículos Pittoresque (Composition) y Poétique, composition, definiendo a la primera como la disposición de los objetos en un cuadro teniendo en cuenta el efecto general que éste persigue (49) y a la segunda como "...ingeniosa disposición de figuras ideada para hacer más conmovedora y verosímil la acción representada" (50), plantéandose ya también la tesis de que el pintor nunca debe dañar la vraisemblance por favorecer el dibujo o el color. En el artículo Ordonnance (Peint.), vuelve a insistir el Chevalier en la diferenciación entre ambos talentos, señalando a las Bodas de Caná del Veronés como ejemplo de logro en lo pittoresque y fracaso en lo poétique.

Estas distinciones de Du Bos quedan también aplicadas al propio terreno de la verosimilitud. En el artículo Vraisemblance pittoresque, siguiendo al abate, distingue Jaucourt entre una verosimilitud mecánica y otra poética. La primera consistiría en no representar nada que no sea estrictamente posible según las leyes de la naturaleza, y es, por tanto, una verosimilitud fácil de alcanzar para el pintor. La segunda es, en cambio, mucho más difícil, y consiste en saber 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 deba esperarse que muestren a partir de su distinto grado de participación en la acción; observar el

costume en los que respecta a costumbres, usos, ritos, edificios, armas, vestidos, etc.; evitar todo tipo de anacronismos entre los personajes; dar a los personajes la imagen acostumbrada y fácil de identificar por el espectador, etc.

El artículo Costumé, igualmente de Jaucourt, desarrolla esta exagerada atención a la vraisemblance, considerada como lo más importante de un cuadro inmediatamente después de la propia elección del tema (51). El costumé, ciencia imprescindible para un pintor, es el arte de tratar un tema en toda su verdad histórica: "La observación exacta de lo que es, según los tiempos, el genio, las costumbres, las leyes, el gusco, las riquezas, el carácter y los hábitos del país en que se sitúa la escena de un cuadro". A partir de Du Bos, que, una vez más, vuelve a ser de forma clara el inspirador del texto, afirma Jaucourt que no basta con que no se encuentre en un cuadro nada que sea contrario al costumé, sino que es preciso incluir en los cuadros signos particulares que permitan el reconocimiento del lugar, el tiempo o los personajes. Hay que llevar la vraisemblance incluso hasta los rasgos fisiológicos de los habitantes de un país, sus especies animales características, etc. Poussin y Le Brun son, para Jaucourt, los grandes héroes de esta cualidad pictórica, propia del genio, mientras que Durero aparece como culpable de haber vestido a los judíos como

alemanes, y los pintores romanos o lombardos, con sus desmesuradas preocupaciones sobre la preeminencia del color o del dibujo, han olvidado con demasiada frecuencia este componente fundamental de la vraisemblance.

Es esta misma preocupación por aunar la existencia del genio con el respeto a la verosimilitud la que preside una importante serie de artículos firmados por Watelet y que constituyen una de las más personales elaboraciones de la Enciclopedia en materia de pintura. Watelet, en efecto, recurre a la cita directa de sus fuentes en mucha menor medida que Jaucourt: es un teórico que conoce a la perfección toda la literatura artística, la ha asumido y la ha hecho objeto de una completa reelaboración, como se podría comprobar, en fechas posteriores a su abandono de la Enciclopedia en 1757, en obras como su famoso poema L'Art de Peindre y los textos a él anexos o el Dictionnaire des Beaux-Arts. La exigencia de vraisemblance aparece, por ejemplo, por seguir con el tema del costumé, claramente planteada en el artículo Drapérie. Para Watelet, la primera garantía de que la drapérie permanecerá dentro de los límites de lo racional es su adecuación al género pictórico concreto; en el retrato, por ejemplo, se debe pedir racionalidad en la vestimenta al propio modelo, y no hacer al pintor único responsable

de las posibles inconsecuencias. Por otra parte, el pintor, cuando trate de representar acciones que son verdaderas pero poco comunes, deberá adecuarse siempre a las modas reinantes. Más complejo es el tema por lo que respecta a la pintura de historia, el "orden más distinguido": el que la practica tiene, sobre todas las obligaciones citadas, además la de no descuidar la exactitud histórica. Pero Watelet aparece en este punto preocupado por combinar la idea de vraisemblance con la crítica a la sequedad del espíritu erudito; sólo el genio es, en efecto, en su opinión, capaz de alcanzar el punto intermedio exacto entre los hombres frívolos que no se preocupan en absoluto de la historia y los eruditos de estrechas miras que dedican toda su vida y su esfuerzo a estudiar la más pequeña variación en la indumentaria y que, ante un cuadro con el tema del Juramento de los Horacios (obsérvese la modernidad del ejemplo planteado), se dedicarían a buscar pequeñas inexactitudes sin importancia en lugar de sentirse conmovidos por la acción representada.

Pues bien, prácticamente todos los artículos de Watelet aparecen dominados por este intento de resumir el resultado de sus propias elaboraciones personales, de suministrar no un mero diccionario de términos sino un auténtico tratado de pintura en fragmentos. Su visión, profundamente unitaria y global, del proceso pictórico

viene expresada, por ejemplo, en el artículo Effet, en el que dibujo y color aparecen actuando por igual, y bajo la dirección del genio, sobre el ánimo del espectador por mediación del mecanismo del placer. El efecto pictórico es, desde el punto de vista del espectador, el placer que éste encuentra en una obra de arte, mientras que desde el punto de vista del artista alude a los medios de que se vale para ello. Al efecto global de un cuadro deberán concurrir solidariamente los efectos parciales del dibujo y el color, todo ello guiado por la invención del pintor, el único que puede decidir qué efecto global ha de producir la obra (52). El efecto es, así, una de las categorías estéticas globales que permiten definir al genio en pintura.

En el artículo Forme reafirma Watelet la idea de la pintura como imitación de la naturaleza, pero la matiza con la idea de público: no se trata de hacer cualquier imitación de entre las muchas posibles, sino de tener en cuenta el público al que se dirige esa imitación, lo cual exige, una vez más, la visión superior del genio combinada con la vraisemblance: "Pasemos de la imitación de las plantas a la de los hombres y planteemos la tarea de representarlos para un pueblo instruido, agitados por movimientos fruto de pasiones, con los rasgos expresivos que se derivan de la edad, de los estados de ánimo, de los temperamentos; ¿qué discernimiento natural

no será necesario, qué conocimientos no harán falta para iluminar el talento y cuántas reflexiones profundas y justas no deberán ser producidas para guiarlo?". Esta preocupación por la verosimilitud no sólo exterior sino también, por así decirlo, "interior" de los seres representados aparece también en el artículo Expréssion, donde Watelet afirma que dicho término es a las acciones y a las pasiones lo que el de "imitación" a las formas y a los colores; pero, si imitar las líneas y colores de los cuerpos es una habilidad que puede parecer verosímil, expresar cualidades abstractas mediante una imagen material es algo que parece sobrehumano, y sólo se logrará triunfar en ello si el artista domina la íntima conexión existente entre alma y cuerpo: la expresión ennoblece el arte de la pintura al hacerle partícipe, aún en mayor medida, de las operaciones del espíritu.

El final de este texto de Watelet remitía al artículo Passion, que no llegó a ser redactado por el propio Watelet a causa de su abandono de la Enciclopedia en 1757. En su lugar, Jaucourt recogió sus anotaciones, completándolas a partir de las Réflexions sur la Peinture publicadas por el propio Watelet en Amsterdam en 1761, y compuso con todo ello un texto que, pese a incluir ciertas matizaciones e ideas personales, podemos considerar muy próximo al que en realidad hubiera podido escribir Watelet. La tesis de partida de este artículo

es la idea de que cualquier movimiento anímico tiene su adecuado reflejo corporal y que es tarea del artista dar cuenta exacta de este fenómeno. Sigue una especie de recetario pedagógico, al cual, indudablemente, no es ajena la influencia de Le Brun, sobre los efectos concretos que produce cada una de las pasiones en la expresión corporal; pero en él hay dos puntos especiales a tener en cuenta. En primer lugar, la exigencia, ya planteada por Le Brun en su tratado de 1698, de un acuerdo armónico entre todas las partes del cuerpo: "...los brazos, las manos y todo el cuerpo concurren a la expresión de las pasiones, los gestos reflejan los movimientos del alma". Como se ve, el gesto es uno de los principales efectos de la pasión y queda definido en razón a las causas que lo produce, de un modo totalmente natural, como había planteado también Watelet mismo en el artículo Grimace (53). Pero, en segundo lugar, surge además la problemática en torno al valor expresivo del gesto, la distinción entre una expresión de las pasiones instintiva e independiente de la voluntad y otra secundaria, mediata, voluntaria y derivada de un deseo de comunicación al exterior: distinción importante porque, pese a que ambos tipos de expresiones presuponen la existencia de una pasión verdadera, se abre ya la puerta a la idea de que el gesto puede ser también fruto de un proceso de reflexión; es decir, se plantean ya las bases de un problema que es, en el fondo,

el del Paradoxe sur le comedien. Jaucourt se muestra, al final del artículo, plenamente consciente del paso adelante dado por Watelet con respecto a Le Brun. La tesis expresada por Watelet en el artículo Expréssion en el sentido de que las pasiones no son simples sino comparables a colores, dotadas de infinitos y sutiles matices que el pintor debe captar para lograr una correspondencia exacta, hace que Jaucourt afirme: "Le Brun ya había afrontado este tema, pero Watelet lo ha aumentado con nuevas reflexiones con las que me limito a enriquecer este artículo". Sin embargo, es evidentemente propia de Jaucourt la nostalgia casi rousseauniana que aflora cuando se pregunta qué sentido tiene teorizar sobre las pasiones en una época y en un lugar (París) en los que es ya imposible encontrar hombres que se guíen por auténticas pasiones (de ahí que el pintor que, en época moderna, quiera imitar con exactitud las pasiones se encontrará con el problema añadido de la falta de modelos genuinos). Merece la pena destacar la siguiente cita, que hubiera podido suscribir el propio Rousseau: "Pero, ¿cómo es posible hacer observaciones sobre la expresión de las pasiones en una capital en la que todos, convencionalmente, parecen no experimentar ninguna? ¿Dónde es posible encontrar hoy no digo ya hombres coléricos sino al menos hombres que permitan a la cólera aparecer libremente en sus gestos, en sus actitudes, en sus movimientos y sobre sus fisonomías?

Esta demostrado que no es en una nación amanerada y civilizada donde se observa la naturaleza embellecida por esa franqueza que tiene derecho a interesar el alma y a apoderarse de los sentidos". No obstante, conviene señalar que esta idea tampoco estaba totalmente ausente en las reflexiones del propio Watelet, quien ya había apuntado que la preocupación por moderar los movimientos libres y naturales que caracteriza a las sociedades civilizadas podía considerarse como una causa de decadencia de las artes -sin cuestionar, por otro lado, la utilidad social de tales convenciones (54).

