HAL open science

PINTAR LA LIBERTAD EN LA ESPAÑA DEL DESASTRE: ENTRE BÚSQUEDA DE IDENTIDAD Y TRANSGRESIONES PICTÓRICAS

Marion Le Corre-Carrasco

To cite this version:

Marion Le Corre-Carrasco. PINTAR LA LIBERTAD EN LA ESPAÑA DEL DESASTRE: ENTRE BÚSQUEDA DE IDENTIDAD Y TRANSGRESIONES PICTÓRICAS. Congrès SHF Libertés dans le monde ibérique et ibéro-américain, Jan 2019, Tours, Francia. hal-01998999

HAL Id: hal-01998999

https://hal.univ-lyon2.fr/hal-01998999

Submitted on 29 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PINTAR LA LIBERTAD EN LA ESPAÑA DEL DESASTRE: ENTRE BÚSQUEDA DE IDENTIDAD Y TRANSGRESIONES PICTÓRICAS

Marion LE CORRE-CARRASCO

Universidad Lumière-Lyon 2, PASSAGE XX-XXI

En un contexto de crisis, el prisma de la libertad permite poner de realce varios epifenómenos que explican, e incluso nutren, esta crisis. Por lo tanto, cuestionar la libertad en la España *fin-de-siècle*, la España turbada de la época del Desastre, recalca cómo, dentro de este periodo de revoluciones exacerbadas (políticas, sociales, económicas, espirituales, etc.), brotó una expresión artística peculiar, heredera de una tradición pictórica secular y, a la par, deseosa de librarse de los códigos para mejor dar cuenta de las novedosas alteraciones que sacudieron el país. Este retrato iconográfico de la España del Desastre plasma una libertad tempestuosa, tan amenazada como reivindicada. De hecho, en 1898, al concluirse la guerra hispano-americana, los españoles perdieron la isla de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam. Bisagra decisiva en la historia nacional, esta derrota acarreó un verdadero trauma que sugiere perfectamente, por ejemplo, el implícito título del compendio histórico retrospectivo *Más se perdió en Cuba* (PAN-MONTOJO, 1998).

La crisis finisecular acaecida marcó una ruptura en el consenso nacional y empeoró el pensamiento catastrofista. El artículo "Sin pulso", publicado por Francisco Silvela en agosto de 1898 en el periódico *El Tiempo* de Madrid, expresa obviamente este dolorido sentimiento de decadencia nacional. Pero no tardaron en salir unas tentativas regeneradoras, para proponer análisis, causas y, por cierto, para impulsar reacciones. Los títulos de las dos obras siguientes evidencian esta corriente: *El desastre nacional y sus causas* (ISERN, 1899), y *El problema nacional: hechos, causas y remedios* (MACÍAS PICAVEA, 1899). El traumático episodio del Desastre empeoró así una profunda crisis, seguida por una fase de desánimo y, luego, un cuestionamiento nacional, una búsqueda de identidad colectiva. En todas estas dudas, se planteó la libertad como valor fundamental y esta encontró una expresión original en la pintura española.

En efecto, concomitante de la crisis, el fenómeno de la Modernidad sacudió el arte nacional con un nuevo soplo estético, contemporáneo de las vanguardias europeas y de la multiplicación de los – ismos. En medio de esta profusión, el motivo pictórico de la libertad se revela como verdadero desafío tanto para la inspiración como para la expresión. Los pintores, a la vez testigos y actores de *La invención de España* (FOX, 1998), en el paso del siglo 19 al siglo 20, escenificaron las nuevas libertades contemporáneas que se presentarán en este estudio según tres orientaciones: libertad y tiempo histórico, o la expresión de nuevas emancipaciones; libertad e identidad, o la búsqueda de una cohesión idiosincrática mediante el arte; libertad y renovación estética, o la agudeza de las interrogaciones metapictóricas.

La libertad, a finales del siglo 19, es la piedra angular de varias reivindicaciones sociales, emanaciones del movimiento obrero en pleno auge. Bastan unas pautas para recodar este contexto laboral conflictivo: creación de la Asociación Internacional de Trabajadores, en 1870; fundación del Partido Socialista español, en 1880; creación del sindicato de la Unión General de Trabajadores, 1888; reglamento sobre la ley del trabajo de mujeres y niños en 1900;

