

Sección: Obras de Arnold Hauser.
Número: 20

Obras de Arnold Hauser en español

En edición de bolsillo:

- «Historia social de la literatura y el arte» (P. O. 19, 20 y 21).
- «Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna» (P. O. 53).
- «Origen de la literatura y el arte modernos».
 1. «El manierismo, crisis del renacimiento» (P. O. 130).
- «Origen de la literatura y el arte modernos».
 2. «Pintura y manierismo» (P. O. 131).
- «Origen de la literatura y el arte modernos».
 3. «Literatura y manierismo» (P. O. 39).

En ediciones profusamente ilustradas:

- «El manierismo. Crisis del renacimiento. Origen de la literatura y el arte moderno» (Tela).
- «Historia social de la literatura y el arte», 2 tomos (Tela).
- «Historia social de la literatura y el arte», 2 tomos (Skil-verfex).
- «Sociología del arte», 2 tomos

Arnold Hauser:
Historia social
de la literatura y el arte

Revolución y Arte

Volumen 2

Ediciones Guadarrama
Colección
Universitaria
de Bolsillo
Punto
Omega



de la literatura medieval como de los movimientos literarios internacionales de los últimos tiempos. La literatura de la Edad Media debía su universalidad al latín, y la del Barroco y el Rococó al francés; aquélla estaba limitada a los clérigos ilustrados, y ésta a los aristocráticos círculos cortesanos. Ambas eran productos indiferenciados cuyo origen se debía a una actitud intelectual más o menos uniforme, pero no concierto de varias voces como Goethe quería y como la Ilustración lo hizo surgir de las literaturas de las grandes naciones europeas. La teoría y la práctica de la literatura mundial fueron creación de una civilización condicionada por los propósitos y los métodos del comercio mundial. Las palabras del mismo Goethe, que compara el intercambio de bienes intelectuales entre las naciones con el comercio internacional, aluden a esta conexión y señalan el origen del concepto. Cuando Goethe llega incluso a hablar del carácter "velocifista" de la producción intelectual y material, y del *tempo* acelerado con que los bienes intelectuales y materiales son cambiados, se ve cuán directamente todo este círculo de ideas está relacionado con la experiencia de la Revolución industrial¹³³. Lo único curioso es que los alemanes, que fueron entre las grandes naciones los que menos habían contribuido a esta literatura universal, fueran los primeros en comprender su sentido y en desarrollar la idea.

REVOLUCION Y ARTE

El siglo XVIII está lleno de contradicciones. No sólo su actitud filosófica vacila entre racionalismo e idealismo; también sus propósitos artísticos están dominados por dos corrientes contrarias, y tan pronto se acercan a una concepción severamente clasicista como a otra desenfrenadamente pictórica. Y lo mismo que el racionalismo de la época, también su clasicismo es un fenómeno difícilmente definible y sociológicamente equívoco, puesto que está sostenido alternativamente por estratos sociales unas veces cortesanos y aristocráticos y otras veces burgueses, y termina desarrollando el estilo artístico representativo de la burguesía revolucionaria. El hecho de que la pintura de David se convierta en el arte oficial de la Revolución sólo puede parecer extraño e incluso inexplicable si se tiene una idea demasiado estrecha del concepto de clasicismo, reduciéndolo a ser la visión artística de las clases superiores de mentalidad conservadora. El arte clasicista tiende ciertamente al conservadurismo y es muy apropiado para la representación de ideologías autoritarias, pero el sentido de la vida de la aristocracia encuentra en sí una expresión más inmediata en el barroco sensualista y exuberante que en el sobrio y seco clasicismo. La burguesía de mentalidad racionalista, disciplinada y moderada, prefiere, por el contrario, las formas artísticas sencillas, claras y sin complicaciones del clasicismo, y se siente tan escasamente atraída por la confusa e informe imitación de la naturaleza como por el petulante arte imaginativo de la aristocracia. Su naturalismo se mueve dentro de límites relativamente estrechos, y habitualmente se restringe al retrato racionalista de la realidad, es decir, de una realidad sin contradicciones inter-

¹³³ Cf. FRITZ STUHL: *Goethe und die Weltliteratur*, 1946. p. 41.

nas. Naturalidad y disciplina formal significan en él casi lo mismo. Sólo en el clasicismo de la aristocracia se convierten los principios de orden del arte burgués en una conformación estricta a rígidas normas, su aspiración a la simplicidad y la economía, en coacción y subordinación, y su sana lógica, en un indiferente intelectualismo. En el clasicismo griego o en el de Giotto la fidelidad a la naturaleza no es entendida nunca como incompatible con la concentración formal; sólo en el arte de la aristocracia cortesana la forma se impone a expensas de la naturalidad, y sólo en él se la concibe como una limitación y una barrera. Pero el clasicismo en sí representa tan escasamente una tendencia expansiva y naturalista como un estilo típicamente burgués¹³⁴, aunque frecuentemente comienza siendo un movimiento burgués y desarrolla sus principios formales orientándose hacia la naturalidad. En cualquier caso sobrepasa los límites tanto de la concepción artística burguesa como de los presupuestos del naturalismo. El arte de Racine y de Claudio de Lorena es clasicista sin ser burgués ni naturalista.

La historia del arte moderno está señalada por el progreso consecuente y casi ininterrumpido del naturalismo; las corrientes rigurosamente formales surgen en pocas ocasiones y son de escasa duración, aunque están presentes de manera subterránea en toda la evolución. La alianza sin contradicciones del naturalismo con la forma clásica en la obra de Giotto se disuelve ya en el Trecento, y el arte esencialmente burgués de los dos siglos siguientes desarrolla el naturalismo a expensas de la forma. El pleno Renacimiento vuelve de nuevo su atención a los principios de la forma, pero ya no considera la composición, al igual que antaño Giotto, como un instrumento de clarificación y simplificación, sino, de acuerdo con su filiación aristocrática, como un vehículo para la exaltación e idealización de la realidad. Sin embargo, el arte del

¹³⁴ Por ejemplo, WILHELM WAUSENSTERN: *Der nackte Mensch*, 1913, p. 151, y F. ANTAL: *Reflections on Classicism and Romanticism*, en "Burlington Magazine", 1965, vol. 67, p. 161.

pleno Renacimiento no es en modo alguno antinaturalista; es, simplemente, más pobre en detalles naturalistas y menos concentrado en la diferenciación del material empírico que el arte del período precedente, pero no es en absoluto menos verdadero ni exacto. El Manierismo, por el contrario, que corresponde en su mentalidad a un progreso ulterior del proceso de aristocratización, aña su clasicismo con una serie de convencionalismos antinaturalistas e influye de este modo de manera tan profunda sobre el gusto de las clases superiores que su concepto artístico de la belleza sigue siendo más o menos decisivo para todo arte cortesano posterior. Este Manierismo es el estilo dominante en la segunda mitad del siglo XVI, tanto en Francia como en Italia y en España. En Francia, sin embargo, se interrumpe bruscamente por las guerras religiosas y civiles bajo Enrique IV, y esta interrupción, prolongada por la política gubernamental antiaristocrática del período siguiente, hace posible la influencia decisiva, si bien transitoria, de la burguesía sobre el desarrollo posterior del arte. La tradición renacentista de la cultura cortesana cesa, y con la regresión de la vida cortesana se hacen cada vez más raras las representaciones teatrales en la Corte, y, finalmente, cesan del todo.

El teatro popular, por otro lado, continúa su modesta existencia, incluso durante esta época de crisis. Junto a los Misterios y las Moralidades se representan también ahora obras humanistas en los escenarios populares, aunque éstas tienen que adaptarse a la movilidad escénica del teatro medieval y han de apropiarse su carácter amorfo. La burguesía, que ha a Luis XIII y Richelieu e incluso en los primeros tiempos del reinado de Luis XIV disfrutaba el favor de la Corona y daba trabajo a los literatos de la época, comienza finalmente imponer la reforma de este teatro irraguier, lleno aún de defectos medievales. Ella desarrolla un estilo literario propio, fundamentalmente distinto del Manierismo de la aristocracia, y crea en el género con el que está más larga y profundamente ligada, el drama, su nuevo clasicismo, basado en la naturalidad y la razonabilidad. La *tragedie classique*

no es, por tanto, creación del humanismo erudito y de gusto cortesano y de la aristocracia *Pléiade*, como se ha asegurado frecuentemente, sino que surge del teatro burgués trivial y vivo. Sus limitaciones formales, principalmente su regla de las tres unidades, no proceden del estudio de la tragedia clásica, o, por lo menos, no proceden de él directamente, sino que se desarrollan sobre todo como medios artísticos con los que se pretende aumentar el efecto escénico y la verosimilitud de la acción que se está representando. La gente encuentra cada vez más inaceptable que los lugares de las escenas de un drama que ocurren en distintas casas, ciudades y países puedan estar separados por una simple decoración, y que el breve intervalo entre dos actos deba representar días, meses y años. Sobre la base de tales consideraciones racionalistas comienza a considerarse que una acción dramática es tanto más verosímil cuanto más breve sea el tiempo en que se desarrolla realmente y más uniforme sea el lugar en que la acción real se representa. En consecuencia, se reduce la duración de los acontecimientos y la distancia entre las escenas con el propósito de conseguir una ilusión más perfecta, y se realiza una aproximación gradual a la forma más palmaria de ilusionismo: la identificación del tiempo real de la representación con el tiempo imaginario de la acción. Las unidades, por lo tanto, surgen de una exigencia enteramente naturalista, y para los dramaturgos de la época representan los criterios de la verosimilitud dramática. Pero, de cualquier modo, es extraño que este recurso artístico, que condujo a la más profunda estilización y a la violación más desconsiderada de la realidad, significara en su origen el triunfo de la concepción naturalista y de la ideología racionalista sobre la acción escénica desbordada y confusa de un público teatral cuyos sentimientos eran todavía medievales.