Relacionados con este mismo problema de cómo traducir lo anímico en pintura aparecen también otros textos de Watelet. Por ejemplo, el artículo Extremités tiene como única finalidad aparente la de ofrecer una serie de consejos sobre cómo se deben pintar las extremidades del hombre; sin embargo, una lectura más profunda nos revela cómo la mera corrección no basta si no se aúna con la preocupación por la expresión y la gracia: las extremidades, manos y pies tienen para Watelet una importancia de primer orden que va más allá de la mera proporción o corrección en el dibujo, aspectos ambos que se sobreentienden, y que hace de este terreno el más importante de la expresividad después del rostro. Pero, si la expresión es movimiento anímico que se transfiere a los órganos corporales, una nueva categoría interviene ya en la representación pictórica: la de la gracia. Su fun-

ción es, ante todo, la de dulcificar (término éste empleado por el propio Watelet) los posibles rigores de la expresión. El artículo Grace marca, en cambio, los límites de esta matización, que nunca puede llegar a contradecir los principios de la proporción y la expresión. Watelet muestra, en primer lugar, una aspiración plenamente ilustrada a la clara definición del concepto y a la eliminación de cualquier oscuridad terminológica: niega que la gracia consista, como quieren algunos, en algo indeciso o misterioso que se siente sin acertar a explicarlo. La gracia pictórica es, por el contrario, algo perfectamente definible: "Creo, limitándome al arte de la pintura, que la gracia de las figuras imitadas, como la de los cuerpos vivientes, consiste principalmente en la perfecta estructura de los miembros, en su exacta proporción y en la corrección de sus uniones". De ahí la importantísima conclusión de que nunca pueden abandonarse los principios de una correcta imitación para perseguir una supuesta gracia: "Nada, en mi opinión, contribuye más a la corrupción de artes y letras que la idea de que existe medios de placer y triunfar independientes de los grandes principios que la naturaleza y la razón han establecido. Se yerra demasiado, quizás, también al separar, como se hace hoy, la idea de belleza de la de las gracias, al distinguir en demasía, en las letras, una obra buena de una obra de gusto. Un pintor que pinta una figura femenina

creo haberle atribuido la gracia que le conviene haciéndole una cabeza más alargada de lo que debería ser...". Un ataque frontal, como se ve, a uno de los puntos centrales de la estética del Rococó, se ve acompañado de un esfuerzo por integrar a la gracia en la nueva versión enciclopedista de la imitación de la naturaleza.

Gracia, expresión de las pasiones, efecto, etc., no son sino sucesivos componentes de esa imitación correcta cuya regla de oro es siempre la vraisemblance. Y otro componente también esencial es el de la proporción. El artículo Proportion (Peint.) es un largo texto de cuatro columnas en el cual Jaucourt, su autor nominal, reconoce que no hace sino exponer ideas directamente tomadas de Watelet (55) (aunque, como es habitual en él, no por ello deja de introducir pequeños toques personales). Para Jaucourt-Watelet la proporción, por ser un dato esencialmente relacional, tiene su fundamento primero en las medidas, en las matemáticas; pero en seguida se desmiente que el poder de las matemáticas en este campo sea absoluto, ya que, de ser así, la sequedad de la ciencia terminaría por anular el impulso creador. La primera corrección en ese sentido la da la propia historia de la proporción: si la proporción tiene una historia, si ha sido algo diferente para diferentes pueblos, quiere ello decir que no hay una regla absoluta en esta materia, sino diversas reglas contingentes e históricamente producidas. Los grie-

gos, Durero, Lomazzo, son ejemplos de distintas medidas de la proporción. Y estos sistemas son algo tan aleatorio y subjetivo que ni siquiera cada época tiene uno exclusivamente suyo, sino más bien cada artista: "Se comprende que no hay que conceder demasiada importancia a la elección de estos sistemas de medidas y que cada artista puede, a su gusto, escoger entre aquéllos ya inventados o hacerse uno que le convenga". El número no sólo no domina al artista sino que se pone a su servicio como un auxiliar discrecionalmente utilizable. La relativización de la proporción se continúa en el estudio de la variedad de las proporciones: hay que basar las medidas humanas en la osteología, como había recomendado ya el propio Watelet y otros autores como el profesor de la Academia Jean-Joseph Sue (autor de una Mémoire sur la proportion du squelette de l'homme): el ritmo de crecimiento de los huesos es el dato científico en que basar la diversidad de proporciones del cuerpo humano. Otro criterio relativizador es la edad; y no se trata de una simple escala de medidas (la infancia no es la miniaturización exacta de la edad adulta): cada etapa de la vida humana requiere un módulo diferente, y en ello vuelve a ser ejemplar la sabiduría de los antiguos (56). En cuanto al sexo la mujer presenta numerosas particularidades que no pueden resumirse diciendo, simplemente, que es de menor estatura; es más, sus particularidades son "...menos perceptibles para

el ojo que calcula que para el sentimiento que elige o el gusto que opera distinciones", en una nueva relegación del cálculo al segundo plano tras el sentimiento. Aspectos como el rango o la posición social tomados como motivos diferenciadores muestran igualmente como se abre paso, progresivamente, la nueva teoría de los caracteres, con un llamamiento a analizar tales aspectos mediante la minuciosa observación de la vida civil, tomando en ello como ejemplo a los antiguos. Igualmente, las costumbres y usos sociales determinan cambios en la "...constitución y forma del cuerpo", de tal modo que la proporción puede adquirir, así, un matiz histórico-social (57). No hay que confundir las costumbres con las modas extravagantes y pasajeras, aunque éstas últimas tengan también una influencia real en la historia de las proporciones por existir artistas débiles que se dejan arrastrar por ellas. Un último factor de variaciones es, en fin, el movimiento, incluyendo no sólo el movimiento del cuerpo sino también el del alma, el de las pasiones; éstas deben producir diferencias sensibles en las proporciones, pero, en cuanto que movimientos del alma, podremos percibir sus efectos físicos, pero difícilmente calcularlos o medirlos.

Sin embargo, tras encontrar que la mayoría de las causas que producen diversidad en las proporciones tienen origen natural, llega ahora el turno de analizar las relaciones entre arte y naturaleza. Y es aquí donde

vuelve a hacerse presente el peligro de los excesos de la imaginación, auténtico fantasma de todos los enciclopedistas. La cuestión es planteada por Jaucourt, en el mismo texto, en los siguientes términos: puesto que la naturaleza introduce modificaciones en las proporciones, ¿no tiene el arte, que no es sino imitación de la naturaleza, derecho a producir por su cuenta otro tipo de modificaciones? Jaucourt no responderá con una negativa tajante, pero sí con una advertencia equivalente: "Pero, si el arte ha de considerarse halagado por el poder, por así decirlo, de aportar a veces modificaciones a la naturaleza, debe también intimidarse ante los riesgos que corre cuando osa considerar la licencia como fuente particular de belleza".

Otra serie de textos de Watelet resume, por último, las tesis del autor en torno al problema de la composición pictórica. El ya citado artículo Drapérie contiene, por ejemplo, algunas referencias al respecto. Watelet considera que el drapeado es también un importante factor en la expresión del movimiento y en la composición, aunque pueda parecer lo contrario ("Pocas personas, a menos que se hayan iniciado en los misterios de la pintura, imaginan qué importancia puede tener el drapeado en una composición"). El drapeado ayuda a distribuir mejor los

grupos de figuras y, en cuanto al color, puede contribuir a una lograda armonía entre los tonos.

En el artículo Equilibre reflexiona, a partir de una cita de Pomponio Gaúrico que define el equilibrio físico de una estatua, sobre la cadena que une los conocimientos humanos y que hace que coincidan, en este terreno concreto, física y pintura. Y deduce de ello la necesidad de continuos intercambios entre Ciencias y Artes. Pero el equilibrio pictórico por excelencia es el que se refiere a la composición de un cuadro, y aquí el pintor no debe seguir más regla -pero tampoco menos- que la propia naturaleza: ésta ofrece una gran uniformidad, no presenta contrastes bruscos y rara vez pasa directamente de la abundancia al vacío (pero existe siempre, para el pintor, el peligro de caer en una disposición demasiado rebuscada de los objetos, y por esa vía se han introducido falsos principios como el de la disposición piramidal). Por otra parte, partiendo de las reflexiones de Leonardo en torno a la cuestión del equilibrio pictórico (58), llega Watelet a concluir que el pintor de figuras (que no puede dar sino una representación estática e inmóvil aún de la más dinámica de las acciones) debe hacer que las figuras muestren en su propia actitud la cantidad de fuerza que se requiere para la acción que van a ejecutar. El juego del equilibrio pictórico no es, en suma, más que una sucesión de igualdades y desigualdades de fuerza, en combinacio-

nes innumerables, que el artista puede observar en cualquier acción humana, pero mucho más en aquéllas que se basan en un uso razonado de tales combinaciones, como las de danzarines o equilibristas. El equilibrio redundará así, también, en favor de la variedad pictórica: sólo el artista mediocre se contentará con un número limitado de posturas preestablecidas, mientras que el genio domina las sutilezas del equilibrio compositivo.

En el artículo Groupe, la vraisemblance y el respeto a la naturaleza tienen una consecuencia muy directa y concreta: el grupo pictórico debe regirse por las reglas de la unidad y la armonía. El principio de unidad pictórica deriva de la propia naturaleza: sólo si nuestros rayos visuales no convergieran obligatoriamente en un mismo punto y pudieran percibir de modo independiente podría ser contestado. El uso de formar grupos en pintura es un hábito asumido, por tanto, ex natura. Pero, si los grupos pictóricos son naturales, no todo grupo lo es siempre. A los pintores les está permitido agrupar objetos que quizás nunca concoerán tal agrupación en la naturaleza, pero, justamente por ello, hay que extremar las precauciones: el abuso de los grupos puede hacer caer en el error a escuelas pictóricas enteras. La cuestión es especialmente importante en la "pintura de historia", donde, más que en ningún otro género, se debe atraer la atención del espectador sobre el tema principal de la escena. Pero

Watelet afirma que, en torno a este tema central, el grupo no debe ser tanto de objetos como de luces que logren crear una atmósfera especial (59). Por lo que respecta a los grupos de objetos o de figuras, deben salir de la imaginación y de la reflexión del pintor, porque la naturaleza, por sí misma, no suele ofrecer buenos ejemplos de ellos: el grupo es un mecanismo artificial en el que tiene más vigencia que nunca la vraisemblance, entendida como aquéllo que, aunque no sea real, podría serlo. Por otro lado, hay que rechazar el considerar a un grupo de figuras como si se tratase de un solo cuerpo, lo que da lugar a errores como el de la forma piramidal, ya denunciado en el artículo Equilibre (60).

El artículo Ensemble plantea, igualmente, la cuestión de los aspectos compositivos generales. "Ensemble" es, para Watelet, un término aparentemente confuso pero tras el cual se esconden las reglas compositivas extraídas de la propia naturaleza y de la única facultad que puede interpretar a ésta última, la razón. El ensemble de un cuadro trasciende, sin embargo, la mera mecánica compositiva para convertirse en uno de los resortes del genio, en la línea de lo ya afirmado en el artículo Effet: "El ensemble de un cuadro es la unión de todas las partes del arte que imita a los objetos; constituye una concatenación, conocida por todos los artistas creadores y usada como base de sus producciones; trama misteriosa, invis-

ble para la mayor parte de los espectadores, destinado únicamente a gozar de las bellezas que de ella derivan" (61). Lo fundamental de este artículo reside, sin embargo, en que en él podemos comprobar cómo, para Watelet, la cuestión de la composición pictórica deja de ser asunto exclusivo del diseño e incluye como aspecto esencial el del color, zanjándose así, sin aspavientos, la estéril polémica académica. Las gradaciones, tonos e intervalos de color desempeñan en el ensamble global de una pintura un papel tan importante como el reparto espacial de las figuras o la caracterización individual de cada una de ellas.