o incluso la huelga, que se consideraba como un delito hasta 1909. Precisamente, fue el enfoque del afrontamiento el que eligió pintar Ramón Casas i Carbó, artista más bien conocido como prócer del Modernismo catalán, y quien se expresó sin embargo en otro registro en *La carga* (1903, 298 x 470,5, museo comarcal de la Garrocha, Olot). Esta obra, de majestuosas dimensiones, ganó la Primera Medalla en la Exposición General de Bellas Artes de 1904, recuperando directamente la anécdota de un movimiento social acaecido en Barcelona en 1902 (aunque en realidad la crítica demostró que se realizó la obra en 1899). La circunstancia geográfica apenas se nota en *La carga*; se divisa, más o menos, la silueta de la iglesia de Santa María del Mar en el último plano, pero, obviamente, los indicios de contextualización poco importan en la composición de Ramón Casas ya que lo que sí cuenta es el drama humano puesto en escena por el artista. De hecho, se puede llevar a cabo una doble lectura de la libertad en esta obra.

Ramón Casas i Carbó, *La carga*, 1903, óleo sobre lienzo, 298 x 470,5.
© Museo comarcal de la Garrocha, Olot.

Por una parte, la elección del motivo, comprometido, daba cuenta por supuesto de las reivindicaciones sociales de los obreros barceloneses de principios del siglo 20. Pero lo impactante es que el vínculo texto/imagen – o sea título/motivo aquí – insiste más bien en la privación de libertad. En 1902, la Guardia Civil reprimió con violencia esta manifestación de obreros, y este es el enfoque del pintor: se detuvo en un instante de la represión, de la privación de libertades todavía no reconocidas, no institucionalizadas. Los manifestantes se exponían al castigo. Entonces, si nos fijamos primero en el asunto propiamente dicho pintado, lo que recalcó Casas aquí fue la ausencia de libertad.

Pero, por otra parte, paradójicamente, el artista se libró de ciertas normas, transgredió reglas iconográficas para proponer una original expresión de este momento poco común. El formato utilizado, primero, se vincula directamente con una corriente pictórica – muy en boga en la época – la pintura de historia. Las majestuosas dimensiones solían poner de realce a los héroes del pasado y celebrar las glorias nacionales, tan necesarias para luchar contra el sentimiento de decadencia finisecular. Las pinturas que adornan hoy en día las paredes del Senado español fueron encargadas por ejemplo en esta época, para conmemorar episodios claves de la construcción de la identidad española, o sea: *La Conversión de Recaredo*, obra de Antonio Muñoz Degrain (1888, óleo sobre tela, 350 x 550), *La Rendición de Granada* de Francisco Pradilla (1882, óleo sobre tela, 320 x 550) o también *La Jura de la Constitución por María Cristina de Habsburgo*, Francisco Jover (1890-1897, óleo sobre tela, 350 x 550). No obstante, a todas luces, la similitud de dimensiones con la pintura de historia crea un choque en el caso de *La carga*, porque Casas no retrató a ningún héroe en particular del pasado patriótico. Muy al contrario: el pintor, testigo de los trastornos políticos, sociales y laborales de su época, elevó al pueblo obrero a la postura de inusual protagonista de la historia nacional. Se podría interpretar entonces como una verdadera licencia artística, en la medida en que Casas se valió de normas pictóricas de un género para otro, confiriendo por lo tanto a esta escena callejera cierto matiz histórico irrefutable, mediante esta transferencia genérica. Realizó un cuadro de historia, basándose en sus vivencias contemporáneas, convirtiendo a los manifestantes en protagonistas.

Con todo, el título de la pintura, así como la composición misma de esta, invitan a matizar esta primera impresión de pueblo glorioso. Primero, "la carga" relega este proto-proletariado a una pasividad total: no es el héroe epónimo del cuadro. Este, más bien, anuncia de entrada la represión de la revuelta popular "carg[ada]" por representantes del orden público. Además, la inclinación de Casas en esta obra consiste en dar cuenta de la instantaneidad de la escena, para mejor sugerir su violencia. En el segundo plano, la rapidez de la carga se expresa por un toque de pinceladas dinámicas en la ropa de los manifestantes. Las confusiones cromáticas, borrosas, no permiten identificarlos: se convierten en una masa anónima, un cuerpo social solidario, indiferenciado, que huye en la misma dirección bajo la amenaza de la Guardia Civil.

