



Esperanza Guillén es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada. Su labor docente e investigadora se ha centrado especialmente en la Historia de la Arquitectura, la Teoría del Arte y la Historia de las Ideas Estéticas de los siglos XVIII y XIX, fruto de la cual son monografías como *De la Ilustración al Historicismo. Arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada, Montefrío o Santa Fe*. De sus numerosos artículos pueden ser destacados los dedicados al estudio de las relaciones entre arte y literatura en escritores como Goethe, Bécquer, Loti o Huyssmans.

Entre sus últimos libros se encuentran: *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*, y *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, y *Dependencia y orgullo*. Actualmente dirige el proyecto de investigación *El artista y el dolor. El sufrimiento como límite de la representación en la cultura artística contemporánea*.

La configuración de la identidad del artista en la pintura del Siglo XIX¹

Esperanza Guillén

El sistema contemporáneo de las artes, del que forman parte críticos, galeristas o marchantes, jurados de exposiciones, coleccionistas o público se fue definiendo a lo largo del siglo XIX. Los artistas debieron hacer frente entonces a un sustancial cambio en las reglas de juego que afectaba tanto a la producción de sus obras como a su difusión; y lo harían mediante estrategias formales y conceptuales entre las que destaca la representación de sí mismos y la de artistas eminentes del pasado.

67

Aunque el culto al artista como un ser casi legendario se inició en el Renacimiento, fue en los inicios de la edad contemporánea cuando se definió y adquirió mayor relevancia el concepto de genio asociado de forma casi exclusiva a la creación artística. Por eso, intentaré poner de relieve cómo a partir de la Ilustración se fue construyendo la imagen del artista como genio y constatar la necesidad que experimentaron los creadores del ochocientos de afirmar la singularidad de su trabajo ante los cambios profundos que se estaban produciendo en las relaciones sociales e ideológicas, económicas y culturales. Pondré de manifiesto el esfuerzo desarrollado por quienes pretenden afirmar la importancia del arte y destacar el papel que estaba destinado a desempeñar el artista en la sociedad contemporánea; una sociedad con la que mantiene una conflictiva relación. Aunque el paso que llevó al artista a separarse del artesano ya se había dado a lo largo de la Edad Moderna, los vínculos de mecenazgo habían persistido durante varios siglos.

¹ Este texto está parcialmente extraído del libro *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2007



Honore Daumier (1808-1879) *Público de un Salón*, hacia 1859. Litografía

En el XIX, sin embargo, los creadores se enfrentan a nuevos tipos de exigencias y vínculos con el poder pero, sobre todo, a un mercado abierto cuya demanda es muy difícil de adivinar.

Los orígenes de este cambio hay que buscarlos algo antes, durante la Ilustración, un proceso de efervescencia del espíritu, - en palabras de D'Alembert -, que con diferentes ritmos e intensidades se extendió por Occidente y que pretendía, entre otras muchas cosas, la elevación del nivel cultural del pueblo. La apertura al público del Salón parisino señaló el inicio de la democratización de la recepción artística, y la subsiguiente creación de museos y bibliotecas indica la existencia de un cada vez más amplio grupo social cuyas demandas es preciso atender. Los salones, - cuyo modelo fue adoptado posteriormente por muchos países europeos que comenzarían a realizar regularmente exposiciones nacionales -, harían posible que personas de cualquier extracción social acudieran a estos certámenes con la sola intención de contemplar las obras seleccionadas y presentadas a su exhibición pública. Asociada a los salones nació la crítica de arte, destinada a desempeñar un papel mediador entre el público y lo expuesto. Hay que tener en cuenta que su desarrollo fue posible por el incremento notabilísimo de una clase burguesa que sabe leer y que pide ser informada y, lógicamente, por el desarrollo de la prensa periódica. Por otra parte, la burguesía emula ciertas costumbres y hábitos de la aristocracia y, así, la idea de confort se liga a la creación de espacios domésticos en los que la presencia del arte es cada vez más importante, aunque lo que se reclame sean producciones de formatos más reducidos, en consonancia con las dimensiones menores de sus viviendas. Estos nuevos compradores de cuadros y esculturas propiciarán asimismo un cambio en la preeminencia de los géneros, lo que hará que el retrato, la pintura de paisaje o las escenas de costumbres tengan cada vez más relevancia en relación a la pintura religiosa --destinada preferente y secularmente a la iglesia--, y la pintura de historia, que vivirá su momento de oro en el XIX con destino a las instituciones del poder civil. El público se interesará por el arte y, por derivación, por la actividad artística, lo que hace que las novelas sobre las vidas de creadores reales o ficticios tengan una gran aceptación.