Y ésto es uno de los datos más importantes que, en materia de pintura, deben reseñarse a propósito de la Enciclopedia. En esta valoración de los aspectos colorísticos se conjugan, en efecto, dos tipos de motivaciones. Por una parte, la postulada equiparación entre artes mecánicas y liberales influye en la especial consideración que se presta al color como integrante más "técnico" que el dibujo: numerosos artículos incluyen instrucciones prácticas muy concretas en torno a los distintos colores que componen la paleta del pintor (por ejemplo voces como Vert, Jaune de Naples, Noir, etc.). Pero, por otro lado, no es el mero elemento técnico del color lo que se reivindica, sino también su plena integración en el proceso de la pintura, tanto a nivel de idea o "genio" como de

de ejecución, en paridad de condiciones. Existe una deliberada voluntad estética de zanjar los viejos debates académicos en torno a la preeminencia del dibujo o del color, y ello no proclamando la victoria de alguno de los dos términos sino eliminando como obsoleto el propio debate. Para Watelet y Jaucourt no habrá ya lugar a preguntarse cuál de ambos componentes deberá predominar: los dos son igualmente imprescindibles en la configuración global del genio pictórico y, precisamente, los reparos que con mayor frecuencia se hacen en la Enciclopedia a los grandes maestros de la historia de la pintura aluden al hecho de haber privilegiado uno de los dos campos en perjuicio del otro.

No debe extrañarnos, por tanto, que el tema del color esté representado en numerosas voces de la Enciclopedia. Y, no obstante, tampoco podemos dejar de apreciar que la evidente intención de darle al color el lugar que merece en la teoría pictórica -intención en la que la fuente fundamental sigue siendo el Cours de Roger de Piles- no llega a producir una sistematización tan completa y lograda como la que reciben los aspectos del diseño (62). No en vano este último había gozado de la atención privilegiada de toda la tratadística seicentista francesa, y ese es un hecho que indudablemente se deja sentir en los resultados finales de la Enciclopedia, por más que sea evidente la intención programática de devolver al color

su lugar de honor junto al dibujo.

En este sentido, es significativo el hecho de que Landois, teórico, como hemos visto, mucho menos avanzado que Watelet, se deje ya guiar por Roger de Piles y dedique varios de sus artículos al tema del colorido. El más importante de ellos es el artículo Coloris, en el cual, a diferencia de Diderot (63), se plantea ya el tema del color desde el punto de vista exclusivo de la imitación artística. Comienza Landois, que sigue los principios enunciados en el Cours de De Piles (64), distinguiendo terminológicamente entre couleur, como propiedad física de los cuerpos, y coloris como imitación artística de los colores naturales. Los problemas de tal imitación son, no obstante, esencialmente técnicos: posición de los objetos con respecto a la luz, situación de los mismos en la atmósfera, reflejos de los cuerpos circundantes, distancia del ojo, etc. Pero, siguiendo claramente a De Piles, llega Landois incluso a atribuir al colorido la más importante función del cuadro: sin buen colorido no hay buen cuadro, mientras que un mal dibujo puede ser en parte corregido gracias a aquél. Lo mismo que De Piles, también Landois hace referencia a las carnaciones como el aspecto más dificultoso e importante del colorido. Por lo demás, Landois afirma que el colorido pictórico era ya conocido y utilizado por los griegos anteriores a Homero, afirmación ésta que sería rebatida por Falconet

en sus Notes sur trois livres de Pline l'Ancien. Una serie de cortos artículos, también de Landois, situados bajo el epígrafe genérico de Couleur, completan el sentido del artículo Coloris resumiendo posturas expuestas con mucha mayor amplitud por De Piles. Así, por ejemplo, Couleur locale se hace eco de la importancia que este tema recibe en De Piles, muy atento a los colores locales y a los efectos de distancia, perspectiva aérea y armonización cromática. Couleurs rompues insiste en la oposición de colores como efecto importante de eficacia pictórica indudable. Bon couleur, tomado de Félibien y no de De Piles, reafirma el principio de que un buen colorido no surge de las cualidades de los colores individuales tomados aisladamente, sino de la armonización de éstos. Beau couleur se refiere, por último, a la problemática del colorido en objetos aislados como cielos, fondos, drapeados, etc. En el artículo Ami, amitié vuelve a afirmar Landois el principio de armonización de los colores en aras al efecto global y por encima de sus peculiaridades individuales, lo mismo que en el artículo Fraicheur de couleur define esta cualidad como el brillo general y la serenidad que reina en el colorido de un cuadro aunque la mayor parte de los colores no sean brillantes por sí mismos. También encuadrable en esta problemática aparece el artículo Clair-obscur, en el que Landois se hace eco de las reflexiones de De Piles sobre el claroscuro (65),

hasta el punto de aparecer numerosos párrafos de éste prácticamente sin retoque alguno. Se encuentra, así, la conocida distinción de De Piles entre la incidencia de la luz sobre los diferentes objetos particulares, que está obligada a seguir las leyes matemáticas y objetivas de la perspectiva, y la comprensión global de la luz de un cuadro como resultado de todas las incidencias particulares, aspecto que constituiría el auténtico claroscuro y en el cual la imaginación del artista tendría libertad absoluta. Así, la relación entre el claroscuro y las incidencias particulares de luz es la relación entre el todo y la parte, pero es también la relación entre dos momentos de la creación artística cualitativamente diferenciados: el de la técnica y el de la imaginación. La libertad creadora se afirma al nivel del conjunto, pero garantizada por una serie de actos en los que es inexcusable el respeto a la regla. De hecho, el claroscuro viene inmediatamente definido como "ciencia de la distribución de todas las luces y todas las sombras" y el acento se desplaza del término "imaginación" a la expresión habilidad que esconde el artificio. Pero, además, el claroscuro tiene una técnica que hay que dominar. Landois copiando de modo literal a Roger de Piles distingue, así, un resultado a perseguir con el claroscuro (la impresión de verdad que se logra al dar a los objetos un carácter más volumétrico) y tres medios para llegar a él.

El primero de estos medios es la distribución de los objetos, es decir, una sabia disposición ("industriosa economía") de las zonas claras y oscuras para evitar la dispersión de la mirada; Landois cita aquí el mismo ejemplo del racimo de uvas de Tiziano, ya presente en De Piles y del que se hará eco también Watelet en el artículo Grappe de raisin. El segundo medio es el cuerpo de los colores, su distribución atendiendo a la incidencia de la luz sobre ellos; y el tercero, en fin, los accidentes, luces y sombras accidentales y accesorias en las que el artista debe de procurar, ante todo, que la causa que las produce sea verosímil. El claroscuro aparece, así, regido por principios muy similares a los de la distribución del color (66).

Muy relacionados con Landois, y sobre todo con el artículo Clair-Obscur, aparecen dos textos sin firman ni marca de identificación: los artículos Harmonie y Lumière. Ya vimos cómo en Harmonie el autor se refería al término desde un doble punto de vista: la armonía referida a todo el conjunto del cuadro, es decir, un aspecto fundamentalmente compositivo, y la armonía entendida como reguladora de los efectos de luz y color. En el segundo aspecto, que es el que ahora nos interesa, se establece una nueva distinción: es posible enfocar los efectos de luz y color o por separado o bien en su interrelación. Para el autor, la única armonía que puede existir indepen-

dientemente es la lumínica, mientras que la del color está necesariamente unida a la anterior: sólo se puede utilizar el término armonía a propósito del color cuando nos referimos a las valoraciones lumínicas de éste. Hay una regla que el autor del texto considera ineludible: en todo cuadro "armónico" debe existir una luz principal y otras secundarias, y ello no según la extensión que ocupen en el cuadro sino según su intensidad lumínica. Sin embargo, en el aspecto más estrictamente colorista se enuncia ya la superioridad del genio sobre la regla: "Es casi imposible dar reglas para tener éxito en este campo; se dice correctamente que es preciso unir sólo los 'colores amigos' pero los grandes pintores no conocen colores que no lo sean". Encontramos, así, el mismo esquema que ya hemos visto en numerosos artículos de Landois, donde, en un doble movimiento, queda salvado el valor de ciertas reglas a condición de acordar amplios límites de autonomía a la imaginación creadora en otros aspectos. Es asimismo muy importante en este texto el reconocimiento del valor de armonía para combinaciones de luces y colores que no tienen por qué ser, necesariamente, un cuadro: puede, en efecto, darse el caso de que los objetos de un cuadro se hallen imperfecta o imprecisamente representados, que veamos sólo un "amasijo confuso, un caos de nubes, de vapores, una especie de juego de luz y color". Bien es cierto que este tipo de representación queda

en segundo plano al lado de la composición pictórica "auténtica"; para el autor del texto, semejante juego de luz no sería, desde luego, un cuadro sino un efecto, una visión, o un instrumento ocular. El mismo empleo del término juego nos recuerda las palabras de D'Alembert cuando afirmaba que la caricatura es permisible sólo como un puro divertimento del espíritu. Pero lo cierto es que, al igual que en el caso citado de D'Alembert, se abre ya la vía para acoger nuevos conceptos y tipos de la representación pictórica, por más que, por el momento, se les dote de un status inferior a la gran pintura.

En cuanto al artículo Lumière, su autor, posiblemente el mismo del artículo Harmonie, parte del principio de que hablar de luz en pintura no es lo mismo que hablar de la luz verdadera sino sólo de su imitación. Si la luz verdadera se divide en natural y artificial, la luz pictórica requiere otra clasificación puesto que toda ella es artificial, y diferenciaremos entonces entre luz directa y refleja; pero también podemos dividirla, como ya se había planteado en Harmonie, en luz principal y luces secundarias: en un cuadro sólo debe existir una luz principal y las demás deben estarle subordinadas no sólo en extensión sino también, y sobre todo, en intensidad lumínica. En el tema de la incidencia de la luz sobre el color, también se coincide con el artículo Harmonie: el artificio técnico no es completo si la luz no se ve

matizada por la coloración de los cuerpos que la reciben ("Es necesario que los objetos iluminados participen de la naturaleza de los cuerpos luminosos que los iluminan"). La necesaria interrelación entre luz y color queda así afirmada no sólo en la teoría sino al nivel de una serie de preceptos técnicos muy concretos.