Y lo mismo que en el drama, también en otras artes el clasicismo es sinónimo del triunfo del naturalismo y el racionalismo, por un lado, sobre la fantasía y la indisciplina, y, por otro, sobre la afectación y los convencio-

nalismos del arte tal como se practicaba hasta entonces. La burguesía opone a la poesía de Du Bartas, de d'Aubigné y de Théophile de Viau el drama de Hardy, Mairet y Corneille, y hace seguir al manierismo de Jean Cousin y Jacques Bellange el naturalismo y el clasicismo de Louis Le Nain y de Poussin. El hecho de que el clasicismo naturalista no haya sido nunca tan predominante en las artes plásticas como en el drama tiene su explicación, sobre todo, en que la burguesía francesa estaba históricamente mucho menos ligada con la pintura que con el teatro y en que no disponía aún de los medios necesarios para ejercer semejante influencia. El Manierismo pasa de moda gradualmente también en la pintura y en las artes plásticas, pero es reemplazado por un estilo tendente más bien al barroco que al clasicismo. En el drama, sin embargo, el clasicismo burgués se impone totalmente con sus tres unidades. *El Cid*, del abogado de Ruán, Corneille, que aparece en 1635, puede ser considerado como el triunfo definitivo de este clasicismo. Tropieza al principio también con la oposición de los círculos cortesanos; pero la ideología realista y racionalista que domina la economía y la política de la época no puede ser detenida en su marcha triunfal. La aristocracia, que está bajo la influencia del gusto español, tiene que superar su inclinación por lo aventurero, extravagante y fantástico, y someterse a los criterios estéticos de la burguesía sobria y nada pretenciosa. Lo cual no ocurre, naturalmente, sin que la aristocracia modifique esta concepción del arte según conviene a sus propios ideales y propósitos. Mantiene la armonía, la regularidad y la naturalidad del clasicismo burgués, puesto que la nueva etiqueta cortesana prohíbe todo lo estridente, lo ruidoso y lo caprichoso, pero reinterpreta la economía artística de esta dirección estilística haciendo de ella una concepción del mundo en la que por concentración y precisión no se entienden puritanos principios de disciplina, sino escrupulosas reglas del gusto, y éstas se oponen a la naturaleza "grosera", indómita e incalculable como normas de una realidad más alta y más pura. El clasicismo, que

originalmente no se proponía más que acentuar y mantener la unidad orgánica y la severa "lógica" de la naturaleza, se convierte de este modo en un freno del instinto, en una defensa contra el aluvión de las emociones y en un velo para cubrir lo ordinario y lo demasiado natural.

En las tragedias de Corneille, que son una de las manifestaciones más maduras del nuevo racionalismo artístico, pero que evidentemente no han surgido sin tener en cuenta las exigencias del teatro cortesano, está ya en cierto modo consumada esta reinterpretación. En el período siguiente retroceden constantemente en el arte cortesano estas tendencias puritanas y secas del clasicismo, de un lado porque junto a su rigorismo —y frecuentemente frente a él— se va imponiendo el deseo de una más elevada ostentación, y de otro porque adviene una modificación en las ideas artísticas del siglo y con ello adquieren la preeminencia las aspiraciones del Barroco, más libres, más emocionales y más sensualistas. En el arte y la literatura franceses surge de este modo una curiosa vecindad y amalgama de tendencias clasicistas y barrocas, cuyo resultado es un estilo que es en sí una contradicción: el clasicismo barroco. El barroco pleno de Racine y de Le Brun contiene —en un caso completamente resuelto, y en el otro totalmente por resolver— el conflicto entre el nuevo estilo cortesano ceremonial y el rigorismo formal cuyos principios tienen sus raíces en el clasicismo burgués. Es clasicista y anticlasicista al mismo tiempo, tanto en la materia como en la forma, en la profusión como en la restricción, en la expansión como en la concentración.

Hacia 1680 aparece una contracorriente opuesta a este estilo cortesano y académico: es una oposición tanto a su actitud grandiosa y sus temas pretenciosos como a su supuesta fidelidad a los modelos clásicos. Se impone con ella una concepción artística menos contenida, más individualista y más íntima, y su liberalismo se dirige sobre todo contra el clasicismo, no contra las tendencias barrocas del arte cortesano. El triunfo de los modernos en la "Cuestión de los antiguos y los modernos" es nada

más que un síntoma de esta evolución. La Regencia decide el triunfo de las tendencias anticlasicistas y trae consigo una orientación totalmente nueva del gusto dominante. El origen social del nuevo arte, no es del todo inequívoco y claro: El cambio lo realiza en parte la aristocracia de ideas liberales y sentimientos antimonárquicos, y en parte la alta burguesía. Pero a medida que el arte de la Regencia evoluciona hacia el Rococó, adopta cada vez más características de un estilo cortesano aristocrático, aunque desde el primer momento lleva en sí los elementos de disolución de la cultura cortesana. Pierde, sobre todo, el carácter concentrado, preciso y sólido del clasicismo, y muestra una repulsa siempre creciente contra todo lo regular, geométrico y tectónico, y una inclinación cada vez más manifiesta a la improvisación, el *aperçu* y el epigrama. *Si quer un est-assez barbare-assez classique!*, llega a decir Beaumarchais, que no tiene en modo alguno una mentalidad cortesana. Nunca desde la Edad Media el arte se ha alejado tanto del ideal clásico y nunca ha sido tan complicado y artificioso.

Y entonces, hacia 1750, en medio del Rococó se inserta una nueva reacción. Los elementos progresistas representan, frente a la orientación dominante, un ideal artístico que tiene otra vez un carácter racionalmente clasicista. Ningún clasicismo ha sido nunca más estricto, más sobrio ni más metódico que éste; en ninguno la reducción de las formas, la línea recta y todo lo que poseyera alguna significación técnica se realizó de manera más consecuente, ni se aplicó hasta tal punto lo típico y lo normativo. Ningún clasicismo fue tan inequívoco como éste, porque ninguno poseyó su carácter estrictamente programático ni su voluntad destructiva dirigida a la disolución del Rococó. Pero tampoco ahora está claro cuáles han sido las clases sociales iniciadoras del nuevo movimiento. Sus primeros representantes, Caylus y Cochin, Gabriel y Soufflot, tienen sus raíces en la cultura cortesana aristocrática, pero pronto se hace evidente que detrás de ellos están como fuerza matriz los elementos más progresistas de la sociedad. El origen sociológico

del nuevo clasicismo es ahora tan difícil de decidir porque nunca se había desarraigado totalmente la tradición del antiguo clasicismo barroco, y es tan efectiva en la elegancia de Vanico o de Reynolds como en la corrección de Voltaire o de Pope. Ciertas fórmulas clasicistas permanecen en vigor tanto en la pintura como en la literatura durante todo el período estilístico cortesano, que se extiende a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y, por lo que se refiere a la dicción poética, el pasaje siguiente, de Pope, representa el clasicismo de esta época tan perfectamente como cualquier texto del siglo de Luis XIV:

*Mira a través de este aire, este océano y esta tierra,
toda la materia alienta e irrumpe en la vida.*

*Arriba ¡cuán alta y creciente vida puede desenvolverse!
En torno ¡qué amplitud! ¡Qué profundidad se extiende*
[debajo!

*Inmensa cadena de la existencia, que partió de Dios,
engendra lo etéreo, lo humano, el ángel, el hombre,
la bestia, el pájaro, el pez, el insecto, lo que no llega a ver*

[el ojo,
lo que no alcanza a distinguir la lente; desde el infinito
[a ti,
desde ti a la nada¹²⁶.

El severo racionalismo y la forma suave y cristalina de estos versos son diferentes, sin embargo, incluso a primera vista, de las siguientes líneas de Chénier, que son tan irreprochablemente clasicistas como ellos, pero que, sin embargo, están llenas ya de una pasión nueva:

*Allons, étouffe tes clameurs;
Souffre, o coeur gros de haine, affamé de justice.
Toi, Vertu, pleure si je meurs.*

Los versos de Pope son una reminiscencia de la cultura intelectual de la aristocracia cortesana, mientras que los de Chénier son ya la expresión del nuevo emocionalismo

burgués y están en labios de un poeta que se yergue a la sombra de la guillotina y se convierte en víctima de aquella burguesía revolucionaria cuyo gusto clasicista encontró en él su primer representante valioso, aunque involuntario.