No podemos olvidar que durante la Ilustración comenzó a competir con la nobleza de sangre una nueva nobleza, la del mérito, auspiciada por una clase burguesa que quería hacer valer su posición en la trama social. Se propuso entonces una nueva jerarquía, que no deja de ser estamentaria, pero en la que no era la clase la que determinaba la valía o la que hacía superiores a unos hombres con respecto a otros, sino aquello que los hiciera dignos de reconocimiento. Todos los individuos que aspiraban a ser seres iguales ante la ley, podían a priori elevarse a través del mérito. La nobleza del mérito, que había sustituido a la de sangre, irá reduciéndose de alguna manera al ensalzarse una "nobleza del espíritu", que es la que poseen los grandes artistas.

70

El genio artístico, por encima de las normas, no necesita limitarse a la imitación de la realidad exterior. Sustituye la imitación por la inspiración y sondea en las ricas profundidades de su propio yo; y así, con la exaltación de las potencialidades del instinto y el poder del inconsciente y, sobre todo, gracias a una afirmación de la subjetividad tanto en los procesos de creación como en los de percepción, el objetivo del arte deja de ser prioritariamente la expresión de la belleza.

El modelo académico de enseñanza de las artes había traído consigo durante el siglo XVIII, además del desmantelamiento de la estructura gremial de aprendizaje, la clara separación entre las actividades artísticas y las artesanales. El artista, amparado por el aparato institucional del Estado, comenzó a sentirse un intelectual y a confiar en sus capacidades como creador. El camino que aquí se inicia conducirá en el Romanticismo a la afirmación de su independencia y llevará a muchos artistas a adoptar posturas de claro enfrentamiento con respecto a las servidumbres del encargo y, posteriormente, contra el mismo sistema académico que los había integrado en una categoría socialmente reconocida e intelectualmente superior. De este modo, algunos artistas se permiten rechazar el mecenazgo (un tipo de vínculo que, por otra parte, estaba irreversiblemente destinado a desaparecer o a transformarse) como relación que implica un excesivo sometimiento y aceptan como irremediable, orgullosos de su independencia y superioridad espiritual, al menos durante algún tiempo y si no se poseen bienes de familia, llevar una vida de privaciones.

Se genera así la imagen del artista rebelde que, con infinidad de matices, encontrará su expresión en la vida real de no pocos jóvenes a lo largo del siglo y se perpetuará con la bohemia de finales de la centuria.

La llegada de la era romántica supuso una gran variedad de expresiones artísticas que reflejaban el voluntario distanciamiento de la noción de “escuela” e indicaban el triunfo de la individualidad y de la libertad frente a la uniformidad estilística pretendida por las instituciones académicas. Cada artista aspiraba a dejar en la obra la impronta más fuerte de su personalidad. Otra cosa es que la mayoría de ellos lo logaran, pero se trata, sin duda, de una característica que se extiende a lo largo del siglo XIX. La búsqueda ansiosa de la novedad condujo a un interés por lo sobrenatural, por lo desconocido y por el rico universo psicológico que se esconde tras la conducta humana. Puesto que el artista era un ser humano excepcional, su único y perturbador mundo psicológico, así como su vida, debían ser explorados.

71

La oposición a las reglas como algo consustancial a la verdadera creatividad es una idea que recorre todo el siglo y se expresa en teóricos como Balsa de la Vega, quien en 1892, en la dedicatoria al ministro de Fomento de su libro *Los Bucólicos* manifiesta:

No transijo con las limitaciones impuestas al arte por dogma o escuela alguna. Detesto las leyes en general, y en particular aquellas que tienden a la indicación de un camino, sea el que fuere, a la libre y espontánea manifestación del sentimiento por medio del arte (...) Por eso ataco rotundamente al artista que servilmente sigue los pasos de otro; por eso ataco toda escuela, que desde el momento de ser escuela, pretende sojuzgar con metafísicas y argucias, basadas en autoritarismos, al fin personales siempre, ideas, aspiraciones, temperamentos. Nada más libre que el sentir y el pensar. Nada más absoluto que la inspiración².