Pero, además de Landois, también Jaucourt y Watelet muestran su atención por los aspectos del colorido. Ya hemos visto, por ejemplo, las importantes reflexiones de Watelet en el artículo Grappe de raisin, en el cual se explican detalladamente las bases del colorido tizianesco y se exhorta a los jóvenes pintores a seguir las huellas del maestro veneciano en este campo. En el artículo Glacis, por otra parte, define Watelet el efecto que produce un color transparente aplicado sobre otro ya seco y afirma que se trata de un procedimiento útil para conseguir la armonía general de un cuadro, pero tan dificultoso que sólo los grandes pintores como Rubens pueden usarlo con garantías: el color no es, pues, una mera cuestión de técnica, sino algo que atañe al genio al menos en igual medida que el dibujo. En el artículo Effet afirmará, por último, que el efecto global de un cuadro en el terreno del colorido se manifiesta, sobre todo, en la maestría a la hora de imitar los colores locales (haciéndose eco así de la gran importancia que también Roger de Piles concedía a esta parcela del co-

lor): "El color local es el propio y distintivo de cada objeto y tiene en la naturaleza una fuerza y un valor tales que el arte encuentra una gran dificultad en imitarlo...En efecto, la naturaleza no es ni dorada ni plateada; no tiene un color general: sus difuminaciones son mezclas de colores reflejas, variadas; y el que aspira al efecto mediante la vía del color no debe tener ninguna que le sea propia".

Jaucourt, en cambio, ofrece menos reflexiones globales sobre el tema del colorido pictórico. Sus propios artículos sobre la historia de la pintura son una buena prueba de esa aspiración difusa a la integración ideal entre diseño y colorido, pero los textos en que analiza aspectos concretos del color pictórico son poco más que meras definiciones de los términos correspondientes. Podemos citar como ejemplo el artículo Tourmenter, que en pintura significa retocar los colores eliminando su frescor y su brillo: Jaucourt se limita a aconsejar al pintor que evite esta práctica en la medida de lo posible y, si hay que usarla por no lograr en primera instancia el efecto deseado, deberán extenderse los colores al máximo. En Teinte, define el término como el matiz de color obtenido mediante la mezcla de otros varios y se contenta con afirmar que la experiencia es el único criterio seguro en este campo. El artículo Repos reivindica, por otra parte, el contraste entre masas de claros y oscuros para

evitar que la vista se fatigue por una continuidad monótona; se puede ello lograr agrupando convenientemente figuras u objetos de colores naturales invariables o bien proporcionando deliberadamente aquéllos objetos a los que el pintor pueda dar el color que prefiera (por ejemplo en el drapeado). En Rompue, couleur, por último, Jaucourt cita directamente a Roger de Piles para volver sobre el tema ya planteado por Landois. Completan el panorama una serie de brevísimos artículos carentes de firma y diseminados a lo largo de toda la Enciclopedia, en los que se definen aspectos muy concretos y en los que apenas se puede encontrar una reflexión estética de mayor alcance: por ejemplo, Manoeuvre (un cuadro bien empastado con los colores bien furtivos), Tuer, détruire (efecto de anulación mutua cuando en un cuadro hay dos objetos del mismo color e igual intensidad de luz), Eteindre (dulcificar o debilitar luces demasiado fuertes) o Passage de couleur (espacio de gradación insensible entre dos colores).

La conclusión del tratamiento que el tema del color en pintura recibe en la Enciclopedia es, por tanto, a la vista de lo apuntado, evidente: existe una verdadera intención programática de afirmar el reparto del campo pictórico por igual entre dibujo y color, declarando obsoleta y fuera de lugar la vieja polémica de la Academia y señalando que color y dibujo son dos realidades no contradictorias sino complementarias a condición de que nin-

guna de las dos invada el terreno de la otra. Esta intención no llega a conocer, sin embargo, un amplio desarrollo: en la práctica, ya que no en la teoría, la Enciclopedia continúa dedicando un espacio y una atención mucho mayores a las cuestiones del dibujo, privilegiada en la tratadística de que se habían nutrido la mayoría de los enciclopedistas. Y, aunque se declara firmemente que el debate académico quedaba clausurado por estéril, lo cierto es que la recuperación de los valores del colorido se basa, en la mayoría de las ocasiones, en el recurso a uno de los polos de dicho debate: Roger de Piles.

4. La cuestión de los géneros pictóricos.

En torno a la cuestión de los géneros artísticos, y más concretamente pictóricos, se pueden encontrar en la Enciclopedia numerosos artículos, sobre todo firmados por Watelet y el Chevalier de Jaucourt y, en menor medida, por Paul Landois. En este terreno los enciclopedistas ofrecen unas ciertas innovaciones con respecto a la teoría de los géneros pictóricos tal y como había quedado formulada en la literatura artística del clasicismo. Tales innovaciones afectan, por un lado, a la tradicional jerarquización entre los géneros pictóricos, ya que, aunque se sigue manteniendo la preeminencia acordada a la pintura de his-

toria como asunto más noble y elevado, se va abriendo camino, no obstante, la idea de la autonomía de los géneros, como quedará claro, por ejemplo, en el artículo de Watelet Fleurs. Pero, por otro lado, también son muy destacables las innovaciones que se introducen en la definición concreta del ámbito de cada uno de los géneros.

El marco teórico general es el definido por el artículo Genre, de Watelet, donde el autor de L'art de peindre realiza el doble esfuerzo simultáneo de reivindicar, por una parte, el mantenimiento de la preeminencia de la pintura de historia sobre los otros géneros y, por otra, la autonomía de la llamada "pintura de género", cuya legitimidad quedará reconocida aunque todavía a un nivel inferior al de la primera. En el artículo de Watelet da la impresión de que el reparto entre pintura de historia y pintura de género es similar a la dicotomía existente entre filosofía y erudición. Así, del mismo modo que Diderot honraba la labor de los eruditos mientras que los colocaba en un lugar subordinado al del verdadero philosophe, Watelet quiere honrar a los artistas que, concedores de sus propias limitaciones, no aspiran a cultivar el sublime género de la historia y se cifian a la pintura de animales, flores, paisajes, etc. La superioridad de la "historia" sobre el "género" no debe traducirse en una minusvaloración social de los pintores de género. Y ello, en primer lugar, por la propia modestia

que su elección implica y que es un hecho "...mucho más ventajoso para el arte que la presunción y la testarudez que empujan a algunos a pintar temas históricos cuando su talento es demasiado limitado para responder a las condiciones que éstos exigen". Pero, además, por razones intrínsecamente pictóricas: "Por otro lado, el pintor de género, con la costumbre que tiene de considerar siempre los mismos objetos, los imita con una cierta fidelidad de formas que constituye el verdadero mérito de sus obras. Por lo demás, los pintores de historia abarcan en sus obras tantos objetos que es muy fácil probar, tanto con la razón como con la experiencia, que hay muchos que sólo nos ofrecen imitaciones bastante imperfectas". Así, si es más difícil ser un buen pintor de historia que uno de género, el argumento es reversible para Watelet y sirve tanto para afirmar la superioridad del primero como para destacar la elevada calidad media de los segundos. El argumento clave de la utilidad social justifica, por último, la exigencia a todo pintor que dude de sus propias fuerzas de que se limite sólo a aquél género en el que vea que puede sobresalir: "Porque...cualquier hombre que elude el ejercicio del propio talento, dejando que sean las fantasías, la moda o el mal gusto quienes lo dirijan, es un ciudadano no sólo totalmente inútil sino incluso nocivo para la sociedad". Por el contrario, el que se limita a su propio talento "...es digno de alabanza por

la utilidad que procura y por el sacrificio que hace de su amor propio".

Curiosamente, la gran pintura de historia carece en la Enciclopedia de un texto destinado de modo explícito a su definición. Parece darse por sentado el conocimiento de sus rasgos básicos, y éstos aparecen difuminados a lo largo de numerosos artículos, cuando se habla, por ejemplo, de Rubens o Le Brun.

También hay que señalar que muchos de los artículos referentes al proceso de ideación y ejecución de la obra pictórica se basan, fundamentalmente, en la descripción de los funcionamientos propios de la llamada "pintura de historia". Tal es el caso de artículos tan importantes como Drapérie, Groupe, Ensemble, etc. Pero de ello se hablará más abajo. De lo que no cabe duda, desde luego, es de que la expresión "pintura de historia" nunca alude en la Enciclopedia, ni en general en la tratadística del XVIII, a lo que en el XIX será el género histórico stricto sensu. Define, más bien, la gran pintura clasicista en la que la auténtica representación histórica, la alegoría antiquizante, o incluso los temas sagrados, son propuestos como auténticos ejercicios retóricos de inventio, dispositio y elocutio y aparecen dotados de un carácter fuertemente alegórico y trascendente al propio tema. Lo que sí se plantea de modo incuestionable a propósito de esta "pintura de historia" es la

cuestión de la legitimidad y los límites de la alegoría. Desde luego, como se puede comprobar más in extenso en otros capítulos de este trabajo, los enciclopedistas rechazan de plano la abusiva utilización clasicista y barroca de la alegoría. Y ello no sólo por sus evidentes vinculaciones políticas y religiosas, sino, sobre todo, por su falta de claridad, de esa claridad necesaria ahora para el nuevo mensaje cívico que al arte le toca transmitir. Sin embargo, la crítica no destierra globalmente todo uso de la alegoría -y el mismo Frontispicio de la Enciclopedia es una buena prueba de ello (67)-, sino sólo lo que podríamos definir como su uso "clasicista". La alegoría es un recurso estético de primer orden del que en ningún momento piensan prescindir los teóricos ilustrados: su propósito es, más bien, el de reconvertirla dotándola de una enorme dosis de claridad que condense los valores expresivos y emocionales del tema, que evite penosas operaciones mentales de desciframiento de claves sólo conocidas para un puñado de iniciados y que, en general, rehuya todo lo que de hermético y oscuro se podía reprochar a las grandes alegorías barrocas. Se procede, así, a una operación de salvaguarda de los mecanismos alegóricos mediante su cuidadosa depuración: anticipada en las Réflexions del abate Du Bos, continuada en la Enciclopedia o en las obras individuales surgidas del círculo enciclopedista, esta "salvación" de la alegoría cono-

cerá su más triunfal consagración en la peculiar simbología de los grandes cortejos festivos de la Revolución Francesa (68).

Debe comprenderse, por tanto, que esa "pintura de historia" a la que se considera como el primer género pictórico y a la que tantas referencias se hacen continuamente sin llegar nunca a definirla de modo directo y pormenorizado, no es otra cosa que el ideal enciclopedista de correcta utilización de los grandes temas patéticos y morales. Y en ello los enciclopedistas se muestran absolutamente seguidores de las teorías expuestas por el abate Du Bos, cuya posición ante el tema podría definirse así, en palabras de R.W. Lee: "En condenar la alegoría por su carácter arbitrario se había adelantado a Lessing el Abbé Du Bos, quien aún admitiendo que las figuras alegóricas tradicionales habían adquirido sólidos derechos de ciudadanía en las artes, no podía tolerar a los hermanos menores que habían nacido de las fértiles cabezas de los pintores modernos" (69). Du Bos, en efecto, dedica bastantes páginas de su obra a la definición del modo correcto en que el pintor debe usar la alegoría. En el libro I de sus Réflexions y concretamente en la sección XXIV, titulada "Des actions alégoriques et des personnages alégoriques par rapport à la Peinture" (pp. 190-222 de la ed. de 1770), Du Bos plantea una doble condición que seguirá plenamente vigente en los escritos de la Enciclo-

pedia: la alegoría debe ser verosímil, quedando, por tanto, proscrito todo aquello que por su excesiva fantasía y arbitrariedad desborda los límites de la razón, y también debe ser clara, permitiéndose sólo el uso de aquéllos personajes alegóricos que, por la razón que sea, sean inmediatamente reconocibles para cualquier posible espectador del cuadro (70).