El nuevo clasicismo no aparece en modo alguno tan de improviso como frecuentemente se ha dicho¹²⁷. Su desarrollo corre ya desde finales de la Edad Media entre los dos polos de una concepción artística estrictamente tectónica y otra de libertad formal, esto es, entre una ligada al clasicismo y otra opuesta a él. Ninguna de las innovaciones del nuevo arte representa una aportación completamente nueva; todas se enlazan con una u otra de estas dos tendencias, que se releven una a la otra en la dirección, pero que no son enteramente desplazadas nunca. Aquellos investigadores que presentan el neoclasicismo como una innovación completa acostumbran a descubrir la peculiaridad de su génesis en que la evolución en él no procede de lo simple a lo complicado, es decir, de lo lineal a lo pictórico o de lo pictórico a lo más pictórico, sino que el proceso de diferenciación "se interrumpe", y el desarrollo en cierto modo "retrocede a saltos". Wölfflin piensa que en esta regresión "la iniciativa está más claramente motivada por las circunstancias externas" que por el ininterrumpido proceso de complicación. En realidad no hay diferencia fundamental entre los dos tipos de desarrollo; lo que ocurre, simplemente, es que la influencia de las "circunstancias externas" es más evidente en el caso de un desarrollo intermitente que en el de un desarrollo rectilíneo. Efectivamente, estas circunstancias desempeñan siempre el mismo papel decisivo. En cualquier punto y en cualquier momento de la evolución está abierto el interrogante de qué dirección ha de tomar la creación artística. El mantener la orientación existente representa un proceso dialéctico semejante y es, en igual medida, una consecuencia de las "circunstancias externas",

¹²⁶ POPE: *Essay on Man*, I, v. 233 ss.

¹²⁷ HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1927. 7.ª ed., p. 252. HANS ROSE: *Spätbarock*, 1922, p. 13.

que el modificar la orientación dada. La pretensión de retener o de interrumpir el progreso del naturalismo no presupone ningún factor fundamentalmente distinto de los que constituyen el deseo de mantener o acelerar su progreso. El arte de la época de la Revolución se distingue del clasicismo anterior sobre todo en que con él consigue el predominio definitivo la concepción artística rigurosamente formal, lo que no había ocurrido desde principios de Renacimiento, y en que representa la consumación definitiva de una evolución que había durado trescientos años y se extendía desde el naturalismo de Pisanello hasta el impresionismo de Guardi.¹³⁷ A pesar de ello, sería injusto negar toda tensión y todo conflicto estilístico al arte de David; la dialéctica de las distintas direcciones estilísticas está latiendo en él tan febrilmente como en la poesía de Chénier y en todas las creaciones artísticas importantes del período revolucionario.

El clasicismo que se extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio no representa un movimiento homogéneo, sino una evolución que, aunque procede de manera ininterrumpida, se consume en varias fases claramente distintas. La primera de estas fases, que se extiende aproximadamente desde 1750 hasta 1780 y que suele ser llamada "clasicismo rococó" por el carácter mixto de su estilo, representa en el desarrollo histórico las tendencias probablemente más importantes, reunidas en el "estilo Luis XVI", pero representa sólo una corriente subterránea en la auténtica vida artística de la época. La heterogeneidad de las tendencias estilísticas en competencia se manifiesta del modo más agudo en la arquitectura, que combina interiores rococós con fachadas clasicistas, sin que los contemporáneos encontrasen nunca molestia esta mezcla de estilos. En ningún fenómeno se manifiestan más expresivamente la indecisión de la época y su incapacidad para elegir entre las alternativas posibles que en este eclecticismo. El Barroco se caracterizaba ya por su vacilación entre racionalismo y

137 Cf. Wölfflin: *op. cit.*, p. 35.

sensualismo, formalismo y espontaneidad, clasicismo y modernidad, pero trataba de resolver estos antagonismos en un único estilo, aunque no fuera completamente homogéneo. Ahora, por el contrario, nos encontramos ante un arte en el que ni siquiera se intenta reducir los diversos elementos estilísticos a un común denominador. Pues lo mismo que en la arquitectura se combinan exteriores e interiores de diferente dirección estilística, en la pintura y en la poesía están también creaciones de estilos completamente distintos unas junto a otras: obras de Boucher, Fragonard y Voltaire junto a las de Vien, Greuze, Diderot y Rousseau. La época produce a lo sumo formas híbridas, pero no trae un ajuste de los principios formales opuestos. Este eclecticismo corresponde a la estructura general de la sociedad, en la que las clases se mezclan y con frecuencia operan conjuntamente, pero interiormente, sin embargo, siguen siendo ajenas unas a otras. Las relaciones de las fuerzas existentes se expresan artísticamente sobre todo en el hecho de que el rococó cortesano es prácticamente siempre el estilo predominante y disfruta el favor de una mayoría abrumadora entre el público de arte, mientras el clasicismo no representa más que el arte de la oposición y constituye el programa artístico de un estrato de aficionados relativamente escaso, apenas digno de ser tenido en cuenta en el mercado artístico.

Este nuevo movimiento, que ha sido también llamado "clasicismo arqueológico", depende de la vivencia clasicista del arte griego y romano más ínteramente que las anteriores tendencias afines. Pero incluso ahora el interés teórico por la Antigüedad clásica no es lo principal, sino que presupone más bien un cambio de gusto, y este cambio de gusto, a su vez, una modificación de valores vitales. El arte clásico cobra actualidad para el siglo XVIII porque, después de la técnica que se ha vuelto demasiado flexible y fluida y después del atractivo en exceso juguetón de colores y tonos, se siente de nuevo la atracción de un estilo artístico más sobrio, más serio y más objetivo. Cuando a mediados del siglo surge la nueva tem-

dencia clasicista, el clasicismo del *grand siècle* ha muerto hace ya cincuenta años; el arte se ha entregado a la misma voluptuosidad que domina todo el siglo. El anti-sensualismo del ideal artístico clásico puesto de nuevo en vigor ahora no es cuestión de gusto o de valoración estética, o al menos no lo es en primer lugar, sino que es cuestión de moral: es la expresión de una ambición de sencillez y sinceridad. El cambio de gusto que hace olvidar el estímulo de lo óptico sensual, la riqueza y la gradación del color, la plenitud fluyente y el impetu arrollador de las impresiones, y pone en duda sobre todo el valor de aquello que todo experto había considerado desde hacia medio siglo como la quintaesencia del arte, esta inaudita simplificación y nivelación de la escala de valores estéticos significa el triunfo de un nuevo ideal puritano que se opone al hedonismo de la época. La nostalgia de la línea pura, inequívoca y sin complicaciones, de la regularidad y la disciplina, de la armonía y el sosiego, de la "noble simplicidad y la tranquila grandeza" de Winckelmann, es, sobre todo, una protesta contra la insinceridad y la artificio, contra el virtuosismo y el brillo vacíos del Rococó, que ahora comienzan a ser considerados como depravados, degenerados, enfermizos y antinaturales.

Junto a los artistas que, como Vien, Falconet, Mengs, Battoni, Benjamín West y William Hamilton, se adhieren con entusiasmo en toda Europa a la nueva tendencia, hay innumerables artistas y aficionados, críticos y coleccionistas que coquetean meramente con esta revolución contra el Rococó y participan de manera sólo superficial en la moda arqueológica. La mayoría de ellos son simplemente transmisores de un movimiento cuyo verdadero origen y cuyos últimos propósitos desconocen. Teóricamente, el director de la Academia, Antoine Coypel, se coloca al lado del clasicismo, y el conde Caylus, el noble aficionado al arte y arqueólogo, se pone incluso a la cabeza del movimiento. El superintendente De Marigny, hermano de Mme. de Pompadour, va en 1784 con Soufflot y Cochlin a Italia en viaje de estudios y con esto inicia las nue-

vas peregrinaciones al Sur. Con Winckelmann comienza la investigación arqueológica sistemática: con Mengs la nueva tendencia clasicista se impone en Roma, y en la obra de Piranesi la experiencia de la arqueología se convierte en el verdadero objeto del arte. El nuevo clasicismo se distingue principalmente de los antiguos movimientos clasicistas en que concibe lo clásico y lo moderno como dos tendencias hostiles e incompatibles¹³⁸. Sin embargo, mientras en Francia se encuentra una fórmula de compromiso entre las tendencias antagónicas, y el clasicismo, sobre todo en la obra de David, representa un progreso del naturalismo, el nuevo movimiento produce en los demás países europeos, por lo general, un anémico arte académico que considera la imitación de la Antigüedad clásica como un fin en sí misma.

Se acostumbra a ver en las excavaciones de Pompeya (1748) el estímulo decisivo para el nuevo clasicismo arqueológico; esta empresa, sin embargo, tuvo que haber sido promovida a su vez por un nuevo interés y un nuevo punto de vista para lograr tal influencia, pues las primeras excavaciones, que tuvieron lugar en Herculano en 1737, no produjeron consecuencias estimables. El cambio en el clima intelectual no ocurre sino hasta mediados de siglo. A partir de este momento es cuando comienzan a surgir el cultivo científico internacional de la arqueología y el movimiento artístico internacional del clasicismo, que ya no estará bajo predominio francés, aunque la escuela de David extenderá su filiación a toda Europa. Los *scavi* se convierten en el tema del día; toda la intelectualidad del Occidente se interesa por ellos. El coleccionar antigüedades se convierte en una verdadera pasión; se gastan sumas importantes en obras de arte clásico y se crean nuevas gabinetes y colecciones de gemas y vasos. Un viaje de estudios a Italia se convierte ahora no sólo en una cosa de buen tono, sino en parte indispensable de la educación de un joven de la buena socie-

¹³⁸ CARL JUSTI: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 1923, 3.^a ed., III, p. 272.

edad. No hay artista, ni poeta, ni persona interesada en cuestiones intelectuales que no se prometa la más alta potenciación de sí mismo como resultado de la experiencia directa de los monumentos clásicos en Italia. El viaje de Goethe a Italia, su colección de antigüedades, la sala de Hera en su casa de Weimar, con el busto colosal de la diosa, que amenaza hacer saltar las paredes de aquel interior burgués, valen como símbolo de esta época cultural.