El proceso es muy distinto en el primer plano: Casas aisló a dos figuras (a quienes ya había retratado en la revista *Pèl & Ploma* en noviembre de 1899) que encarnan, cada una, las fuerzas antagonistas. El Guardia Civil, aplastador, a caballo y con sable, domina toda la escena. Se yergue, impasible, frente al espectador mientras que está cayéndose por el suelo un manifestante, en una postura desbaratada, con un pie hacia arriba, un brazo tendido, y sobre todo este sombrero que está rodando en el primerísimo plano, como si estuviera a punto de salirse del marco, de cruzar esta frontera ficcional, lo que provoca gran impacto y efecto sobrecogedor en el espectador – sobre todo si recordamos que la obra alcanza dimensiones a escala humana. Los escorzos, muy dinámicos, empleados para representar al hombre, al jinete y al caballo, refuerzan la fuerte impresión de verosimilitud, de profundidad y de escenificación de la carga en espacios sucesivos desde el fondo hasta delante. La composición general y su movimiento alimentan la ilusión visual: el hombre tendido y el jinete parecen a punto de salir del cuadro.

No obstante, entre las varias innovaciones y libertades pictóricas de *La carga*, cabe insistir, por fin, en la originalidad compositiva de esta pintura que plasma, sin duda, la mayor emancipación creativa del artista en esta obra. Por mucho impacto que tengan los dos protagonistas del primer plano a la derecha – el manifestante tumbado y el jinete de la Guardia Civil – no son sino un elemento más en la estratificación escénica de *La carga*, siendo como el punto culminante de una mirada panorámica circular que lleva al espectador desde el fondo izquierdo hasta esta vigorosa pareja antagónica. Este recorrido visual, curvado, gira en torno al verdadero protagonista del cuadro, o sea, el vacío. El genio y la modernidad pictórica de Casas estriban aquí en este largo espacio libre, pintado casi como un color liso, con pocos matices que solo sugieren algún relieve, hojas caídas o prendas caídas y abandonadas por las prisas. El protagonismo tan tremendo como inquietante de aquel lugar desierto estructura la obra, paradójicamente, por su vaciedad. Muy lejos estamos, por cierto, de los cánones de la pintura de historia en esta representación de una tentativa de emancipación laboral. La transgresión pictórica y compositiva de *La carga* la convierte en parangón de osadía, de licencia estética. Aquella libertad creativa sirve el supuesto testimonio del pintor (quien se inventó la escena recordémoslo y recuperó, a posteriori, la actualidad barcelonesa), deponente y actor de su época.

Después de este primer enfoque, dedicado a libertad y tiempo histórico, o la expresión de nuevas emancipaciones, el análisis se centrará en libertad e identidad, o la búsqueda de una cohesión idiosincrática mediante el arte. En primer lugar, es menester recordar el papel que desempeñó la pintura de historia oficial en esta voluntad política de forjar (¿inventar?) la unión nacional. En la introducción de su trabajo de investigación *Pintura de historia e identidad nacional en España* (1995), Tomás Pérez Vejo lo determina de la manera siguiente:

> Si las naciones no son realidades objetivas, sino invenciones colectivas; no el fruto de una larga evolución histórica, sino el resultado de una relativamente rápida invención histórica; si no nacen, sino que se crean o, mejor, se inventan; si en esta metáfora de cuerpo construido en que descansa la idea de lo nacional, "la voluntad cuenta más que la conciencia"[1] y "los mitos, las costumbres, las lenguas son ciertamente datos iniciales , pero no adquieren poder sino por la repetición, la difusión y, en definitiva, la construcción"[2], este proceso de invención/construcción debería ser, necesariamente, algo observable y analizable, y su reconstrucción en un tiempo histórico concreto debiera ser posible, siempre que se dispusiese de las herramientas analíticas pertinentes. (PÉREZ VEJO, 1995: 8)

A continuación, vincula la instrumentalización del arte por la política con el "proyecto historicista del conde duque de Olivares" (PÉREZ VEJO, 1995: 231), este periodo de crisis – otra crisis, por cierto – del reinado de los Austrias coincidiendo con un nuevo proceso que puso en marcha Olivares:

> la utilización del eficaz sistema propagandístico desarrollado por la cultura barroca para generar un consenso generalizado en torno a las acciones de la monarquía y de su gobierno, una especie de cruzada ideológica de conquista de la incipiente opinión pública y de reforzamiento del aparato del Estado. (PÉREZ VEJO, 1995: 231)

Como subrayado de paso, no por casualidad se armó esta propaganda iconográfica en tiempos de crisis, tal y como se repitió en la época del Desastre. La oficial pintura de historia se convirtió en la época en "instrumentos visuales del nacionalismo" (REYERO HERMOSILLA Carlos, 2009: 1198). En segundo lugar, entonces, se aludía anteriormente a

[1] DELANNOI (1993: 11).
[2] *Ibidem.*

famosas obras que adornan las paredes del Senado español, en particular las del Salón de los Pasos Perdidos. Fueron obras de encargo, creadas con el propósito de conmemorar episodios claves de la construcción de la identidad española. Dichas obras insisten el (seudo-) sedimento patriótico, basándose en momentos que, supuestamente, señalaban los brotes de una idiosincrasia y así definían una verdadera "iconografía nacional" (PÉREZ VEJO: 1995). Partiremos ahora del análisis de una de ellas, para poner de realce el vínculo señalado aquí entre libertad creadora e identidad nacional.