Es el Chevalier de Jaucourt quien desarrolla esta cuestión en artículos que, prácticamente, pueden considerarse como una glosa de las reflexiones de Du Bos.

En el artículo Inscription (Peinture), por ejemplo, insiste Jaucourt, con argumentos históricos, en la exigencia de Du Bos de que la pintura sea ante todo clara. En aras de tal claridad, reivindica el uso de inscripciones cuyo uso atestigua entre los griegos y del que lamenta su desaparición. Tales inscripciones, opina, no disminuirían en absoluto el mérito de una obra sino que facilitarían su comprensión y pondrían al espectador en situación de juzgar si el tema ha sido o no bien ejecutado. Jaucourt añade, además, una larga cita de Du Bos en la que el abate opine que la pintura "gótica", pese a ser bárbara, había comprendido la utilidad de las inscripciones aunque resolviera este tema de un modo ridículo (71).

En el artículo Sujet (Peint.) reafirma la vocación moral del arte repitiendo, una vez más, que los temas más aptos para la gran pintura son los temas especialmente

patéticos, ante los cuales ceden siempre los grotescos: "Nunca es tan aplaudido el arte de la pintura como cuando logra afligirnos y, si no me equivoco, por regla general los hombres, en el teatro, encuentran más placer en llorar que en reír". La comparación entre los temas de la pintura de historia y los de la tragedia y el drama es continua, tanto en Du Bos como en el Chevalier de Jaucourt, y conocerá, como se sabe, fructíferos desarrollos en Diderot. Pero estos grandes temas deben ser, ante todo, directamente comprendidos por el espectador, y Jaucourt llega a distinguir así entre unos temas que son prácticamente conocidos en toda Europa (la Sagrada Escritura, los principales acontecimientos históricos de griegos y romanos o la mitología de éstos) y otros temas particulares de cada país (sus propios santos, reyes o grandes hombres). Precisamente, una de las virtudes del genio en pintura consistirá en saber discernir sabiamente el tema adecuado en cada momento y ocasión, o incluso el matiz nuevo de un tema ya tratado, porque hay que recordar el que el ojo del genio puede descubrir matices infinitos allá donde otros no verían sino la mera identidad.

Se puede citar también a este respecto el artículo Tableau, en el cual Jaucourt, aludiendo a la ya mencionada cuestión de la validez de las reglas pictóricas, rememora las normas ya planteadas por Du Bos a propósito de los cuadros alegóricos, pero todo ello en un clima

general de desconfianza hacia la alegoría: "...pero nosotros pensamos que las alegorías, siempre dificultosas y a menudo frías en las obras, tienen el mismo carácter en los cuadros. Las relaciones no se presentan de inmediato, hay que buscarlas, cuesta trabajo captarlas, y este trabajo raras veces compensa. La pintura está hecha para gustar al espíritu a través de los ojos, y los cuadros alegóricos no placen a los ojos sino a través del espíritu que adivina su enigma".

En Personnage allégorique vuelve Jaucourt a recoger, casi literalmente, las formulaciones de Du Bos. Los personajes alegóricos, seres que no existen en la realidad pero que han sido creados por la imaginación de los pintores, pueden ser de dos tipos, lo mismo que para Du Bos. Por un lado, los que han sido creados hace tanto tiempo y han sido tan mostrados que cualquier hombre letrado podría reconocerlos con facilidad. Por otro lado, los personajes alegóricos modernos, que cada artista va creando según sus necesidades y conveniencias: son enigmas de los que nadie tiene la clave y que generalmente se desprecian. Así, declara, como Du Bos, su intención de no referirse más que a los primeros, señalando que los artistas a los que se puede considerar "mayores poetas en pintura" no coinciden con aquéllos que más personajes alegóricos han creado. Exige, por otro lado, que no sean introducidos en la pintura sino con mucha precaución y

que se usen más bien como ornamento de la composición general o como atributo de los personajes reales principales. Nunca deberán ser ellos los actores principales de un cuadro, porque su presencia como tales enturbiaría la exigencia de la vraisemblance (72).

No obstante, pese a esta preeminencia teórica que se concede a la "pintura de historia" en los términos que acabamos de ver -es decir, en el marco de esa "alegoría depurada" que conectará inmediatamente con el afán neoclásico de condensación pictórica y esencialidad-, lo cierto es que la Enciclopedia reserva un amplísimo lugar a géneros tradicionalmente considerados como "menores" y a propósito de los cuales se llega incluso, en ocasiones, a plantear su total autonomía. El caso más claro es el del artículo Fleurs, de Watelet, donde la pintura de flores aparece como un género con perfecto derecho a existencia autónoma, y ni siquiera se encuentra ya la advertencia, presente en otros artículos, de que el género de historia es el culmen de la pintura. Se afirma, sin más, lo siguiente: "Las flores son un género de pintura como la historia, el retrato, etc.". Esta reivindicación viene, ciertamente, apoyada por el hecho de considerarse la pintura de flores como un buen terreno para el despliegue del genio. Y ello no sólo porque pintar flores es "...imitar una de las obras que más nos placen de la naturaleza", sino sobre todo porque es un privile-

giado campo de contacto del artista con las verdaderas reglas naturales en el terreno del colorido, lo que le permitirá huir de falsos prejuicios: "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 pintarlas; 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" (73). Las flores ofrecen un aprendizaje ideal para el genio que sepa ver en ellas más allá de lo que ven las personas normales (74). Y que las flores sean asunto del genio y no mera artesanía es algo en lo que también insiste Jaucourt cuando, en el artículo Peintre de fleurs et de fruits afirma que se trata de un género que "exige ser tratado con un estilo superior", y que requiere una elegante elección de los objetos, un arte de agruparlos, una pincelada ligera, un colorido fresco y brillante y una perfecta imitación de la belle nature (75).

También se dedica una especial atención al género del retrato, objeto de varios artículos. Jaucourt lo estudia, sobre todo, en el artículo Portrait, donde basa la esencia del retrato en la similitud con el modelo, pero repitiendo lo dicho a propósito del artículo Sujet, afirma que sólo un artista mediocre repite siempre las mismas actitudes sin saber ver matices diferenciadores: "Todos

los retratos de los pintores mediocres presentan la misma actitud, todos tienen el mismo aire, porque tales pintores no tienen unos ojos lo bastante buenos como para discernir el aire natural, que es distinto en cada uno, y dársele en su retrato. Pero el pintor hábil sabe dar a cada uno el aire y la actitud que le son propios en virtud de su conformación; posee el talento de discernir lo natural, que es siempre variado". Pero esta variedad en absoluto ha de significar acudir a lo anecdótico o a lo forzado. La vraisemblance hace buscar en cada modelo la actitud más natural. Una actitud forzada se encuentra en la naturaleza sólo por breves instantes, y mantenida perpetuamente en un retrato (por ejemplo, una sonrisa) se haría insoportable. Con todo, Jaucourt achaca buena parte de la culpa de estos posibles defectos a los propios clientes del retrato: "Pero los personajes que se hacen pintar gustan de estos equívocos; se hacen enmascarar y se sorprenden de no ser reconocidos". Por lo demás, conviene destacar la referencia de Jaucourt a los progresos del arte del retrato en Inglaterra, citándose a Dobson, Lely y Ramsay (76) y a la obra de Rouquet sobre el arte inglés (77).

Otros artículos menos importantes completan el tratamiento del retrato en la Enciclopedia. Son, por ejemplo, Portrait en pie, también de Jaucourt, que se limita a recoger los comentarios de Caylus a las noticias de

Plinio sobre el gigantesco retrato sobre lienzo que se hizo pintar Nerón (78); o Flatter, de Landois, donde se critica al pintor que embellece artificialmente a su modelo a expensas de la semejanza verdadera, aunque también se reconoce que es una habilidad del retratista el saber escoger los lados ventajosos del modelo de modo que sus defectos se encuentren en las zonas menos aparentes e iluminadas.

El paisaje es igualmente estudiado por Jaucourt en varios artículos, en los que Du Bos y Roger de Piles se combinan como fuentes primordiales de sus afirmaciones. Así, el importante artículo Paysage aparece completamente inspirado en las definiciones contenidas en el Cours de Peinture par Principes de Roger de Piles, mientras que en Paysagiste es Du Bos el que suministra largas citas. El artículo Paysage ofrece una auténtica exaltación del paisaje como género adecuado para el despliegue del genio, y ello basándose en la misma razón que ya había aportado De Piles en su Cours: que se trata de uno de los más fecundos temas posibles porque no hay objeto, ya sea de la naturaleza o del arte, que el paisajista no pueda introducir en sus cuadros (79). También en De Piles basa Jaucourt su distinción entre el paisaje de estilo heroico y el de estilo pastoril o campestre (80). El primero de ellos es el de lo grandioso y lo majestuoso, con "panoramas maravillosos, templos, antiguos sepul-

ros, casas deliciosas de soberbia arquitectura" (81), mientras que el segundo representa a la naturaleza en su mayor simplicidad (82). Jaucourt sigue primando, igualmente, la inclusión en el paisaje de unos personajes y una historia: el paisaje desnudo, afirma, sólo puede llegar a conovernos cuando nos hallamos en estado de "melancolía"; pero cuando nuestro es píritu está en condiciones normales es necesario que el paisaje cobre vida gracias a los personajes: "Es así como han trabajado Poussin, Rubens y otros grandes maestros que no se han limitado a insertar en sus cuadros un hombre que recorra el camino o una mujer que lleve frutos al mercado. Han colocado figuras pensativas para darnos qué pensar; hombres agitados por pasiones para despertar las nuestras y atraernos con esta agitación...La famosa Arcadia de Poussin no sería tan famosa si careciera de personajes".

En el artículo Paysagiste, Jaucourt, en línea con sus análisis históricos del artículo Ecole, cita a los paisajistas más sobresalientes de las escuelas italiana (83), flamenca (84) y holandesa (85), aunque, en su opinión, los dos más grandes paisajistas son siempre Tiziano y Poussin, y, a cierta distancia, Rubens. Mientras que para De Piles los dos grandes maestros del paisaje eran Tiziano y Carracci (86), en Jaucourt este último pasa a la nómina general y su lugar de honor es ocupado por Poussin, desplazamiento en el que sin duda tiene gran

importancia la lectura de Du Bos, que aprecia a Poussin mucho más que Roger de Piles. De hecho, Jaucourt incluyó en este artículo una larga descripción de la Arcadia explícitamente tomada de Du Bos (87). Una última frase, inspirada sin duda en el ya citado libro de Pouquet, se hizo eco del creciente auge de la pintura paisajística en Inglaterra, sin citar nombres: Jaucourt ignora los datos esenciales de la revolución estética que el nuevo paisaje inglés provocaba, a pesar de su buen conocimiento de ciertas manifestaciones literarias acordes con esa nueva valoración del paisaje, como las Saisons de Thomson. Los paisajistas ingleses también aparecerán globalmente mencionados en lo que se puede considerar como un texto marginal de la teorización enciclopedista del paisaje, el artículo Marine, igualmente de Jaucourt, en el que, al citar como mejores cultivadores del género a Lorena, Salvator Rosa y los Van de Velde, se afirma la excelencia de los pintores ingleses en este tema, atribuyéndola a interés por las cosas de la navegación.