Pero el nuevo culto de lo clásico es, tanto como el casi contemporáneo entusiasmo por la Edad Media, un movimiento esencialmente romántico; porque también la Antigüedad clásica aparece ahora como un período primitivo de la cultura humana, inasequible y desaparecido para siempre, en el sentido rousseauniano. En esta concepción de la Antigüedad están acordes Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe y todo el romanticismo alemán. Todos descubren en ella una fuente de restablecimiento y renovación, un ejemplo de humanidad plena y genuina, aunque ya irrecuperable. No es casual que el movimiento prerromántico coincida con los inicios de la arqueología, y que Rousseau y Winckelmann sean contemporáneos; la característica intelectual básica de la época se expresa siempre en la misma nostálgica filosofía de la cultura, tan pronto vuelta hacia la Antigüedad clásica como hacia la Edad Media. El nuevo clasicismo se dirige tanto contra el prerromanticismo como contra la frivolidad y la artificiosidad del Rococó; ambos están impregnados del mismo sentido burgués de la vida. La imagen que el Renacimiento tenía de la Antigüedad clásica estaba condicionada por la concepción del mundo de los humanistas y reflejaba las ideas antiescolásticas y anticlericales de este estrato intelectual; el arte del siglo XVII interpretaba el mundo de los griegos y los romanos según los conceptos feudales de la moral profesados por la monarquía absolutista; el clasicismo de la época de la Revolución depende del ideal de vida estoico republicano de la burguesía progresiva y permanece fiel a este ideal en todas sus manifestaciones.

El tercer cuarto del siglo estuvo todavía lleno del conflicto de los estilos. El clasicismo se encontraba envuelto en una lucha y era la más débil de las dos tendencias en competencia. Hasta 1780 aproximadamente se limitó en la mayoría de los casos a una discusión teórica con el arte cortesano; sólo después de esta fecha, especialmente desde la aparición de David, puede el Rococó ser considerado vencido. El éxito de *El juramento de los Horacios*, en 1785, significa el fin de una lucha de treinta años y la victoria del nuevo estilo monumental. Con el arte de la era revolucionaria, que se extiende aproximadamente desde 1780 a 1800, comienza una nueva fase del clasicismo. En vísperas de la Revolución estaban en conjunto representadas en la pintura francesa las siguientes tendencias: 1.ª, la tradición del Rococó sensualista y colorista en el arte de Fragonard; 2.ª, el sentimentalismo representado por Greuze; 3.ª, el naturalismo burgués de Chardin; 4.ª, el clasicismo de Vien. La Revolución escogió este clasicismo como el estilo más acorde con su ideología, aunque debiera pensarse que el gusto representado por Greuze y Chardin era más adecuado a ella. Sin embargo, lo decisivo en la elección no fue la cuestión del gusto y de la forma; ni el principio de la interioridad y la intimidad derivado del ideal artístico burgués de la Baja Edad Media y el Renacimiento temprano, sino la consideración de cuál de las direcciones existentes era la más apropiada para representar del modo más eficaz posible la ética de la Revolución con sus ideales patriótico-heróicos, sus virtudes cívicas romanas y sus ideas republicanas de libertad. Amor a la Libertad y a la patria, heroísmo y espíritu de sacrificio, rigor espartano y autodomínio estoico sustituyen ahora a aquellos conceptos morales que la burguesía había desarrollado en el curso de su ascenso económico, y que, finalmente, se habían debilitado y socavado tanto que la burguesía había podido convertirse en uno de los sustentadores más importantes de la cultura del Rococó. Los precursores y adelantados de la Revolución tuvieron que volverse tan acerbamente contra el ideal de vida de los señores gene-

raux como contra las *douceurs de vivre* de la aristocracia. Pero no podían apoyarse en la burguesa concepción del mundo confortable, patriarcal y antiheroica de los siglos anteriores, y debían esperar el logro de sus propósitos sólo de un arte completamente militante. Para conseguirlo, de entre todas las direcciones artísticas que se les ofrecían para la elección, el clasicismo de Viena y su escuela poseía la mayor parte de las premisas.

El arte de Viena, sin embargo, estaba todavía lleno de dispersión y trivialidad y tan estrechamente ligado con el Rococó como la pintura sentimentalmente burguesa de Greuze. El clasicismo no era en este caso más que un tributo rendido a la moda, a la que el artista se unía con celo pedantesco. En sus pinturas coquetamente eróticas solamente los motivos eran clásicos y el estilo era clasicista, pero el espíritu y la disposición eran puramente rococós. No hay que maravillarse de que el joven David comenzara su viaje a Italia con la decisión de no dejarse seducir por los atractivos de la Antigüedad clásica¹³⁹. Nada muestra tan claramente cuán profunda fue la cesura entre el clasicismo rococó y el clasicismo revolucionario de la generación siguiente que esta resolución de David. Si, a pesar de ello, David se convirtió en el adelantado y el más grande representante del arte clasicista, hay que atribuirlo al cambio de significación que había padecido el clasicismo, a consecuencia de lo cual había perdido su carácter estetizante. Sin embargo, David no consiguió inmediatamente el triunfo con su nueva interpretación del clasicismo. En primer lugar, nada nos autoriza a suponer que había de ocupar la posición privilegiada que tenía desde *El juramento de los Horacios* y que sólo perdió después de la Restauración. Al mismo tiempo que David, se encuentra en Roma también un grupo de jóvenes artistas franceses en los que se da un desarrollo semejante al del propio David. El Salón de 1781 estaba dominado por estos jóvenes "romanos" que habían

¹³⁹ MAURICE DREYFOUE: *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire*, 1906, p. 152.

evolucionado hacia el clasicismo estricto, y de los que Ménageot era considerado el auténtico jefe. Los cuadros de David eran siempre más severos y serios para el gusto de la época. La crítica se dio cuenta sólo poco a poco de que precisamente estos cuadros significaban el triunfo de las ideas que trataban de imponerse frente al Rococó¹⁴⁰.

Pero a David le llegó la madurez, y la reparación que se le ofreció no dejó nada que desear. *El juramento de los Horacios* constituyó uno de los éxitos más grandes en la historia del arte. El camino triunfal de la obra comenzó en Italia, donde David la expuso en su propio estudio. Se peregrinó al cuadro, se le ofrecieron flores, y Vieni, Battoni, Angelika Kaufmann y Wilhelm Tischbein, es decir, los artistas más estimados en Roma, estuvieron acordes en las alabanzas al joven maestro. En París, donde el público conoció la obra en el Salón de 1785, el triunfo continuó. *El juramento de los Horacios* fue designado como "el cuadro más bello del siglo", y la hazaña de David fue considerada como realmente revolucionaria. La obra pareció a los contemporáneos el hecho más nuevo y audaz que podían imaginarse y de la realización más completa del ideal clasicista. En el cuadro, la escena representada se reducía a un par de figuras, casi sin comparsas, sin accesorios. Los protagonistas del drama, como signo de su unanimidad y su resolución de, si fuera necesario, morir juntos por su común ideal, están concentrados en una línea única, entera y rígida: el artista consiguió con este radicalismo formal un efecto con el que no podía compararse ninguna de las experiencias artísticas de su generación. Desarrolló su clasicismo dentro de un arte puramente lineal, con una renuncia absoluta a los efectos pictóricos y a todas las concesiones que hubieran convertido la representación en una pura fiesta para los ojos. Los medios artísticos de que se sirvió eran estrictamente racionales, metódicos y puritanos,

¹⁴⁰ ALBERT BRENNER: *Die Entstehung der Kunstkrise*, 1915, páginas 229-30.

y subordinaba toda la organización de la obra al principio de la economía. La precisión y la objetividad, la limitación a lo más necesario y la energía espiritual, que se expresaban en esta concentración, correspondían al estoicismo de la burguesía revolucionaria como ninguna otra orientación artística. En ella estaban unidas la grandeza y la sencillez, la dignidad y la sobriedad. *El juramento de los Horacios* ha sido llamado con razón "el cuadro clasicista por excelencia"¹⁴¹. La obra representaba el ideal estético de su tiempo tan perfectamente como, por ejemplo, *La Cena de Leonardo*, la concepción artística del Renacimiento. Si se puede alguna vez interpretar sociológicamente las puras formas artísticas, éste es el caso. En claridad, esta ausencia de concesiones, esta agudeza de expresión tienen su origen indudablemente en las virtudes cívicas republicanas: la forma es ahora realmente sólo un vehículo, un medio para un fin. El hecho de que, a pesar de ello, las clases superiores participaran de este clasicismo es, por lo que sabemos del poder sugestivo de los movimientos triunfantes, mucho menos asombroso que el hecho de que también el gobierno lo fomentara. *El juramento de los Horacios*, como se sabe, fue pintado para el Ministerio de Bellas Artes. La actitud general frente a las tendencias subversivas era tan desprevencida y tan indecisa en el arte como en la política.