² Balsa de la Vega, *Los bucólicos (pintura de costumbres rurales en España)*. Barcelona, Tipolitografía de Espasa y Compañía, 1892, pp.VI-VIII.



Tommaso Minardi (1787-1871), *Autorretrato*.
1807, Galleria degli Uffizi, Florencia



Carl Spitzweg (1808-1885), *El poeta pobre*. 1839, Neue Pinakothek, Munich

A lo largo del XIX los artistas adoptan modos de vida poco convencionales y se representan en actitudes que en otras épocas habrían resultado carentes de decoro. Tommaso Minardi se autorretrata en 1808 en un colchón dispuesto en el suelo de una habitación desordenada que hace las veces de lugar de trabajo y de residencia. La inclinación del techo de madera indica que vive en el último piso, bajo el tejado del inmueble; es decir, en un cuarto barato en el que las condiciones de habitabilidad resultan difíciles por el efecto más intenso de la climatología: en verano no hay duda de que padecerá el calor más insufrible y en invierno frío, como demuestra el hecho de llevar a los hombros un abrigo y cruzar los brazos sobre el pecho. Todo en esta habitación habla de unas condiciones económicas precarias pero también de un retiro o de una distancia voluntaria de los confortables ambientes de la sociedad burguesa.

73

La superioridad del artista es moral, por el uso que hace de la libertad, e intelectual, no económica. La bohemia se convierte así en una opción de vida³. E. Murger publica en 1849 *Escenas de la vida de bohemia*, Flaubert *La Educación sentimental* veinte años después y en 1896 Puccini estrenará la ópera que lleva por título *La Bohème*. Basten estos tres ejemplos para confirmar cómo, a partir de su legitimación en el Romanticismo, a lo largo de todo el siglo algunos intelectuales contribuyen a consolidar su propia identidad idealizando formas de vida desordenadas y míseras que manifestaban la autonomía alcanzada por la creación.

Carl Spitzweg realiza una interpretación satírica de la vida bohemia en *El poeta pobre* que, acostado en un colchón en el suelo y rodeado de libros escribe con el abrigo puesto. Un paraguas sobre su cabeza le protege de las goteras que, sin duda, traspasarán el techo de su buhardilla los días de lluvia. Pero al margen de la sátira, el artista, como escribe Argullol: “en su denodado esfuerzo por invertir utópicamente el curso de las cosas –esfuerzo que, a menudo, culmina en la autoaniquilación-- se siente tan discriminado como acorralado por el medio humano que le rodea.

³ En 1986 tuvo lugar en el Museo de Orsay una exposición que llevaba por título *La vie de Bohème*, comisariada por Luce Abèles y Guy Cogeval.



Octave Tassaert (1800-1874), *Estudio de un pintor*, 1845.
París, Musée du Louvre



Santiago Rusiñol (1861-1931), *Un bohemio*, 1891,
Archivo Joan Maragall, Generalitat de Catalunya

A medida que aumenta la violencia de su voluntad - y la violencia de su imaginación, que es su voluntad poética- y emprende una 'fuga sin fin' hacia la esfera de los anhelos, tanto más tenazmente siente la animadversión que la 'realidad' le dispensa. Percibe que él y su época se alzan la mano amenazadoramente, y de los mutuos embates hace nacer una poesía que, buscando ser ajena a aquella hostil realidad, es, sin embargo, un amargo diagnóstico de la condición del hombre moderno" ⁴.

Charles Rosen y Henri Zerner, han analizado magistralmente la difícil y contradictoria relación mantenida entre el arte romántico y el discurso académico, el orgullo de quienes se encontraban al margen del sistema pero en realidad luchaban por formar parte de él o cómo conforme avanza el tiempo, la inspiración, la emoción o la subjetividad se convierten en principios aceptados por la enseñanza oficial por encima del peso de la tradición, las reglas o la técnica. En 1845, Octave Tassaert, lejos de la dignificación de los autorretratos del XVIII, quiere ofrecer la imagen de las penalidades que atraviesa el "héroe" romántico. "En la crítica del siglo XIX llegó a ser lugar común el que la primera aparición de una obra de arte levantara el desprecio y la incompreensión general. Todo artista con pretensiones de originalidad esperaba, e incluso deseaba, encontrar cierta resistencia inicial; un éxito inmediato era motivo suficiente de sospecha; sólo un vencido podía alcanzar los laureles del éxito" ⁵.