También se puede considerar directamente ligada a la problemática del paisaje el artículo Fabrique, de Watelet, sobre el que habrá que volver también a la hora de hablar de la poética de las ruinas. En él, Watelet reafirma la idea de que el pintor que quiera representar edificios deberá hacerlo correctamente y está obligado, por tanto, a poseer un conocimiento profundo de las reglas

de la arquitectura: "¿Cuántos de estos peristilos, salones o templos, vanos fantasmas de solidez y magnificencia, acabarían con la reputación de los artistas si se examinaran reduciéndolos a sus plantas geométricas?". Y para ello no basta con el simple conocimiento de la perspectiva lineal: "Los grandes pintores han estudiado atentamente la arquitectura, independientemente de la perspectiva, y han encontrado en este estudio los medios para hacer sus composiciones ricas, variadas y verosímiles". A ello se une, además, el anhelo de un intercambio arquitectura-pintura en los dos sentidos, ya que se anima a los arquitectos a enriquecerse, a su vez, con los conocimientos y las bellezas de la pintura: "¿Acaso no resplandecerán las artes con más brillantez cuando unan entre sí sus luces?".

Muchos otros "géneros" pictóricos menores aparecen definidos en la Enciclopedia. La pintura "de batallas" es objeto de un artículo de Jaucourt y otro de Landois. El primero, Peintre de Batailles, afirma que en este género se requiere fuego y acción y que por ello es preferible el toque libre, el espíritu vigoroso, el pincel delicado y un trabajo no excesivamente terminado, y cita a los principales representantes de este género (88). Landois, por su parte, cita las batallas de Alejandro pintadas por Le Brun, pero considera como más destacado a Van der Meulen, el pintor flamenco de las batallas de Luis XIV (90).

Jaucourt, por otro lado, alude a las escenas aldeanas a lo Teniers en el artículo Kermesse, mientras que Landois hace lo mismo en el artículo Bambochades. Teniers, artista que representa siempre para los enciclopedistas la idea de una imitación directa y grosera, sin belleza, de la realidad, será objeto igualmente de la atención de Jaucourt no sólo en el artículo histórico Ecole, sino también, definiendo un género aparte, en el artículo Singerie de Teniers.

Muy importante es, igualmente, la caracterización de un género relativamente moderno y, desde luego, fuera de los géneros clásicos, como es la caricatura. De ella se habla sobre todo en dos artículos de la Enciclopedia. En el primero de ellos, el artículo Charge, cuyo autor es probablemente Diderot aunque aparece sin firmar, se define la alteración ridícula de los caracteres de un personaje y se habla como maestro de esta técnica del caballero Guicchi, "pintor romano aún hoy en vigor" (91), para terminar preguntándose: "No sé si una charge es más idonea para consolar el amor propio que para mortificarlo". A Charge remite, a su vez, el artículo Caricature, firmado por D'Alembert, para quien la caricatura es una clase especial de pintura, escultura o grabado que se caracteriza tanto por sus modos de representación como por sus efectos. Desde el primer punto de vista, presenta figuras grotescas o extremadamente desproporcio-

nadas, tanto en el conjunto como en cada una de sus partes". Ahora bien, tal alejamiento de la correcta imitación de la naturaleza sólo puede tener una finalidad: divertir al espectador o hacer reír. La caricatura es, pues, como ya se dijo anteriormente, un mero divertimento que, si bien no alcanza el carácter moral del más elevado arte, sí puede ya, sin embargo, gozar de la suficiente autonomía como para presentar, a ojos de D'Alembert, la existencia de cuando menos un artista genial: Jacques Callot (92).

También ciertos elementos ornamentales parecen ya susceptibles de configurar un género pictórico relativamente autónomo: es el caso de los grutescos. Jaucourt habla de ellos en el artículo Peinture arabesque ancienne: "Es una pintura que consiste en representar al fresco, sobre los muros, figuras de capricho o composiciones arquitectónicas para servir de ornamento y decoración". Amplia definición que se refiere sobre todo a los grutescos antiguos, de los cuales se indica su presencia "en algunas tumbas cerca de Nápoles", y de los que se citan como recreadores modernos a Giovanni da Udine y a Rafael. Los grutescos sirven, de pasada, a Jaucourt como argumento en pro del uso de la perspectiva en la pintura antigua: si en las arquitecturas que aparecen en los grutescos romanos se guardan las leyes de la perspectiva, "¿cómo no habría de guardarse en obras más serias?". Para los

grutescos modernos remite, en cambio, al artículo Grotesques, que había sido redactado por Watelet. En dicho texto, Watelet, tras definirlos como "imitación de ciertas pinturas antiguas que han sido descubiertas en grutas subterráneas", cita a Bellori (93) y a Horacio, aplicando a los grutescos un trozo de este último. Watelet, aún expresando sus reservas con respecto al uso moderno de los grutescos, no los proscribiera totalmente, con la sola condición de que no lleven a la destrucción de lo racional: "Como la sabiduría no excluye una especie de sinrazón amable que le sirve de ornamento cuando está bien situada, las artes, hechas para ser sabias y reservadas, tienen derecho a veces a derogar la austeridad de los grandes principios". Lo importante es no llegar a ese exceso que, según Watelet, se ha producido con excesiva frecuencia. Y en ello, los mismos modelos antiguos que sirvieron a Rafael, Giulio Romano o Polidoro proporcionan unas reglas claras: simetría, elegancia de formas, agradable elección de los objetos, ligereza no excesiva, adecuada relación con el lugar y con la decoración de que forman parte. Pero, además: "Como este género es sólo de convención, hay que intentar adoptar en él no las convenciones excesivas que no existen sino por un instante sino aquéllas que, al menos en algunos puntos, dependan de la razón y se aproximen a la naturaleza".

Mitad género autónomo, mitad técnica específica.

la miniatura ha también estudiada en el artículo Miniature, sin firma, en el que se la define como "...el arte de pintar en pequeño sobre una materia que sea blanca por naturaleza y no blanqueada". El autor afirma que la miniatura ha sido practicada desde siempre y ofrece de ella una pequeña historia jalonada por los continuos progresos técnicos (por ejemplo, la necesidad de gradaciones y variedad de tintas ha hecho que artistas inteligentes y laboriosos hayan trabajado "para aumentar el número de los colores simples y hacerlos más ligeros", hasta llegarse a la osadía técnica de añadir el blanco, excepto en las partes del cuerpo humano). Tales avances técnicos han permitido abandonar la vieja y "seca" manera de la miniatura, posibilitando su comparación en términos de igualdad con los otros géneros de la pintura. El primer gran logro ya ha sido conseguir un nuevo modelo de retrato en miniatura, y a ello debe seguir, se piensa, la creación de una auténtica miniatura de la pintura de historia: "Una vez enriquecidos con el nuevo descubrimiento, los Carriera, los Harlo o los Macé hicieron pronto notar en sus obras que la miniatura podría tener su Rigault o sus Latour; pero les faltaba todavía la parte más bella, es decir, maestros que pintasen la historia". Se reconoce que la Academia ha tratado de impulsar positivamente esta evolución, y, "siempre atenta a todo lo que pueda contribuir a la gloria de la pintura", ha reconocido un lugar

a la miniatura entre las grandes obras de arte. El largo artículo continúa con una serie de epígrafes de tipo práctico y técnico (De la palette, De la peinture en miniature, Des couleurs, Eau de gomme, Peinture à l'épargne, Des pinceaux pour la miniature, Du pointillé, De la touche, Du velin) y remite a otros artículos como Camilleu, Pointillé o Calquer. Pero de este anónimo texto se extrae una conclusión fundamental: la idea de que los géneros pictóricos no constituyen, de ningún modo, una lista cerrada, sino un elenco siempre ampliable en virtud del progreso de las artes.

Queda, por último, hacer referencia en este apartado a un tema que sobrepasa la mera calificación de "género" para convertirse en una auténtica expresión privilegiada de los nuevos rumbos de la estética dieciochesca: el tema de las ruinas. Como muy bien ha señalado recientemente Simón Marchán (94), la ruina es un hecho físico que, si bien omnipresente como realidad en todas las culturas, no siempre adquiere dimensión estética. Roland Mortier ha estudiado de modo exhaustivo la presencia y los modos de funcionamiento de la poética de las ruinas desde el Renacimiento (95), mientras que el mismo S. Marchán plantea el surgimiento de una actitud esencialmente anti-clásica como condición esencial para el nacimiento de una verdadera poética de las ruinas, al mismo tiempo que señala que "...la ruina es acogida en la episteme clásica

con más resignación que consuelo, siendo interiorizada más como una degradación o privación de la forma artística que como su afirmación" (96). Así, pues, la poética de las ruinas, en el sentido de la afirmación no incómoda sino deliberada de lo fragmentario, lo desordenado, el triunfo de la naturaleza sobre el arte, etc., es un rasgo esencial de la estética ilustrada y no un rasgo cualquiera sino uno de aquéllos en los que mejor se puede comprobar cómo el siglo de las Luces incluye ya los propios gérmenes de lo oscuro y cómo en él se encuentra ya la posibilidad de la posterior aventura espiritual del Romanticismo.

Pues bien, la Enciclopedia se muestra ya plenamente consciente de las implicaciones de este nuevo tema. Podemos comprobarlo, en primer lugar, en el artículo Fabrique, en el que, a propósito de la cuestión de las representaciones pictóricas de edificios, Watelet presta una especial atención a los edificios arruinados y afirma: "El tiempo, que ejercita igualmente sus derechos sobre estos diversos edificios, no deja de hacerlos más propios para la pintura, y las ruinas que produce constituyen, a ojos de los pintores, accidentes tan seductores que una categoría de artistas se ha dedicado, desde siempre, a pintar ruinas. Siempre se han encontrado amateurs que han sentido una cierta propensión por este género de cuadros. Cuando está bien tratado, independientemente de la imitación de la naturaleza, hace pensar: ¿hay algo

más seductor para el espíritu?". Esta valoración de Wattelet mantiene aún, sin embargo, fuertes vinculaciones con esa otra consideración de la ruina que podríamos llamar "clasicista" y que puede encontrarse, por ejemplo, en la obra de Roger de Piles (97).