Cuando en el año 1789 se expone el *Bruto*, el cuadro con que David alcanza la cumbre de su gloria, las consideraciones formales no desempeñan ningún papel de tipo consciente en la acción que el público dispensa a la obra. El atavismo y el patriotismo romanos se han adecuando de la moda y se han convertido en un símbolo universalmente válido del que se hace uso con tanto más gusto cuanto que cualquier otra analogía o cualquier otro paralelo histórico recordarian el ideal heroico caballeresco. Sin embargo, los presupuestos de los que

¹⁴¹ WALTER FRIEDLAENDER: *Hauptströmungen der franz. Malerei von David bis Delacroix*, I, 1935, p. 8.

surge el moderno patriotismo no tienen realmente nada en común con los romanos. Este patriotismo es producto de una época en la que Francia no tiene ya que defender su libertad contra un vecino codicioso o contra un señor feudal extranjero, sino contra un contorno hostil distinto de ella. En toda su estructura social y opuesto a la Revolución. La Francia revolucionaria pone el arte de manera totalmente ingenua al servicio de esta lucha: hasta el siglo XIX no surge la idea de *l'art pour l'art*, que prohíbe esta práctica. La oposición del Romanticismo a la Ilustración y a la Revolución es la primera en alzar el principio del arte "puro" e "inútil", y cuando las clases dominantes temen perder su influencia sobre el arte es cuando aparece la exigencia de la pasividad del artista. El siglo XVIII usa todavía del arte para la consecución de sus fines prácticos de manera tan carente de escrúpulos como lo habían hecho los siglos precedentes: pero hasta la Revolución apenas si los artistas se habían dado cuenta de esta práctica y mucho menos habían pensado convertirla en un programa. Con la Revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política, y entonces por vez primera se encarece de manera bien expresiva que el arte no debe ser un "mero adorno en la estructura social", sino "una parte de sus fundamentos"¹⁴². Debe ser, se dice, no un pasatiempo ni un estimulante para los nervios, ni un privilegio de ricos y ociosos, sino que debe instruir y perfeccionar, espolear a la acción y dar ejemplo. Debe ser puro, verdadero, inspirado e inspirador, debe contribuir a la felicidad del público en general y convertirse en posesión de toda la nación.

El programa era ingenuo, como todas las reformas abstractas del arte, y su esterilidad demuestra que una revolución debe modificar la sociedad antes de que pueda modificar el arte, aunque el arte mismo sea un instrumento de esta modificación y guarde con el proceso social una complicada relación de acción y reacción recíprocas.

¹⁴² FRANÇOIS BENOIT: *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897, p. 3.

Por otra parte, el verdadero designio del programa artístico de la Revolución no era extender la participación del disfrute del arte a las clases excluidas del privilegio de la cultura, sino modificar la sociedad, hacer más hondo el sentimiento de comunidad y despertar la conciencia de las conquistas revolucionarias¹⁴³. En lo sucesivo el cultivo del arte constituyó un instrumento de gobierno y disfrutó de una atención entonces sólo prestada a los asuntos importantes de Estado: Mientras la República estuvo en peligro y luchó por su propia existencia, todos tuvieron que servirla con todas sus fuerzas. En una comunicación dirigida por David a la Convención se dice: "Cada uno de nosotros es responsable ante la nación del talento que ha recibido de la naturaleza"¹⁴⁴. Y Hassenfratz, un miembro del jurado del Salón de 1793, formulaba la correspondiente teoría estética en los siguientes términos: "Todo el talento del artista reside en su corazón; lo que lleva a cabo con sus manos no tiene importancia"¹⁴⁵.

David desempeña un papel sin precedentes en la política artística de su tiempo. Es miembro de la Convención y ejerce como tal una influencia considerable: pero es al mismo tiempo confidente y portavoz del gobierno de la Revolución en toda cuestión de arte. Desde Le Brun ningún artista ha tenido una esfera de actividad tan amplia; sin embargo, el prestigio personal de David es incomparablemente mayor de lo que fue el del factótum de Luis XIV. Es no sólo el dictador artístico de la Revolución, no sólo la autoridad a la que están sometidas la propaganda artística, la organización de todas las grandes fiestas y solemnidades, la Academia con todas sus funciones y todo el sistema de museos y exposiciones, sino que es también el autor de una revolución artística propia, de aquella *révolution davidienne* en la que el arte moderno tiene en cierto aspecto su punto de partida. Es

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 45.

¹⁴⁴ JULES DAVID: *Le Peintre David*, 1880, p. 117.

¹⁴⁵ EDMOND Y JULES CONCOURT: *Hist. de la société française pendant la Révolution*, 1880, p. 345.

el fundador de una escuela que apenas si tiene paralelo en la historia del arte en cuanto a autoridad, extensión y duración. A ella pertenecen casi todos los jóvenes talentos, y, a pesar de las contrariedades que el maestro tuvo que sufrir, a pesar de la fuga, del destierro y de la merma de su propia fuerza creadora, esta escuela sigue siendo hasta la Revolución de Julio no sólo la escuela más importante, sino la "escuela" de la pintura francesa. Incluso se convierte en la escuela del clasicismo europeo en conjunto, y su creador, que ha sido llamado el Napoleón de la pintura, ejerce a través de ella una influencia que, en su propia esfera, puede incluso compararse con la del conquistador del mundo.

La autoridad del maestro sobrevive al 9 Termidor, al 18 Brumario y al advenimiento de Napoleón al trono, y no simplemente porque David es el pintor más grande de la Francia de entonces, sino porque su clasicismo representa la concepción artística más en armonía con los designios políticos del Consulado y del Imperio. El desarrollo uniforme desde el punto de vista del trabajo artístico sufre sólo una interrupción durante el período del Directorio, que, en contraste tanto con la Revolución como con el Imperio, tiene un carácter sorprendentemente frívolo, hedonista y estéticamente epicúreo¹⁴⁶. Bajo el Consulado, cuando los franceses están pensando constantemente en el heroísmo de los romanos, y bajo el Imperio, en cuya propaganda política la comparación con el Imperio Romano desempeña un papel semejante al de la analogía con la república Romana durante la Revolución, el clasicismo sigue siendo el estilo representativo del arte francés. Pero la pintura de David, a pesar del carácter lógico de su desarrollo, lleva en sí el signo del mismo cambio que están sufriendo la sociedad y el gobierno del país. Ya durante la época del Directorio su estilo, sobre todo en *El rapto de las Sabinas*, muestra un carácter más delicado, más agradable, desprovisto de la severidad artística sin concesiones de los años de la Revolu-

¹⁴⁶ LOUIS MADELIN: *La Révolution*, 1911, pp. 490 ss.

ción. Y durante el Imperio se entrega de nuevo a la lisonjera elegancia y a la artificiosidad de su estilo Directorio, desviándose de los propósitos de sus primeros tiempos en otra dirección. El estilo Imperio del maestro contiene, trasladado al terreno artístico, todo el conflicto interno de la hegemonía de Napoleón. Pues así como este régimen no pudo nunca desmentir su origen revolucionario y destruye de una vez para siempre la esperanza de una reetracción de los privilegios hereditarios, pero continúa inesorablemente la liquidación de la Revolución, que había comenzado con el 9 Termidor, y no sólo asegura la posición del poder a la burguesía acaudalada y a los ricos terratenientes, sino que implanta una dictadura política que restringe los derechos de libertad de estas clases al código civil, así también el arte de David en el Imperio es una síntesis desequilibrada de tendencias opuestas en la que gradualmente lo ceremonioso y lo convencional se imponen al naturalismo y a la espontaneidad.

Las tareas encargadas a David como *premier peintre* de Napoleón favorecían a su arte en cuanto le llevaban de nuevo a una relación inmediata con la realidad histórica y le ofrecían la ocasión de enfrentarse con los problemas formales de la gran pintura histórica oficial, pero al mismo tiempo acartonaban su clasicismo y anticipaban las características de aquel academicismo que habría de ser tan fatal para él mismo y para su escuela. Delacroix llamó a David "*le père de toute l'école moderne*", y lo era en un doble aspecto: no sólo como creador del nuevo naturalismo burgués que, especialmente en el retrato, dio expresión a la seriedad y la dignidad de una concepción de la vida severa, sencilla y nada teatral, sino precisamente también como renovador de los cuadros de historia y de la representación pictórica de las grandes ocasiones históricas. Gracias a tales tareas David consiguió, después de la elegancia superficial y del frívolo tratamiento de los problemas formales de su época del Directorio, recobrar una gran parte de su primitiva objetividad y su naturalidad. Los problemas que ahora

tiene que resolver ya no se ciernen en el aire como el tema de *El rapto de las Sabinas*, sino que resultan de la realidad inmediata y actual. Encuentra en encargos como el de *La consagración de Napoleón* (1805-08) o el del *Reparto de las Águilas* (1810) muchos más estímulos artísticos de los que quizá él mismo hubiera esperado. Lo que estas pinturas nos hacen echar de menos en estímulo y dramatismo, comparadas con el *Juramento en el juego de la pelota*, está compensado por el tratamiento más simple y menos teatral del tema. David se aleja con ellas cada vez más del siglo XVIII y de la tradición del Rococó, y crea, en contraste con el individualismo genial de sus obras juveniles, un estilo más objetivo, del que cabe que se abuse académicamente, pero que de cualquiera de las maneras puede ser continuado. La íntima discordia que amenazaba la unidad espiritual de su arte desde el Directorio no la ha superado todavía por completo. Junto a las ceremonias oficiales, para las que encuentra una solución completamente satisfactoria, pinta escenas del mundo clásico, como *Safo* (1809) o *Leónidas* (1812), que son tan afectadas y amaneradas como lo era *El rapto de las Sabinas*. El mundo clásico ha dejado de ser para David una fuente de inspiración y se le convierte en mero convencionalismo, como a sus contemporáneos. Cuando se ocupa en tareas prácticas, continúa produciendo obras maestras, pero cuando intenta remontarse sobre la realidad, falla.