75

Lo cierto es que entra en crisis el estatuto del artista. La inestabilidad creciente de sus relaciones con el poder y con un público en plena mutación van acompañados por una reivindicación de la singularidad y la originalidad. "Cuando la gente está de acuerdo conmigo, siempre pienso que estoy equivocado", nos decía Oscar Wilde avanzado el siglo⁶. Aislado y considerándose a veces incomprendido, aunque en muchas ocasiones se trate de una incompreensión buscada, el artista va refugiándose poco a poco en la retórica del genio, que hace de este un faro, un profeta e incluso la víctima de un tiempo demasiado volcado en los valores materiales.

⁴ ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único*. Madrid, Taurus, 1984, p.225.

⁵ ROSEN, Charles y ZERNER, Henri. "El Romanticismo. Una revolución permanente" en *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid, Hermann Blume, 1988, p. 25.

⁶ WILDE, Oscar. *Paradoja y genio* 319. Barcelona, Edhasa 2002 p.90.

Así, como bien ha señalado Jean Clay, se observa un paso en la situación del artista que de pintor, escultor, músico o literato profesional se transforma en genio melancólico y prometeico⁷.

La bohemia se liga a la modernidad, al tiempo del artista, y de ella da cuenta la literatura como también lo hace en la pintura. En 1891, Santiago Rusiñol personificará, en la figura del compositor Eric Satie, la vida bohemia que eligen o a la que se ven abocados muchos artistas instalados en Montmartre a finales del siglo XIX. Su lienzo, expuesto en el Salón de Independientes de ese año, muestra al músico sentado junto a una chimenea, en el rincón de una angosta habitación que el propio Satie llamaba “el armario”.

76

A lo largo del XIX, con todos los matices que queramos introducir derivados de las diferentes propuestas estilísticas y sus correspondientes justificaciones teóricas, se mantendrá de alguna manera la idea de la excepcionalidad creativa, y de la incompreensión general que ocasiona esa excepcionalidad; lo que servirá a las aspiraciones de los propios artistas por consolidar su situación en un entramado social, económico y cultural en plena mutación y absolutamente novedoso con respecto al de épocas anteriores. El pintor, el literato, el músico, con diferentes filiaciones ideológicas y comportamientos públicos que van desde el dandi hasta el activista político, dejan poco a poco de trabajar por encargo y realizan una obra que se ofrece al público. La aceptación o el rechazo de esta es algo que compete, no al artista sino a ese público. Los salones y certámenes oficiales se convierten en termómetros que marcan la temperatura de esa aceptación, como los escándalos suscitados por ciertas obras aceptadas por los jurados indican que las innovaciones resultan difíciles de digerir. Por ello, cada vez más artistas se arriesgan a una incompreensión que es la consecuencia inevitable de la libertad artística alcanzada porque, como afirmara Oscar Wilde, “una obra de arte es el resultado único de un temperamento único. No tiene nada que ver con los deseos de los demás”.

⁷ CLAY, Jean. *Le Romantisme*. París, Hachette, 1980, pp.20-23.

⁸ WILDE, Oscar. *Paradoja y genio*. 488, p.131.