Con el encargo de *La Conversión de Recaredo*, obra de Antonio Muñoz Degrain (1888, óleo sobre tela, 350 x 550), los comitentes senatoriales pretendían hacer hincapié en los orígenes religiosos de la unidad española. De hecho, la historiografía decimonónica ensalzaba la conversión del rey visigodo, abjurando del arrianismo, presentándola como una bisagra fundamental en la historia peninsular.

Antonio Muñoz Degrain, *La Conversión de Recaredo*, 1888, óleo sobre tela, 350 x 550, Salón de Pasos Perdidos. © Senado, Madrid.

Para cumplir con este pedido, Antonio Muñoz Degrain (exitoso artista, galardonado por ejemplo de la primera medalla en la Exposición Nacional de 1884) buscó y consultó información histórica, pero, al fin y al cabo, no se valió tanto de estos archivos, sino que dejó riendas sueltas a su habitual genio creativo:

> Desde un punto de vista formal, es una obra extraordinariamente audaz en cuanto a su ejecución, aunque responde a la delirante imaginación artística que es habitual en la etapa de madurez del pintor valenciano. La materia pastosa, como dada a brochazos, en la que destacan los estridentes efectos refulgentes del raso carmesí y del amarillo broncíneo, se

> extiende por todo el lienzo para producir una extraordinaria suntuosidad cromática global, que sugiere una ceremonia misteriosa y alucinante, más allá del hecho concreto que describe. Los elementos arqueológicos no sólo son impropios y anacrónicos, sino que, utilizados con tal desmesura acumulativa, terminan por generar un agobio sensorial, inusitado dentro del género, pero profundamente incardinado en las corrientes finiseculares más avanzadas. Por eso *La conversión de Recaredo* es una obra excepcional dentro de los parámetros habituales de la pintura de historia, más cerca de la emoción y el delirio, gestados en elementos plásticos, aunque también temáticos, que de la evocación edificante de un suceso patrio. (REYERO HERMOSILLA, 1999: 292)

En relación con nuestro segundo enfoque libertad/identidad, destacaremos dos argumentos de esta cita de Carlos Reyero Hermosilla. Primero, es de notar cómo, en el marco de un encargo oficial, Muñoz Degrain se esmeró en buscar informaciones fidedignas de archivos sobre el acontecimiento que le tocaba representar … ¡para mejor olvidarse de la verosimilitud histórica! La modernidad anacrónica de varios elementos se explica en parte por el cosmopolitismo de los pintores decimonónicos, que solían viajar, estudiar y exponer fuera de España, en contacto con las vanguardias europeas (o incluso el arte oriental en el caso de Muñoz Degrain). La función edificante de la obra se esfuma detrás de la escenificación imaginada por el artista. Y cabe señalar que esta libre interpretación del acontecimiento, por parte de Muñoz Degrain, entusiasmó a los comitentes senatoriales ya que, tal y como lo reseña Carlos Reyero Hermosilla, estos le pagaron el doble de lo previsto.

En segundo lugar, *La Conversión de Recaredo* permite, asimismo, enfatizar la libertad pictórica en la misma técnica y subrayar la profunda renovación del género histórico, para no decir las premisas de su declive y desaparición. En efecto, si comparamos, por ejemplo, la modernidad formal de esta obra de Muñoz Degrain con la composición hierática, teatralizada, de *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos,* pintada en 1807 por José de Madrazo y Agudo, notamos la evolución del género histórico.

José de Madrazo y Agudo, *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos*, 1807, óleo sobre lienzo, 307 x 462. © Museo del Prado.

El estilo neoclásico, en boga a principios del siglo 19, ya no podía seducir a Muñoz Degrain, unos ochenta años más tarde, lo que explica la "materia pastosa, como dada a brochazos" e incluso la impresión de "agobio sensorial". La pintura de historia evolucionó, por lo tanto, a lo largo del siglo 19, hasta que se llamó a sus últimas expresiones "segunda generación", formula que recalca las transformaciones llevadas a cabo en las últimas décadas del siglo. La "sensorialidad" destacada en *La Conversión de Recaredo* tiene que ver con la nueva corriente del realismo – "es decir la pintura como resultado de una experiencia sensorial" (REYERO HERMOSILLA Carlos (2009: 1205), – y también con imperativos económicos: los artistas tenían que llamar la atención a un público nacional o internacional de forma inmediata, por lo que la truculencia o emotividad de los asuntos constituye un elemento narrativo más eficiente que el tradicional discurso épico del nacionalismo ortodoxo" (REYERO HERMOSILLA Carlos (2009: 1205). Dicho de otro modo, las licencias artísticas formales, que fueron invadiendo el género histórico, acabaron por desacreditar sus cánones originales. Estas libertades técnicas renovaron el género hasta aniquilarlo.