El conflicto existente en el arte de David — el contraste entre el abstracto y anémico idealismo de sus composiciones mitológicas y anticuario-históricas, y el jugoso naturalismo de sus retratos — se vuelve más agudo durante su exilio en Bruselas. Cuantas veces entra en contacto con la vida real, es decir, cuando tiene que pintar retratos, sigue siendo el gran maestro de siempre; por el contrario, cuando se ensimisma en sus ilusiones clásicas, que han perdido toda relación con el presente y se han convertido en un mero juego artístico, no sólo da la impresión de estar pasado de moda, sino frecuentemente también de caer en el mal gusto. El caso de David tiene

una importancia especial para la sociología del arte, pues probablemente no hay a lo largo de toda la historia otro ejemplo semejante para refutar de manera tan incontestable la tesis de la incompatibilidad de los designios políticos prácticos y la calidad auténticamente artística. Cuanto más íntimamente estaba ligado a los intereses políticos y más completamente colocaba su arte al servicio de tareas propagandísticas, mayor era el valor artístico de sus creaciones. Durante la Revolución, cuando todos sus pensamientos giran en torno a la política y pinta su *juramento en el juego de pelota* y su *Muerte de Marat*, está en la cumbre de su pujanza artística. Y bajo el Imperio, cuando al menos podía identificarse con los propósitos patrióticos de Napoleón y era indudablemente consciente de lo que la Revolución, a pesar de todo, debía al dictador, su arte siguió siendo vivo y creador mientras se ocupó de tareas prácticas. Sin embargo, más tarde, en Bruselas, cuando perdió toda relación con la realidad política y no era otra cosa que un pintor, descendió al punto más bajo de su desarrollo artístico. Si bien estas correlaciones no demuestran de manera absoluta que un pintor deba estar interesado en la política y ser de mentalidad progresista para pintar buenos cuadros, sí demuestran, sin embargo, que tales intereses y tales designios no estorban en modo alguno la creación de buenos cuadros.

Se ha asegurado con frecuencia que la Revolución fue artísticamente estéril y que sus creaciones se movieron dentro de los límites de un estilo que no era otra cosa que la continuación y la consumación del antiguo clasicismo rococó. Se ha resaltado que el arte del período revolucionario puede ser denominado revolucionario con referencia a su contenido y a sus ideas, pero no respecto a sus formas y a sus medios estilísticos¹⁴⁷. La Revolución, efectivamente, se había encontrado con el clasicismo más

¹⁴⁷ GEORGE PLEKHANOV: *Art and Society*, 1937, p. 20. LOUIS HOURTIQ: *La Peinture française au XVIII^e siècle*, 1939, páginas 145 ss. ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la lit. franç. de 1789 à nos jours*, 1936, p. 5.

o menos hecho, pero le dio en cierto modo nuevo contenido y nuevo sentido. El clasicismo de la Revolución parece no original y no creador sólo desde la perspectiva niveladora de la posteridad; los contemporáneos estaban completamente convencidos de las diferencias estilísticas existentes entre el clasicismo de David y el de sus predecesores. Cuán osadas y revolucionarias les parecieron las innovaciones de David lo demuestran mejor que nada las palabras del director de la Academia, Pierre, que designaba la composición de *El juramento de los Horacios* como "un ataque al buen gusto" a consecuencia de su desviación del habitual esquema piramidal¹⁴⁸. Pero la auténtica creación estilística de la Revolución no es este clasicismo, sino el Romanticismo; es decir, no el arte que ella practicó, sino el arte al que preparó el camino. La Revolución misma no podía realizar el nuevo estilo porque ella poseía ciertamente nuevos designios políticos, nuevas instituciones sociales, nuevas normas jurídicas, pero no tenía una sociedad nueva que hablara un lenguaje propio. Había, nada más, las premisas para la aparición de esa nueva sociedad. El arte se queda retrasado en relación con el desarrollo político, y se mueve, en parte, como ya advertía Marx, dentro de las viejas formas anticuadas¹⁴⁹. Los artistas y los poetas no son en modo alguno siempre profetas, y el arte va con relación a su tiempo retrasado tantas veces como adelantado.

También el Romanticismo, al que la Revolución preparó el camino, se apoya en un movimiento similar anterior, pero el prerromanticismo y el Romanticismo propiamente dicho no tienen entre sí tanto de común como las dos formas del moderno clasicismo. No constituyen en modo alguno un movimiento romántico unitario que, simplemente, fuera interrumpido en su desarrollo¹⁵⁰. El prerromanticismo sufre a manos de la Revolución su derrota decisiva y definitiva. Es cierto que el antirracio-

¹⁴⁸ JULES DAVID: *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁹ KARL MARX: *Der 18. Brumaire des Louis Napoléon*, 1852.

¹⁵⁰ LOUIS HAUTECEUR: *Les origines du Romantisme*, en *Le romantisme et l'art*, 1928, p. 13.

nalismo experimenta un renacimiento, pero el sentimentalismo del siglo XVIII no sobrevive, sin embargo, a la Revolución. El Romanticismo postrevolucionario refleja un sentido nuevo del mundo y de la vida y hace madurar sobre todo una nueva interpretación de la idea de libertad artística. Esta libertad no es ya un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. El prerromanticismo autorizaba sólo al genio a apartarse de las reglas; el Romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la Revolución para el arte.

El movimiento romántico se convierte ahora por primera vez en una lucha por la libertad que no se dirige contra las Academias, las Iglesias, las cortes, los mecenas, los añonados, los críticos o los maestros, sino contra el mismo principio de tradición, de autoridad y contra toda regla. Esta lucha es inconcebible sin la atmósfera intelectual creada por la Revolución; a la Revolución debe tanto su génesis como su influencia. Todo el arte moderno es hasta cierto punto el resultado de esta romántica lucha por la libertad. Aunque se hable de normas estéticas supratemporales, de valores artísticos eternamente humanos, de la necesidad de cánones objetivos y convencionalismos vinculadores, la emancipación del individuo, la exclusión de toda autoridad extraña y la falta de consideración para toda barrera y toda prohibición son y siguen siendo el principio vital del arte moderno. El artista de nuestro tiempo puede reconocer con entusiasmo escuelas, grupos, movimientos y compañeros de lucha y de destino, pero mientras pinta o compone música o poesía está solo y se siente solo. El arte moderno es la expresión del hombre solitario, del individuo, que se siente diferente, trágica o dichosamente diferente, de sus compañeros. La Revolución y el Romanticismo significan el fin de la época cultural en la que el artista apelaba todavía a una "sociedad", a un grupo más o menos numeroso, pero homogéneo, a un público cuya

autoridad en principio reconocía de manera incondicional. El arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; en una palabra, se convierte en un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares. Hasta el Romanticismo carecía de importancia el que el público estuviera compuesto por verdaderos entendidos, y en qué medida lo estuviera; artistas y escritores se proponían con todo su ánimo corresponder a los deseos de este público, en contraste con el período romántico y postromántico, en los que ya no se someten al gusto y las exigencias de ningún grupo colectivo y están dispuestos siempre a apelar contra el juicio de alguien ante un tribunal distinto. Se encuentran con su creación en una tensión constante y en una eterna situación de lucha frente al público; permanentemente se constituyen grupos de conocedores y aficionados, pero esta formación de grupos está en constante fluir y destruye toda continuidad en las relaciones entre arte y público.

El origen común del clasicismo de David y de la pintura romántica, que está en la Revolución, se expresa también en que el Romanticismo no comienza siendo un ataque al clasicismo y no socava la escuela de David desde fuera, sino que al principio aparece precisamente en los más cercanos y más calificados discípulos del maestro, en Gros, Girodet y Guérin. La rígida separación entre las dos tendencias estilísticas tiene comienzo entre 1820 y 1830, cuando el Romanticismo se convierte en el estilo del elemento artísticamente progresista, y el clasicismo en el del conservador, que acata todavía incondicionalmente la autoridad de David. Al gusto personal de Napoleón y a la naturaleza de las tareas que sus artistas habían de resolver correspondía mejor que cualquier otra cosa la forma híbrida de clasicismo y romanticismo creada por Gros. Napoleón buscaba alivio para su racionalismo práctico en obras de arte románticas y era inclinado al sentimentalismo cuando no consideraba

el arte como medio de propaganda y ostentación. Esto explica sus preferencias por Ossian y Rousseau en la literatura y por lo pintoresco en la pintura¹⁵¹. Cuando Napoleón nombró a David su pintor de corte no hizo otra cosa que seguir la opinión pública; sus simpatías personales pertenecían a Gros, a Gérard, a Vernet, a Prudhon y a los "pintores anecdóticos" de su tiempo¹⁵². Por otra parte, todos ellos tenían que pintar sus batallas y victorias, sus festividades y ceremonias, tanto el melindroso Prudhon como el robusto David. El auténtico pintor del Imperio, el pintor de Napoleón por excelencia, era, sin embargo, Gros, el cual debía su fama, que aprobaban tanto los seguidores como los impugnadores de la escuela de David, en parte a su habilidad para pintar escenas sugestivas con una inmediatez de figuras de cera, y en parte a su nueva concepción moral de la pintura de batallas. Fue, como se sabe, el primero que representó la guerra desde el punto de vista humanitario y mostró el lado no heroico del sangriento suceso. La miseria era tan grande que ya no podía ser paliada; más razonable era no intentarlo siquiera.