No ocurre ya así con el artículo Ruine, un texto de corte muy moderno cuya importancia ha sido justamente subrayada por R. Mortier (98). El epígrafe Ruine de la Enciclopedia presenta como primer problema el de su propia autoría. Es un artículo que consta de tres partes fundamentales (además de una cuarta que aquí no nos interesa por hacer referencia a la litología): una definición general de las ruinas y de su interés estético, una consideración de éstas desde el punto de vista arquitectónico y otra, finalmente, desde el punto de vista pictórico. De estas tres partes tan sólo una lleva firma: la segunda, es decir, la de las ruinas como arquitectura, que va firmada por el Chevalier de Jaucourt. Veremos, sin embargo, cómo los tres trozos guardan entre sí una estrecha relación, derivada del sentimiento común de la existencia de una verdadera poética de las ruinas, esto es, de una creencia compartida en las posibilidades significativas y emocionales del tema de las ruinas. En 1767, dos años después de la publicación de este artículo en la Enciclopedia, Diderot escribiría en sus anotaciones sobre el Salon de dicho año lo siguiente: "Sólo nosotros queda-

mos de toda una nación que ya no está; y he ahí la primera línea de la poética de las ruinas" (99). Opino que la primera parte del artículo puede atribuirse, precisamente, al propio Diderot, autor, como se sabe, de numerosos artículos no firmados ni señalados con el asterisco que en algunas ocasiones indica su colaboración. El mismo argumento desarrollado coincide con varias formulaciones diderotianas muy pocos posteriores. La tesis central que se mantiene es la defensa de la ruina como objeto en sí mismo: "Las ruinas son algo bello para ser pintado", se lee en el trozo de la Enciclopedia. Y sólo dos años más tarde, en el Salon de 1767, esta defensa se verá completada con la reivindicación de la total autonomía estética del tema. En dicho Salon escribirá Diderot, a propósito de un cuadro de Hubert Robert titulado Ruina de un arco triunfal y otros monumentos, lo siguiente: "Sobre todo, estudia el espíritu de este género de figuras, porque tienen uno que les es propio. Una figura de ruina no es la figura de ningún otro lugar" (100). La especificidad de la ruina, al mismo tiempo que su representabilidad, se fundamenta en tesis estéticas de marcado carácter subjetivista: la ruina deja al espectador sólo consigo mismo, provoca la meditación, desencadena los juegos paralelos de la imaginación y la nostalgia, excita el emocionalismo. Y consideraciones muy similares las encontramos en el artículo de la Enciclopedia cuando la ruina es comparada a

esos excesos de la vida real que están en la base de los generos teatrales ("Sin el crimen no habría poetas épicos y tragedia; sin el ridículo y el vicio no habría comedia").

El problema de las ruinas consideradas como objeto de representación se desarrolla en la tercera parte del artículo, la dedicada específicamente a la pintura. Esta parte, también sin firmar, supone una aclaración de la primera en sentido restrictivo: mientras que se comenzaba reivindicando la autonomía del tema, se aclara ahora que no toda ruina es susceptible de convertirse en objeto estético. Tal condición sólo podrán alcanzarla los edificios públicos, y no los privados: sólo un edificio público aparece lo suficientemente cargado de historia y presenta las suficientes huellas del transcurso de las épocas como para conmover y exaltar nuestra imaginación. "Ruina no se dice más que de los palacios, de las tumbas suntuosas o de los monumentos públicos. No se diría ruina al hablar de una casa particular de campesinos o burgueses; en ese caso se diría construcciones arruinadas". Obsérvese que por "casas privadas" el autor entiende sólo las de campesinos y burgueses, mientras que la mansión real o aristocrática, el palacio, sí es una ruina porque su carácter público prima sobre sus usos domésticos. En cuanto a la autoría de este tercer trozo, J. Loughlo ha atribuido convincentemente también el mismo Dide-

rot (101), lo mismo que Mortier.

En cuanto a la segunda parte del artículo, la más extensa, la firmada por el Chevalier de Jaucourt, una vez más muestra la asombrosa erudición literaria de su autor y su capacidad para sacarle partido, citando en este caso los viajes de Pietro della Valle, el Entwurff de Fischer von Erlach (cuyo título, por cierto, cita correctamente al contrario que el anónimo autor del artículo Pagode), e incluso la obra de Robert Wood sobre Palmira. Precisamente más o menos la mitad del texto aparece dedicada a Palmira, un buen ejemplo de entera ciudad en ruinas, remitiéndose Jaucourt a la obra de Wood y sus láminas (102) y al propio artículo Palmyre de la Enciclopedia; de todo ello se hablará en el capítulo de este trabajo dedicado a la visión enciclopedista del mundo antiguo. Conviene reseñar aquí, sin embargo, la opinión de Mortier, que ve en la segunda parte del artículo Ruines el enlace entre la concepción de Diderot, que aún ve fundamentalmente ruinas romanas, y las ruinas orientales de que se poblará la literatura artística y de viajes de las últimas décadas del siglo XVIII y del Romanticismo: "Menos pictóricas, menos 'filosóficas' que las de Diderot, las ruinas caras al caballero de Jaucourt son las del viajero (o el lector) inflamado por la arqueología y al que atraen los emplazamientos considerados en el siglo XVIII, como más inaccesibles" (103). En defini-

tiva, pues, y como conclusión, hay que estar de acuerdo con Mortier en que la Enciclopedia constituye, en la historia de la poética de las ruinas, un jalón al que a menudo no se le ha prestado la atención que merecía.

5. La historia de la pintura vista por los enciclopedistas.

En la Enciclopedia se contiene un auténtico esquema general de la historia de la pintura que se plasma en una serie de artículos relativamente poco abundantes en número pero de gran desarrollo en extensión y también de gran importancia cualitativa. Fundamentalmente son, en su inmensa mayoría, textos firmados por el Chevalier de Jaucourt. A él pertenecen los más decisivos artículos que analizaré a continuación: Peinture Moderne, Ecole (Peint.), Naples, Parme, Jugement Universel, Victoire de Saint-Michel sur le Diable, Messe du Pape Jules, Gothique (Peint.), Sienne, Xativa, etc. También tienen un lugar en esta "historia de la pintura" artículos de otros enciclopedistas, en su mayor parte ya citados por otros motivos: es el caso, por ejemplo, del artículo Ecole, de D'Alembert, o de ciertos artículos de Watelet en los que surgen reflexiones concretas sobre algunos pintores

o pinturas determinadas. No obstante, con la salvedad de estos pocos textos, a los que dedicaré el espacio necesario, puede decirse que toda la teoría general sobre la evolución histórica de la pintura que aparece en la Enciclopedia es obra personal del incansable Jaucourt.

Y utilizo aquí el adjetivo "personal" deliberadamente, ya que, mientras en los artículos más teóricos que Jaucourt escribió sobre pintura se basaba siempre de modo directo en Du Bos, Roger de Piles o los apuntes dejados por Watelet, en estos textos sobre historia de la pintura no sólo su abanico de fuentes se amplía enormemente, sino que además en cada artículo se entremezclan, de modo muy personal, datos procedentes de diversas fuentes con reflexiones particulares del propio Jaucourt. No se trata, desde luego, de afirmar que Jaucourt se convierte ahora en un historiador original que prescindiera de las fuentes, sino de señalar que su trabajo de necesaria reelaboración pasa a primer plano porque no hay ya en cada artículo una fuente dominante sino una diversidad que hay que componer y organizar en una unidad totalmente nueva. Las Réflexions critiques del abate Du Bos siguen contando, por supuesto, pero suministran sólo citas y no la organización completa de un artículo. Junto a Du Bos, sigue siendo muy importante la influencia de Roger de Piles, pero no tanto ya del De Piles del Cours de Peinture par Principes sino del Abregé de la vie des Pein-

tres (104) o de las Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres (105). Al mismo tiempo, Jaucourt se vale también de las obras Félibien (106), Rouquet (107) e indirectamente de toda la gran tradición biográfica de la tradidística italiana, desde Vasari a Bellori.

El resultado de todo ello es un conglomerado en el que los pintores franceses e italianos son objeto de análisis minuciosos y detallados, las escuelas flamenca, holandesa y alemana aparecen también destacadas, aunque con desconfianza se les reprocha siempre su apego a un naturalismo directo y contrario a la idea de la belle nature; los pintores ingleses comienzan a asomar de modo tímido y la pintura española es, por último, claramente ignorada (108).

Las líneas básicas de este selectivo recorrido por la historia de la pintura se encuentran expuestas por Jaucourt en su artículo Peinture Moderne y serán desarrolladas básicamente en los sucesivos epígrafes que componen el artículo Ecole. En Peinture Moderne, Jaucourt, siguiendo a Du Bos, corre un velo sobre toda la pintura medieval y sitúa en el siglo XIII, con Cimabue, el primer renacimiento de la pintura (109), acompañado en el siglo XIV por un progreso técnico decisivo, la invención del óleo por Jean de Brujas (110). Este menosprecio por la pintura medieval queda reafirmado en el artículo Gothique (Peint.), también de Jaucourt, pequeño trozo complemen-

tario al artículo Gothique, del abate Mallet, y en el cual Jaucourt ve en el gótico, más que un estilo histórico, una "manera bárbara" caracterizada porque "...no reconoce ninguna regla, (que) no está dirigida por ningún estudio del antiguo, y (en la cual, no se aprecia sino un capricho que no tiene nada de noble". Este modo de pintar habría durado, según Jaucourt, desde el 611 hasta 1450. Y esta afirmación no es incompatible con el postulado "renacimiento" de Cimabue, ya que, volviendo al artículo Peinture Moderne, inmediatamente después de Cimabue afirma Jaucourt que hubo de recorrer la pintura aún dos largos y tortuosos siglos en los que hubo muchos buenos pintores pero ninguno excelso. Es este uno de los puntos más destacables de la historia enciclopedista de la pintura: su negación de todo el Quattrocento y, en general, de todo el arte del primer Renacimiento, en lo que no hacen sino seguir a los escritores del Grand Siècle. Lo mismo que Brunelleschi o Alberti apenas cuentan al lado de Palladio, Piero, Masaccio, Giotto o Mantegna son completamente borrados por el resplandor de Tiziano y, sobre todo, del gran Rafael. En efecto, opina Jaucourt que, hasta 1450, la pintura italiana es aún tosca porque se limita a imitar de modo escrupuloso la naturaleza sin ennoblecirla: sus artistas han adquirido una notable capacidad técnica, pero carecen aún de la llama del genio. Sin embargo, a fines del siglo XV la pintura comienza

a avanzar a pasos de gigante en Roma, Venecia y Florencia, y el autor, siguiendo la tónica de huir de estériles debates académicos, reconoce la diversidad de caminos hacia la belleza: "Todas las escuelas que se formaban tendían al bello por caminos diversos. Sus estilos diferían, aunque fueron todos tan eficaces que hubiera sido un hecho negativo si cada escuela no hubiera seguido el suyo propio". Y, sin embargo, allá donde la sola naturaleza había producido genios, las recompensas de las Academias o los grandes han sido incapaces de asegurar la sucesión de los genios como Rafael. Si Roma ha aguantado más que Florencia o Venecia, se ha debido sólo a pintores extranjeros como los discípulos de Carracci o, sobre todo, Poussin. El resultado final es, así, un puro desierto en la pintura italiana, tras un brillante recorrido y haber producido el más grande de los genios: Rafael.

La pintura alemana aparece en este artículo como un mero resultado de la influencia en tierra germánica del clasicismo italiano, citándose sólo a Durero, Holbein y Lucas de Leyden. En Flandes, la pintura ha sido mediocre hasta la fulgurante aparición del genio de Rubens, tras cuya desaparición ha sufrido la misma suerte que la pintura italiana. En cuanto a los holandeses, si bien su pintura es admirable en el aspecto de la realización técnica, no han conseguido elevarse hasta alcanzar la "pintura de historia" ni los misterios de la "composición

poética y pictórica". Jaucourt habla también de la pintura de "los pueblos del Norte", considerando que no merece la más mínima atención, como tampoco la china.