En el mismo Salón de los Pasos Perdidos del Senado madrileño, encontramos otro ejemplo de encargo oficial que asimismo se comentará, pero según distintas modalidades. *La Rendición de Granada* de Francisco Pradilla y Ortiz (1882, óleo sobre tela, 320 x 550) es una imagen muy famosa de la iconografía nacional, pero esconde un tesoro menos conocido: una carta escrita por el propio artista, mandada desde Roma, en donde Pradilla terminó *La Rendición de Granada*, dirigida a los senadores comanditarios. La aclaradora relación que une texto/imagen, es decir aquí dicha carta y el cuadro, nos permite destacar dos aspectos valiosos para nuestro estudio. En primer lugar, considerando la libertad pictórica como voluntad autónoma de creación, hace falta contextualizar esta obra de Pradilla y notar que tal y como *La Conversión de Recaredo* de Antonio Muñoz Degrain pero, a diferencias de *La carga* de Ramón Casas i Carbó, *La Rendición de Granada* es obra de encargo y no producción espontánea, libre de todo marco. El Senado eligió a Pradilla poco tiempo después de la Exposición Nacional en la que su cuadro *Doña Juana la Loca* (1877, óleo sobre lienzo, 340 x 500, Museo del Prado) recibió la medalla de honor. El propio presidente del Senado escribió al pintor para indicarle el asunto que tenía que representar: "entrega de llaves por Boabdil a los Reyes Católicos, como representación de la unidad española; punto de partida para los grandes hechos realizados por nuestros abuelos bajo aquellos gloriosos soberanos" (citado por REYERO HERMOSILLA, 1999: 296). El propósito historicista del Senado no podía expresarse más claramente y este fue, entonces, el marco edificante y elogioso que guió a Pradilla.

En segundo lugar, y para volver a la insigne carta escrita por el pintor, se evidenciará cómo, a pesar de las obligaciones inherentes a dicho pedido, Pradilla logró manifestar cierta libertad creadora y, en particular, para diferenciar esta obra de la precedente – la de Muñoz Degrain –, se señalará la libre interpretación muy consciente de Pradilla respecto a las corrientes pictóricas en boga. El punto de partida de esta lúcida distanciación, el propio pintor lo indicó, "confes[ando] que 'el sentido realista' no excluía para él 'la poesía y la grandeza con que se nos presenta envuelta la Historia' " (REYERO HERMOSILLA, 1999: 296, *ídem* para las siguientes citas). Este breve extracto de la carta de Pradilla resulta sumamente llamativo porque sitúa al artista en la encrucijada de las artes, y muestra cómo, en medio de las innovaciones de la Modernidad, este pintor caracterizó sus orientaciones con gran clarividencia. Refiriéndose a las influencias pictóricas contemporáneas, citó explícitamente "el sentido realista" – corriente encabezada por Gustave Courbet – pero matizándolo en seguida puesto que, obviamente, tenía que imaginarse la escena cometida por el Senado. No podía tratarse de realismo pintado *d'après nature*, al natural. El pintor precisó que solo conocemos los acontecimientos históricos a través

de filtros y, en el caso de la rendición de Granada, tenía que dar cuenta de la singular solemnidad y relevancia de aquel momento, punto culminante de siglos de Reconquista y etapa fundamental en el reinado de la emblemática pareja de los Reyes Católicos. La elección de los dos términos "poesía" y "grandeza" pone de manifiesto el doble reto de esta obra maestra: no solo ensalza aquel evento histórico clave – desde el punto de vista de la creación épica de un pasado patriótico glorioso – sino que lo adorna con "poesía". La inédita y libre convergencia entre el arte pictórico de Pradilla y su afán de lirismo realza su vanguardismo en un género más bien caracterizado por su tradicionalismo. Unos detalles de la carta revelan las intenciones del artista y cómo, a partir de los documentos de archivo que él también consultó, compuso y acomodó libremente su obra, tejiendo un diestro acuerdo entre Historia, Imagen y Lirismo.