El Imperio encontró la expresión artística de su concepción del mundo en un eclecticismo que combinaba y unía las tendencias estilísticas existentes. El carácter contradictorio del arte correspondía a las antinomias políticas y sociales del gobierno napoleónico. El gran problema que el Imperio trataba de resolver era la conciliación de las conquistas democráticas de la Revolución con las formas políticas de la monarquía absolutista. El retroceso al *ancien régime* era tan inconcebible para Napoleón como el permanecer en la "anarquía" de la Revolución. Había que encontrar una forma de gobierno que pudiera combinar ambas posturas y creara un compromiso entre el viejo y el nuevo Estado, entre la nobleza antigua y la nueva, entre la nivelación social y la nueva riqueza. La idea de libertad era tan ajena al *ancien*

151 LÉON ROSENTHAL: *La peinture romantique*, 1903, pp. 25 s.

152

régime como la de igualdad. La Revolución se propuso realizar las dos, pero finalmente abandonó el principio de la igualdad. Napoleón quiso rescatar este principio, pero no lo consiguió más que desde el punto de vista jurídico; económica y socialmente sigue predominando la antigua desigualdad prerrevolucionaria. La igualdad política consistió en que todos estaban igualmente desprovistos de derechos. De las conquistas revolucionarias no subsistieron más que la libertad personal ciudadana, la igualdad ante la ley, la abolición de los privilegios feudales, la libertad de creencias y la *carrière ouverte aux talents*. No era poco, ciertamente. La lógica del gobierno autoritario y de las ambiciones cortesanas de Napoleón, sin embargo, condujo a la rehabilitación de la nobleza y de la Iglesia, y, a pesar de la aspiración a mantener los principios fundamentales de la Revolución, creó una atmósfera antirrevolucionaria¹⁵³. El Romanticismo recibió un enorme ímpetu con la firma del Concordato y el renacimiento religioso anejo a él. Había ido ya, en la obra de Chateaubriand, de la mano de la idea de una renovación católica y de las tendencias monárquicas. El *Génie du Christianisme*, que apareció un año después del Concordato y era la primera obra representativa del romanticismo francés, tuvo un éxito tan inaudito como ninguna otra producción literaria del siglo XVIII. Lo leyó todo París y el *premier consul* hizo que le leyeran durante varias tardes algunas partes de él. La aparición de la obra señala el comienzo del partido clerical y el fin de la hegemonía de los "filósofos"¹⁵⁴. Con Girodet la reacción clerical romántica se extiende también al arte y acelera la disolución del clasicismo. Durante los años de la Revolución no se veía en ninguna exposición un cuadro de contenido religioso¹⁵⁵. La escuela de David mantuvo al principio una actitud opuesta

153 LOUIS MADELIN: *La Contre-Révolution sous la Révolution*, 1935, p. 329.

154 *Ibid.*, pp. 162, 175.

155 JULES RENOUVIER: *Hist. de l'art pendant la Révolution*, 1842, p. 31.

al género: pero con la difusión del Romanticismo se incrementó el número de pinturas religiosas, y los temas sagrados invadieron, finalmente, también el clasicismo académico.

El renacimiento religioso comienza al mismo tiempo que la reacción política bajo el Consulado. También ella es una parte de la liquidación de la Revolución y es recibida con entusiasmo por la clase dominante. Sin embargo, el júbilo general enmudece pronto bajo la carga de los sacrificios opresivos que la aventura napoleónica impone a la nación, y la alegría desbordante de la burguesía es también sustancialmente reducida por la creación de la nueva nobleza militar y por los intentos de reconciliación con la antigua aristocracia. Pero los días dorados de los abastecedores del ejército, de los comerciantes en granos y los especuladores comienza ahora, y el vencedor en la lucha por lograr la supremacía en la sociedad sigue siendo finalmente la burguesía, aunque ya no es en absoluto la antigua burguesía revolucionaria. Dicho sea de paso, los objetivos que se perseguían con la Revolución nunca fueron tan altruistas como se sueñen presentar. La burguesía adinerada era ya mucho antes de la Revolución el acreedor del Estado, y, en vista de la persistente mala administración de la Corte, tenía cada vez más motivo para temer la quiebra de las finanzas del Estado. Cuando ella luchaba por un nuevo orden, lo hacía sobre todo para asegurar sus rentas. Este circunstancia explica la aparente paradoja de que la Revolución fuera realizada por una de las clases más ricas, y no de las menos privilegiadas¹⁵⁶. No fue en ningún sentido la Revolución del proletariado y de la pequeña burguesía desposeída, sino la Revolución de los rentistas y de los empresarios comerciales, es decir, de una clase que era dificultada en su expansión económica por los privilegios de la nobleza feudal, pero que en su existencia no estaba vitalmente amenazada¹⁵⁷. Sin embargo, la

Revolución se hizo con la ayuda de la clase trabajadora y de los estratos inferiores de la burguesía, y difícilmente hubiera triunfado sin ellos. No obstante, tan pronto como la burguesía hubo alcanzado sus fines, abandonó a sus antiguos aliados y quiso disfrutar ella sola de los frutos de la lucha común. Al final, todas las clases oprimidas y desposeídas de derechos se aprovecharon de la Revolución, que, después de tantas rebeliones fracasadas y tantas revueltas, condujo ya a una transformación radical y durable de la sociedad. Pero la reacción inmediata de los acontecimientos no fue nada halagüeña. Apenas había terminado la Revolución se apoderó de las almas una desilusión inmensa, y de la alegre concepción del mundo propia de la Ilustración no quedó ni huella. El liberalismo del siglo XVIII partía de la identidad entre libertad e igualdad. La fe en esta ecuación era la fuente de su optimismo, y la pérdida de la fe en la compatibilidad de ambas ideas fue el origen del pesimismo del período postrevolucionario.

El signo más chocante de la victoria de las ideas liberales es que la influencia de la coerción, de la limitación y la reglamentación del pensamiento no es considerada paralizadora hasta después de la Revolución. Hasta entonces los más grandes florecimientos artísticos se habían relacionado frecuentemente con las tiranías más rígidas; de ahora en adelante todo intento de cultura autoritaria tropieza con una oposición invencible. La Revolución había demostrado que ninguna institución humana es inalterable; pero con esto pierden también las ideas impuestas a los artistas toda pretensión de representar una norma superior, y, en vez de merecer la confianza en su verdad, despiertan sólo sospechas sobre su obligatoriedad. Los principios del orden y la disciplina perdieron su influencia estimulante en el arte, y la idea liberal se convirtió a partir de ahora — sí, efectivamente, sólo a partir de ahora — en fuente de inspiración artística. Napoleón no pudo espolpear a sus artistas y escritores a ninguna creación importante, a pesar de los premios, regalos y distinciones que les concedía. Los autores realmente productivos de la época, gente como

¹⁵⁶ JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française*, 1934, p. 326.

¹⁵⁷ CL. ETIENNE FAYON: *The working class in the Revolution of 1789*, en *Essays on the French Revolution*, ed. por T. A. Jackson, 1945, p. 221.

Mme. de Staël y Benjamin Constant, eran disidentes y eximados¹⁵⁸.

La apertura más importante del Imperio en el terreno del arte consistió en la estabilización de las relaciones creadas durante el período revolucionario entre productores y consumidores. El público burgués, que había surgido en el siglo XVIII, se consolidó y desempeñó en lo sucesivo un papel decisivo como círculo interesado en las artes plásticas. El público de la literatura francesa del siglo XVII estaba compuesto por unos miles de personas; era un círculo de aficionados y conocedores, cuyo número estimaba Voltaire en dos o tres mil¹⁵⁹. Esto no significaba, naturalmente, que este público se compusiera exclusivamente de gente que tuviera juicio artístico independiente, sino, sólo, que poseía ciertos criterios de gusto los cuales capacitaban a sus miembros para distinguir lo que tenía valor de lo que no lo tenía dentro de unos límites por lo común bastante estrechos. El público de las artes plásticas era, naturalmente, más reducido todavía, y se componía exclusivamente de coleccionistas y conocedores. Hasta el período de la disputa entre los partidarios de Poussin y de Rubens el público del arte no dejó de estar constituido exclusivamente por especialistas¹⁶⁰, y sólo en el siglo XVIII abarcó también a gente que se interesaba por los cuadros sin pensar en su adquisición. Esta tendencia venía acentuándose desde el Salón de 1699, y en el año 1725 informa ya el *Mercure de France* que se podía ver en el Salón un enorme público de todas las clases y todas las edades, que miraba, ensalzaba, criticaba y censuraba¹⁶¹. Según los informes de la época, la afluencia fue sin precedentes, y aunque la mayoría acudía sólo porque la visita al Salón se había puesto de moda, sin embargo, el número de aficionados

¹⁵⁸ PÉRIE DE JULLEVILLE: *Hist. de la langue et de la lit. franç.*, VII, 1892, p. 116.

¹⁵⁹ HENRI PEYRE: *Le classicisme français*, 1912, p. 37.

¹⁶⁰ A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 128.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 128 s.

serios había crecido también. Esto lo prueba, sobre todo, la gran cantidad de nuevas publicaciones de arte, de revistas artísticas y de reproducciones¹⁶².