Uno de los aspectos más destacables es, sin embargo, la novedosa atención otorgada a los pintores ingleses, atención que reaparece en otros artículos como el ya citado Portrait, aunque no, significativamente, en Ecole, donde no aparece ningún epígrafe "Ecole anglaise". Esta ambigüedad es coherente con el hecho de que Jaucourt, aunque, siguiendo a Pouquet, considera que ya existen pintores ingleses con los méritos suficientes al menos como para ser citados, no los coloca, en absoluto, al mismo nivel de los grandes maestros italianos y franceses, ni mucho menos al nivel en que la crítica contemporánea sitúa a artistas de la talla de Hogarth. Jaucourt opina que, aunque en Inglaterra se ama la pintura, no se han producido grandes pintores. Los ingleses nunca podrán ser grandes "pintores de historia" porque su religión no se sirve de la pintura ni sus iglesias están decoradas. Sí destacarán, en cambio, en marinas y paisajes. Además, deben luchar contra el prejuicio, difundido por los comerciantes en arte, de que sólo lo antiguo tiene valor. Cita Jaucourt a Hayman, Hogarth, Wills y Highmore (110).

Especial atención dedica Jaucourt, como hará también en el artículo Ecole, a la pintura francesa, sin

duda la más conocida directamente por él. Es en el seno de esta escuela donde surge el tercer gran genio omnipresente, junto a Rafael y Rubens, en las reflexiones enciclopedistas sobre la pintura: Poussin. En efecto, en Francia, pese a los esfuerzos de Francisco I, los pintores italianos traídos de fuera no dejaron escuela, según Jaucourt: la verdadera pintura francesa comienza, en el Grand Siècle, con Poussin. Jaucourt cita además a Le Sueur, Le Brun y Le Moine y remite a la lista de los veinte pintores citados en el artículo Ecole. Lo más importante, sin embargo, es la doble conclusión de Jaucourt con respecto a la pintura francesa. En primer lugar, una virulenta crítica contra la Academia, cuyo papel se considera, si no negativo, por lo menos estéril: "Entre los elementos positivos que han favorecido a la Pintura francesa no cito a las academias organizadas por Colbert para estimular este arte. El genio de la nación, sus riquezas, las inmensas colecciones de cuadros italianos acumulados por Luis XIV, el duque de Orleans y ciertos particulares han favorecido en el reino el gusto por este arte mucho más que las academias". Pero, en segundo lugar, Jaucourt intuye el comienzo de una grave crisis de la pintura francesa, que juzga ya prevista por Fontenelle, en el hecho de que las artes se hayan convertido en exclusivo producto de lujo y mero divertimento.

Y es en este punto donde conviene volver a conec-

tar con el artículo Ecole, de D'Alembert, en el que el codirector de la Enciclopedia diagnosticaba también, y de modo mucho más razonado que Jaucourt, una grave enfermedad de la pintura francesa. D'Alembert se plantea, en efecto, la pregunta de cuáles son, en ese momento concreto, las escuelas artísticas más florecientes, y realiza un claro juicio negativo sobre la pintura italiana de su tiempo, aunque no sabe a qué causas atribuir concretamente su decadencia: ¿causas físicas o morales, falta de recompensas y emulación, o bien simple capricho de la naturaleza, que de vez en cuando abre las minas del genio para después cerrarlas por largos periodos? Estas referencias plantean la inmediata comparación con la pintura francesa, en la que D'Alembert encuentra muchos menos "caprichos de la naturaleza" y muchas más causas sociales, que se resuelven, invariablemente, en forma crítica hacia la organización cultural francesa y hacia las clases detentadoras del gusto frívolo del Rococó. La constatación de la "opinión general" según la cual la escuela francesa de pintura es superior a cualquier otra de las existentes dejapaso en seguida a la idea de que tal escuela de pintura está comenzando inevitablemente a degenerar "...si no en el mérito, sí al menos en el número de los buenos artistas" y de que la escultura francesa, por el contrario, permanece en el primer plano. ¿Cuál es, pues, la causa de esa desigualdad entre los pintores y

los escultores franceses? La primera de estas causas supone una crítica directa al gusto artístico del Rococó: son las chinoiseries, el gusto "ridículo y bárbaro" por las figuras chinas, lo que ha matado entre los pintores franceses el gusto por los temas nobles y bien tratados. La chinoiserie reúne, para los enciclopedistas, todos los posibles vicios que puedan encontrarse en una obra de arte: su gracia es superflua e inútil, no afecta a los corazones ni por su tema ni por su procedencia de un contexto cultural ajeno, y ni siquiera permite un tratamiento noble de la figura. Y la segunda razón de esta decadencia reside en la comparación entre la "vida" de los pintores y la de los escultores. Las comparaciones academicistas en torno a la primacía de uno u otro arte quedan ahora sustituidas por una comparación mucho más moderna: ¿quién tiene más "comercio" con el mundo? El tema es bien conocido en la Enciclopedia, como se ha podido comprobar en el capítulo dedicado a la idea del genio, pero es significativo ver cómo D' Alembert parece dar aquí un cierto paso atrás con respecto al Essai sur la société des gens des lettres et des grands, de 1750, en el que reafirmaba la necesidad de contacto del intelectual con "el mundo". D'Alembert muestra ahora dudas mucho mayores, cuando se trata del trabajo concreto del artista: "Sería una cuestión bien digna de ser planteada por una de nuestras academias la de examinar si el comercio con

las gentes del mundo hace más bien que mal a los hombres de letras y a los artistas". En clave artística, la expresión commerce du monde encierra ya, para D'Alembert, un peligro que no preveía en el momento de la redacción del Essai y que es considerado ahora como una de las claves de esa crisis pictórica que intuyen tanto él como Jaucourt: el peligro de que ese monde no sea sino un falso cúmulo de amateurs que pretendan imponer al artista una serie de reglas estéticas convencionales y arbitrarias. El análisis concreto de la pintura francesa lleva, así, por vía de retorno, de nuevo al problema del juicio sobre la obra de arte y sus derechos sobre la práctica artística. La idea de la degeneración contemporánea de la pintura francesa se acompaña, en cualquier forma, de la de la superioridad histórica de la escuela italiana, con un cambio radical en los parámetros del juicio: en efecto, si el clasicismo insiste, sobre todo, en un arte sin errores, D'Alembert pone el acento en un arte con genio, en el que los errores de detalle con hechos anecdóticos que no empañan la valoración global. La contraposición entre dos modos de mirar una pintura viene claramente afirmada: frente a quienes encuentran fallos de color en Rafael o defectos de dibujo en Veronés o Miguel Ángel (111) y postulan la superioridad de Poussin o Le Brun por su ausencia de errores con respecto a la norma, D'Alembert afirmará que no hay que juzgar las obras del genio

a partir de los errores que puedan contener, sino por las bellezas globales que encierran, y en este sentido Le Brun cede ante el Veronés y la literatura clasicista ante Virgilio y, sobre todo, ante Shakespeare, cuyos barbarismos no hacen sino resaltar aún más su genio. La superioridad histórica de la escuela italiana sobre la francesa no es, así, un mero postulado de historiador, sino la consecuencia lógica de un examen crítico de toda la teoría del arte del Barroco.

Como ya se ha apuntado, sin embargo, es en el amplio desarrollo que da Jaucourt al artículo Ecole donde se contiene el más pormenorizado análisis de la historia de la pintura de la Enciclopedia. Los epígrafes sobre las escuelas alemana, flamenca y holandesa repiten las tesis esbozadas en Peinture Moderne, lo mismo que el mucho más amplio trozo dedicado a la pintura francesa, mientras que el estudio de la pintura italiana aparece dividido, a su vez, en cuatro escuelas diferentes.

En Ecole Allemande, la pintura alemana se caracteriza, para Jaucourt, por un naturalismo excesivamente fiel que no llega, por supuesto, a los valores supremos de la belle nature pero tampoco al naturalismo "ingenuo y elegante" de flamencos y holandeses. La nómina de los pintores citados es una serie de relatos casi estrictamente biográficos -Durerero, Holbein, Rotenamer, Elsheimer, Bachnyfen, Mignon, Merian, Knebler y Klingstet (112)-

de los que ha desaparecido el nombre de Lucas de Leyden que, en Peinture Moderne aparecía como alemán y ahora se ve correctamente trasvasado a la escuela holandesa. Es una lista, sin embargo, no neutral, en la que destaca la ausencia de los grandes maestros que podríamos calificar de menos afectados por el clasicismo, como Grünewald, Cranach o Altdorfer, y, sobre todo, la supervaloración de los pintores más influidos por el gusto manierista italianizante: es un dato enormemente significativo el hecho de que Elsheimer reciba elogios más calurosos que los dedicados al propio Durero. Durero ya había sido criticado por Jaucourt en el artículo Costumé, por su falta de verosimilitud histórica: se le acusa de haber vestido a los judíos como alemanes.

En Ecole Flamande los pintores flamencos son elogiados por su dominio del claroscuro, por un acabado "sin sequedad" de sus cuadros y por una "sabia unión" entre color y dibujo. Pero lo principal es el defecto que se les achaca: el no idealizar la naturaleza. Jaucourt se mantiene, en pintura, claramente dentro de los límites de la teoría de la belle nature, y ello condiciona siempre toda su valoración del arte flamenco. La lista de los pintores flamencos que se ofrece es bastante completa, aunque no llegue, desde luego, a distinguir entre los primitivos flamencos y los pintores barrocos, dado el carácter estrictamente biográfico y no estilístico ni

cronológico con el que Jaucourt los ordena. Cita, en primer lugar, a los hermanos Hubert y Jan van Eyck, aunque situándolos erróneamente en el siglo XIV y confundiendo a Jan con el "Jean de Brujas" al que se aludía en Peinture Moderne y que venía siendo tradicionalmente considerado como el inventor de la pintura al óleo. Un lugar ya más destacado ocupan los romanistas del siglo XVI, la mayoría de ellos tardíos, como P. Brill o F. Pourbus (no se menciona, por ejemplo, a Jan Gossaert), citándose además a Pieter Brueghel el Joven y a Jan Brueghel de Velours. Sin embargo, la mayor parte del texto va dedicada a los grandes pintores flamencos del siglo XVII: Snyder, Van Dyck, Jordaens, Brouwer, Teniers y, sobre todo, Rubens.

Jaucourt dedica a Rubens un espacio totalmente inusual, tomando datos de Du Bos, De Piles y Watelet, así como de su propio conocimiento de los Rubens de las colecciones reales. Los elogios dedicados por el Chevalier al pintor de Amberes sitúan a éste en la cumbre del genio: es un artista genial, humanista conocedor de todos los aspectos del saber, de fácil invención y mejor mano. Todas las cualidades del genio diseñadas a lo largo de toda la Enciclopedia son ahora aplicadas de modo directo a Rubens. Las propias incorrecciones del dibujo que, siguiendo a Félibien y De Piles, encuentra Jaucourt en Rubens, se atribuyen ahora a la misma vastedad y fuerza creadora de su espíritu, que no podría detenerse en seme-