Francisco Pradilla y Ortiz, *La rendición de Granada,*1882,
óleo sobre lienzo, 330 x 550, Salón de Pasos Perdidos. © Senado, Madrid.

Explicó, por ejemplo, de qué manera jugó con la estructura y el enfoque generales del cuadro para lograr mayor efecto y legibilidad en el espectador: "Supongo el diámetro del semicírculo algo oblicuo a la base del cuadro, y esta disposición permite, sin amaneramiento ni esfuerzo alguno, se presenten los tres Reyes al espectador como más visibles". El verbo "suponer" insiste en la libre interpretación del pintor y justifica técnicamente su inclinación. A continuación, comentó su selección cromática, basándose en el valor representativo de los colores: "A ello contribuyen también las respectivas notas de color: blanco-azul-verdastro, la Reina y su caballo; rojo, el Rey Fernando, y negro, el Rey Chico". Más adelante, en la carta, volviendo a este tema Pradilla indicaba: "He puesto los cipreses detrás de la Reina, para destacarla por claro en su masa sombría, y caracterizan también el país". La libre invención de este detalle en la escena permite acercarse al proceso creativo del pintor: la colocación del árbol,

tan alto como delgado, no solo realza a Isabel la Católica por contraste, aislando y señalando su retrato, sino que permite al pintor sugerir, con un ejemplar, lo que consideraba como representativo de la flora arborícola del lugar y de la época. El ciprés tiene un valor metonímico: "caracteriz[a] también el país".

En resumidas cuentas, la relación libertad/búsqueda idiosincrática en la pintura de historia decimonónica (muy parcialmente esbozada aquí, mediante solo dos ejemplos) evidencia la paulatina permeabilidad de este género, cada vez más híbrido, por la potencia vanguardista y cosmopolita de los artistas. Superaron el marco historicista de los pedidos oficiales para dejar brotar una libre interpretación de la Historia, fomentada por las innovaciones técnicas y estéticas características de la época. Sin embargo, es imprescindible subrayar el papel de estas imágenes en la invención/construcción del nacionalismo patriótico, tan necesario en el contexto del Desastre. El Salón de Pasos Perdidos, para el que se realizaron las dos pinturas evocadas en este estudio, es "el mejor testimonio de la apoteosis de la pintura de historia, al servicio de los ideales nacionalistas del Estado, verdadero cénit que precede al ocaso" del género (REYERO HERMOSILLA, 2009: 1206).

La última orientación de este trabajo se dedica a libertad y renovación estética, o la agudeza de las interrogaciones metapictóricas. En cierto modo, seguimos el precedente hilo de la búsqueda de identidad, pero ya no enfocado en el discurso historicista propagandístico, sino en las cuestiones propiamente estéticas planteadas por los pintores. O sea, ¿cómo la Modernidad sondeó tanto la forma como el fondo del arte pictórico? Destacaremos tres distintos elementos de respuesta, no exhaustiva por supuesto, o sea dos causas y una consecuencia.

En primer lugar, hace faltar evocar la progresiva revolución que se operó dentro del mundo cerrado de la crítica de arte a finales del siglo 19. Denis Vigneron lo precisa de la manera siguiente:

> Pour avoir frappé d'anathème les artistes – en particulier les impressionnistes vénérés aujourd'hui –, condamnés de fait à l'opprobre, à la déchéance, à la misère, voire au suicide, et pour avoir fait preuve aussi d'intolérance, la critique d'art, jusque-là réservée aux gazettes et empreinte d'un certain snobisme petit-bourgeois de grande ville, perd tout crédit auprès des artistes, qui, peu à peu, assument leur propre critique. Ainsi, sous l'impulsion d'auteurs reconnus – des personnalités ouvertes, novatrices et libres –, la *nouvelle* critique devient un véritable genre littéraire riche d'une réflexion fondée et durable sur la création. Assumée par des peintres, poètes, écrivains, amateurs érudits, la critique d'art adopte le discours de la découverte de l'autonomie et de la liberté, dans le domaine de la création artistique (VIGNERON, 2009 : 20-21)