París, que era hacia ya tiempo el centro de la vida social y literaria, se convierte ahora también en capital artística de Europa y asume plenamente el papel que había desempeñado Italia desde el Renacimiento en la vida artística de Occidente. Es verdad que Roma sigue siendo el centro de estudio del arte clásico; sin embargo, París es el lugar donde se va a estudiar el arte moderno¹⁶³. La vida artística de París, de la que en adelante se ocupa todo el mundo culto, debe, sin embargo, su impulso más fuerte a las exposiciones de arte, que en modo alguno se limitan al Salón. Es cierto que también en Italia y en Holanda había exposiciones, incluso antes, pero es precisamente en la Francia de los siglos XVII y XVIII donde se convierten en un factor indispensable de la actividad artística¹⁶⁴. Las exposiciones de arte fueron organizadas de manera regular sólo a partir de 1673, es decir, desde el momento en que al reducirse el apoyo oficial, se ven obligados los artistas franceses a volverse a los compradores. En el Salón podían exponer sólo los miembros de la Academia; los artistas no académicos tenían que exponer al público sus obras en la "Academia" de la Asociación de San Lucas, mucho menos distinguida, o en la *Exposition de la Jeunesse*. Hasta que la Revolución abrió en el año 1793 el Salón a la totalidad de los artistas, no se hicieron innecesarias las exposiciones secesionistas, y la vida artística, que había recibido su carácter inquieto y estimulante de ellas —de las exposiciones privadas, de las de los estudios y de la de los discípulos—, se volvió más organizada y más sana, aunque tal vez menos vivaz y menos interesante. La Revolución significó el fin de la dictadura de la Academia

¹⁶² ANDRÉ FORTAINE: *Les doctrines d'art en France*, 1909, página 125. F. BENOIT: *op. cit.*, p. 133.

¹⁶³ A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 130.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 150.

y de la monopolización del mercado artístico por la Corte, la aristocracia y la alta finanza. Las antiguas trabas existentes en el camino de la democratización del arte fueron disueltas; desaparecieron la sociedad y la cultura del Rococó. Sin embargo, no se debe asegurar, como se ha hecho con frecuencia, que todos los estratos del público que tenían en sus manos las llaves de la cultura y representaban el "buen gusto" habían desaparecido. Como consecuencia de la amplia participación de la burguesía en la vida artística ya mucho antes de la Revolución, existía una cierta continuidad del desarrollo artístico a pesar de la profunda convulsión. Se realizó, ciertamente, una democratización de la vida artística hasta entonces nunca igualada; es decir, no sólo una difusión, sino también una nivelación del público, pero incluso esta tendencia había empezado antes de la Revolución. Fallo es lo que agrada a la mayoría, afirmaba ya Menges en sus *Pensamientos sobre la belleza y el gusto* (1755). La auténtica modificación realizada después de la Revolución consistía en que el viejo público representaba una clase en la que el arte desempeñaba una función vital directa y constituía una parte de aquellas formas por medio de las cuales esta clase expresaba, por un lado, su distancia de los estratos más bajos de la sociedad, y, por otro, su comunidad con la Corte y el monarca, mientras el nuevo público, por el contrario, pasó a ser un público de aficionados con intereses meramente estéticos, para los que el arte se había convertido en objeto de libre elección y de gusto mudable.

Después que la Asamblea Legislativa abolió en el año 1791 los privilegios de la Academia y concedió a todos los artistas el derecho de exponer en el Salón, la Academia fue suprimida totalmente dos años más tarde. El decreto correspondía en el terreno del arte a la abolición de los privilegios feudales y a la implantación de la democracia. Pero también este desarrollo artístico-político había comenzado antes de la Revolución, como el correspondiente desarrollo social. La Academia había sido siempre considerada por los liberales como la quintesen-

cia del conservadurismo; en realidad, especialmente desde finales del siglo xvii, no era en modo alguno tan estrecha de miras ni tan inaccesible como se la presentaba. La cuestión de la admisión de miembros fue resuelta en el siglo xviii de manera muy liberal, como es bien sabido; la limitación del derecho a exponer en el Salón a los miembros de la Academia era la única regla observada estrictamente. Pero precisamente contra esta práctica se dirigía la lucha más enconada por parte de los artistas progresistas agrupados bajo la dirección de David. La Academia fue disuelta tajantemente; sin embargo, no fue tan fácil encontrarla sustituto. En el año 1793 David fundaba ya la *Commune des Arts*, una asociación de artistas libre y democrática, sin grupos especiales, clases ni miembros privilegiados. Pero, debido a las intrigas de los monárquicos en su seno, hubo de ser sustituida al año siguiente por la *Société populaire et républicaine des Arts*. Esta fue realmente la primera asociación verdaderamente revolucionaria de los artistas franceses, y fue considerada como la asociación oficial que debía asumir las funciones de la Academia. Pero no fue ni mucho menos una Academia, sino una sociedad a la que todo el mundo podía pertenecer, sin consideración a su posición u oficio. El mismo año surgió el *Club révolutionnaire des Arts*, al que, entre otros, pertenecían David, Prudhon, Gérard e Isabey, y que disfrutaba de gran prestigio debido a sus famosos miembros. Todas estas asociaciones dependían directamente del "Comité de Instrucción Pública" y estaban bajo la égida de la Convención, del Comité de Salud Pública y de la *Commune de Paris*¹⁶⁵. La Academia fue suprimida al principio sólo como poseedora de la exclusiva de las exposiciones, pero continuó ejerciendo durante mucho tiempo el monopolio de la enseñanza, y de este modo mantuvo una buena parte de

¹⁶⁵ JOSEPH BILLIET: *The French Revolution and the Fine Arts, an Essay on the French Revolution*, ed. por T. A. Jackson, 1945, página 233.

su influencia¹⁶⁴. Sin embargo, su puesto fue ocupado pronto por la "Escuela Técnica de Pintura y Escultura"; igualmente comenzaron a darse enseñanzas artísticas en escuelas privadas y en clases nocturnas. Además se introdujo la enseñanza del dibujo también en el plan docente de las escuelas superiores (*Ecoles centrales*). Sin embargo, nada contribuyó tanto probablemente a la democratización de la educación artística como la organización y ampliación de los museos. Hasta la Revolución, todo artista que no estaba en condiciones de emprender un viaje a Italia podía ver muy poco de las obras de los famosos maestros. Estas se encontraban en gran parte en las galerías de los reyes y en las de los grandes coleccionistas, y no eran accesibles al público. Todo esto cambió con la Revolución. En 1792 la Convención decidió la creación de un museo en el Louvre. Allí, en la vecindad inmediata de los estudios, los jóvenes artistas podían en lo sucesivo estudiar y copiar diariamente las grandes obras de arte, y allí, en las galerías del Louvre, encontraban el mejor complemento a las enseñanzas de sus propios maestros.

Después del 9 Termidor el principio de autoridad fue gradualmente restablecido también en el terreno del arte, y finalmente la Academia de Bellas Artes fue sustituida por la sección IV del Instituto. Nada es tan característico del espíritu antidemocrático con que fue realizada esta reforma como el hecho de que la vieja Academia tuviera 150 miembros, frente a los 22 que tenía la nueva. No obstante, pertenecían también a ella David, Houdon y Gérard, que pronto recobraron su antigua autoridad. Desde luego, los artistas revisaron también su relación con la Revolución, que, por lo demás, no había sido completamente uniforme. Había artistas que fueron desde el principio sinceros y auténticos revolucionarios, y no sólo algunos como David, que, gracias al dinero de su esposa, era en lo material independiente y no tenía que preocuparse por las circunstancias momentáneas del mercado

artístico, sino también gente como Fragonard, que se arrojó por la marcha de los acontecimientos, y a pesar de ello permaneció leal a la Revolución. Pero había también entre los artistas, naturalmente, contrarrevolucionarios convencidos: por ejemplo, Mme. Vigée-Lebrun, que abandonó el país con su distinguida clientela. Sin embargo, tanto en la derecha como en la izquierda la mayoría eran simpatizantes que, según conviniera a sus intereses, estaban con los revolucionarios o con los emigrados. Los artistas, como conjunto, se vieron al principio seriamente amenazados por la Revolución; la Revolución les arrebató sus compradores más ricos y más competentes¹⁶⁵. El número de emigrados crecía de día en día, y la parte del público interesado que no se expatrió, no estaba en condiciones ni tenía humor para adquirir obras de arte. La mayoría de los artistas pasaron al principio graves privaciones y no es de extrañar que no siempre fueran capaces de sentir entusiasmo por la Revolución. Si, a pesar de ello, en gran número tomaron partido por la Revolución fue porque se sentían humillados y explotados en el antiguo régimen, en el que habitualmente habían sido considerados como criados de sus señores. La Revolución significaba el fin de esta situación y les compensaba, después de todo, también materialmente. Porque, aparte del creciente interés del Gobierno por el arte, surgían también nuevamente aficionados particulares, y de repente apareció un nuevo público que se tomaba vivo interés por la labor de los artistas famosos¹⁶⁶.

La atención prestada al Salón no decayó en absoluto durante la Revolución, sino incluso aumentó. Las obras de arte alcanzaron pronto en las subastas precios tan altos como antes de la Revolución, y durante el Imperio hasta consiguieron una considerable elevación¹⁶⁷. El número de artistas aumentó, y la crítica se lamentaba de

¹⁶⁵ M. DREYFOUS: *op. cit.*, p. 135.

¹⁶⁶ F. BENOIT: *op. cit.*, p. 122.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 134.

que había ya demasiados artistas. La vida artística se había recobrado rápidamente —demasiado rápidamente— de las conmociones de la Revolución. El ejercicio artístico se restableció antes de que surgiera un nuevo arte. Se renovaron las antiguas instituciones, pero los renovadores no tenían criterios de gusto propio, ni siquiera el valor para tenerlos. Esto explica la decadencia artística del período postrevolucionario; por esto fueron necesarios todavía más de veinte años antes de que pudiera realizarse el Romanticismo en Francia.

o
l
o
r
r
c
b
h
s
s
d
b

a
d
g
c
r
r
e
e
ef

ne
145
jou