Las referencias a la libertad de creación subrayan el fuerte impacto que estos cambios acarrearon en la producción misma del arte. Entre muchas, esta revolución de la Modernidad permitió a los artistas librarse del peso de la crítica y también, poco a poco, del riguroso sistema de las Exposiciones. El famoso "Salon des refusés" (en París, 1853) marcó un paso fundamental en la independencia artística. El pintor catalán Pere Borrell del Caso ilustró este fenómeno con un asombroso cuadro, un trampantojo sobrecogedor, en el que mezcló humor y cinismo. ¡El protagonista, un joven modelo con mirada alocada, está a punto de salir del cuadro! Borrell pintó en el lienzo el marco dorado, típico de los adornos de la pintura convencional, y su personaje está cruzando la frontera ficticia de la obra de arte, agarrándose al marco y asomándose hacia fuera, hacia el mundo "real" del espectador. Los perfectos escorzos de la pierna y del pie aumentan todavía más el logro efectista de la obra. La dimensión metapictórica

de *Huyendo de la crítica* es innegable: jugando con los límites estéticos del marco, con la conocida frontera entre ficción y realidad, Borrell consiguió, con todo, sorprender al espectador y plantearle (y plantearse) la cuestión de la postura de la obra de arte: ¿qué vínculo mantiene con el mundo? ¿hasta qué punto lo representa o más bien lo escenifica? Por lo demás, la anécdota elegida por el pintor no es cualquiera: el título orienta nuestra comprensión y denuncia la huida hacia adelante del joven, viva y alocada encarnación del arte que quiere librarse de una crítica amenazadora, acosadora y agobiante. Salirse del marco dorado es un acto simbólico para rechazar los círculos elitistas que no fomentaban sino el estancamiento, según esta denuncia. Por lo tanto, Borrell interroga el acto creativo mismo a partir del trampantojo del marco que bien podríamos relacionar con un conocido análisis de Jacques Derrida a propósito de lo que él llamaba "el parergon":

> Un parergon vient contre, à côté et en plus de l'ergon, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueilli au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord. (DERRIDA, 1978: 63)

Pere Borrell del Caso, *Huyendo de la crítica*, 1874, óleo sobre lienzo, 76 x 63.
© colección Banco de España, Madrid

En *Huyendo de la crítica*, el marco desempeña el papel del "parergon" definido por Derrida, y el mismo pintor está sujetando el caparazón de la crítica, para mejor romperlo, consumiendo así la transgresión metapictórica. La individualidad del acto y la intimidad (reforzada por el modesto formato de la obra) que alcanzamos con la reivindicación del pintor

convierten a *Huyendo de la crítica* en una imagen prototípica de una necesaria y deseada libertad creadora.

Ahora bien, el declive progresivo de la crítica y la autonomía estética correlativa son la primera de las dos causas que evocaremos. La segunda tiene que ver con una circunstancia técnica clave en el arte decimonónico: la invención de la fotografía. Esta revolución tuvo numerosos impactos en la pintura: sacando provecho de los avances científicos de la fotografía, unos artistas profundizaron sus investigaciones prácticas en torno a los colores, al tratamiento óptico de la luz, a las posturas anatómicas de los cuerpos, a las representaciones del movimiento, a los enfoques, por ejemplo. No se puede afirmar que se instauró una competencia entre pintura y fotografía porque tomaron vías distintas, pero claro, en adelante los pintores intentaron marcar cada vez más esta diferencia, buscando por la técnica pictórica todo lo que se podía expresar y sobre todo más allá de la sencilla y básica reproducción mimética, al natural. Estos cuestionamientos metapictóricos tienen que ver hasta con la legitimidad de la supervivencia de la pintura.

Este aspecto se puede comentar a partir de un cuadro que Joaquín Sorolla pintó a base de fotografías. ¿Por qué lo pintó basándose en fotos? Porque se trataba de un retrato de su propia familia, en el que él mismo aparecía. El Museo Sorolla conserva en sus archivos ejemplares de las fotografías que sacó Antonio García Peris, suegro del pintor. La originalidad del cuadro *Mi familia* estriba entonces en sus orígenes fotográficos: Sorolla logró superar la mera escena para pintar un cuadro en el que no se autorepresentó de pie detrás de su mujer (tal y como aparece en las imágenes del fotógrafo), sino que imaginó una moderna composición con profunda dimensión metapictórica. Abriendo un espacio abismal, en lo alto del cuadro, se autorretrató pintando a su mujer y sus hijos que ocupan el primer plano. Estableció un juego especular con el espectador: él está presente gracias a un espejo de ficción.

La espesura metapictórica proviene entonces de la intericonicidad original de la pintura que vuelve a crear una composición a partir de hipo-imágenes, las fotografías. Por lo demás, gracias al espejo especular, Sorolla se puso en escena pintando, acto sumamente metapictórico. Está de pie, con su paleta, mirando a los ojos a su familia y, al mismo tiempo, al espectador. Personaje admonitor, contemplaba a sus modelos y nos interpela sobre la potencia creadora del arte pictórico. Evidentemente, jugaba con la composición y su propia puesta en escena: si miramos la obra es porque la acabó, entonces no necesita sujetar paleta y pinceles. Sorolla abrió nuevas dimensiones espacio-temporales en las que invitaba al espectador cómplice. Su genio permitió esta brecha, basada en la afirmación ficticia del pintar. La libertad de Sorolla se expresó aquí a raíz tanto de su pasión fotográfica como de su maestría pictórica.

El declive de la crítica tradicional, junto con las exploraciones pictóricas acarreadas por la fotografía, propiciaron una decisiva pregunta a propósito de lo que se podía pintar, o no. Y cómo. Estas interrogaciones desembocaron en el tema del mimesis y de la mera verosimilitud que se fueron rechazando, para buscar “algo” que solo podría representar la pintura. La mayor consecuencia entonces fue la revolución formal y el abandono de la figuración a favor de investigaciones técnicas en distintos aspectos: la luz, los colores, el movimiento, las materias primas usadas para pintar. El punto de ruptura en esta avalancha de libertades experimentales fue el momento en que los pintores dejaron de pintar lo que habían visto (directa o indirectamente) para centrarse en lo que sentían e imaginaban. Se abrieron entonces las vías del

cubismo, del expresionismo y del arte no figurativo. Una obra expresa esta etapa clave, cuajándola con una escasez de recursos muy eficiente. Se trata de una pintura de Cecilio Pla, muy sobriamente titulada *Caballete* (1900, óleo sobre cartón, 33 x 24, colección particular, sin derechos de reproducción de la imagen). Como lo indicó su autor, con este escueto título, solo aparecen herramientas para pintar: paleta, pinceles y sobre todo, virgen, blanco, libre de toda expresión, estalla la blancura del lienzo todavía sin pintar. Tomamos este último ejemplo como punto culminante de estas preguntas metapictóricas: el suspense cunde por la obra y, contando con el compromiso del espectador, Cecilio Pla le deja imaginar libremente lo que quiera o incluso conformarse con este espacio vacío y libre. A diferencia de Sorolla, quien nos interrogaba directamente representándose a sí mismo en el acto de creación, Cecilio Pla ubica al espectador en la postura del artista a punto de crear. Todo pasa como si estuviéramos frente a un caballete, listos para pintar. Dicho de otro modo, con esta obra, las libertades cruzaron literalmente el universo ficticio del lienzo y, simbólicamente, de la creación pictórica: ahora al espectador le toca heredar de esta autodeterminación estética, nosotros mismos recibimos el tesoro de la libertad, convirtiéndonos en “spectateurs émancipés” (RANCIÈRE, 2008).

Bibliografía

CALPENA, Enric (2012), reportaje *La càrrega de Ramon Casas*, prod. Televisió de Catalunya. Disponible en http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/La-carrega-de-Ramon-Casas/video/4272010

COLL MIRABENT, Isabel (1999), *Ramón Casas, una vida dedicada a l'art. Catàleg raonat de l'obra pictórica*, Barcelona, El Centaure Groc.

DELANNOI, Gil (1993), Éloge de la prudence, París, ed. Berg International

DEMANGE, Christian (2004), *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Marcial Pons Historia.

DERRIDA, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, París, ed. Flammarion.

FOX, Inman (1998), *La invención de España*, Madrid, ed. Cátedra.

ISERN, don Damián (1900), *Del Desastre nacional y sus causas*, Madrid, Impr. de la vinda de M. Minuesa de los Ríos.

MACÍAS PICAVEA, Ricardo (1899), *El problema nacional: hechos, causas y remedios*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

PAN-MONTOJO, Juan (1998), *Más se perdió en Cuba*, Madrid, Alianza Editorial.

PÉREZ VEJO, Tomás (1995), Tesis doctoral, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Madrid, Universidad Complutense.

— (2005), "Imágenes, historia y nación. La construcción de un imaginario histórico en la pintura española del siglo 19", *in* Francisco Colom González (ed.): *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispano*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1117-1154.

PORTÚS, Javier (2017), *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, ed. Museo del Prado.

RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, París, ed. La Fabrique.

REYERO HERMOSILLA, Carlos (1989), *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

— (1999), *El arte en el Senado*, Madrid, Senado.

— (2009), "El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España", *in ARBOR* n°740 Ciencia, Pensamiento y Cultura, noviembre-diciembre de 2009, 1197-1210.
Disponible en http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/389/390

VIGNERON, Denis (2009), *La Création artistique espagnole à l'épreuve de la Modernité esthétique européenne (1898-1931)*, París, ed. Publibook.