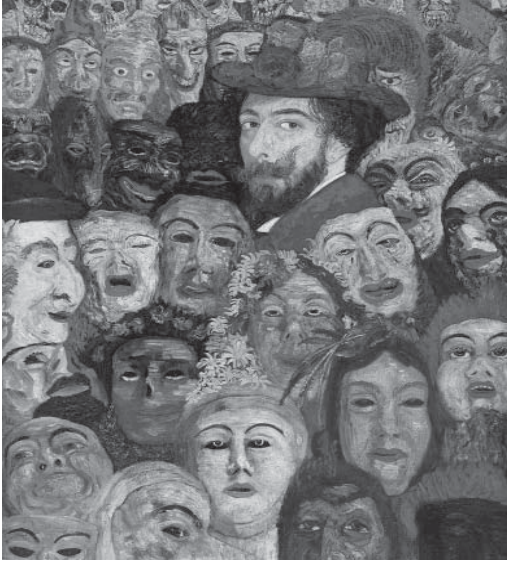
La idea del artista consciente de sus capacidades pero abocado a la incomprensión y a la miseria atraviesa todo el siglo y se hace presente, radicalizada si cabe, en la postura de quienes buscan como Gauguin espacios reales incontaminados por la mediocridad cultural y las costumbres morales dominantes en Europa. No obstante, precisa, pese a esa evasión, del soporte material que le proporcionaría su reconocimiento por un público que necesita pero del que recela. En una carta a Mette desde Tahití, en marzo de 1892, le comenta:

Soy un artista y tú tienes razón, no estás loca, soy un gran artista y lo sé. Por esa razón he soportado tantos sufrimientos, para seguir mi camino; si no, me consideraría un farsante. Aunque esto es lo que me considera mucha gente. Pero ¡qué importa! Lo que más me entristece no es la miseria, sino los obstáculos continuos a mi arte, que no puedo realizar como yo siento y que no puedo llevar a cabo sin la miseria que me ata los brazos. Me dices que me equivoco al estar alejado del centro artístico. No, yo tengo razón, desde hace mucho tiempo sé qué hago y por qué lo hago. Mi centro artístico está en mi cerebro y no en otra parte, y soy fuerte porque nunca me dejo llevar por los demás y porque hago lo que siento⁹.

77

El artista vive la permanente contradicción entre sus ansias por desarrollar libremente su genialidad y la estimación de su obra. El rechazo, poses aparte, genera dolor. El siempre provocador Oscar Wilde nos dice: “como no fue genial no tuvo enemigos” cosa que él, que se consideraba dotado de las cualidades del genio no pudo evitar tener. Por otra parte, nadie puede negar a Nietzsche su condición de creador. En la singular autobiografía que constituye *Ecce homo*, el título de algunos de sus capítulos habla ya, sobradamente, del orgullo que siente hacia el trabajo intelectual que desarrolla: “Por qué soy tan sabio”, “Por qué soy tan inteligente” o “Por qué escribo tan buenos libros”. En “Por qué soy un destino” puede leerse:

⁹ GAUGUIN, Paul. *Escritos de un salvaje*. Madrid, Debate, 1989, p. 59.



James Ensor (1860-1949), *Autorretrato con máscaras*, 1899, Menard Art Museum, Aichi (Japón)



Caspar David Friedrich (1774-1840), *Autorretrato*, 1810, Staatliche Museen, Berlín



Jules Ziegler (1804-1856), *Giotto en el taller de Cimabue*, 1847, Musée des Beaux Arts, Bordeaux

Conozco mi suerte. Alguna vez irá unido a mi nombre el recuerdo de algo gigantesco, --de una crisis como jamás la había habido en la tierra, de la más profunda colisión de conciencia, de una decisión tomada, mediante un conjuro, contra todo lo que hasta ese momento se había creído, exigido, santificado. Yo no soy un hombre, soy dinamita—.

El artista circula a contracorriente. Ninguna imagen más explícita que el cuadro en el que James Ensor se autorretrata rodeado por una multitud, por una masa embobecida con rostros-máscara, mientras él, que sobresale simbólicamente, se vuelve para mirar al espectador. El artista, como un peculiar Narciso, necesita reconocerse a través de su obra y en un autorretrato no sólo es su aspecto lo que se encuentra reflejado sino sus conocimientos técnicos, el movimiento de sus manos que nos transmite la pincelada o el trazo de lápiz y, en definitiva, su experiencia como persona y como pintor y el modo en el que se sitúa en el mundo.

79

Es prácticamente imposible encontrar a un pintor del XIX cuyo rostro no conozcamos. Un autorretrato es siempre un acto esquizofrénico, un desdoblamiento del pintor que se mira como un "otro" en un espejo opaco, hecho de tela y pintura o de lápiz y papel; que se mira en una imagen sincera que es al mismo tiempo la prueba suprema del artificio.

Para la definición de su nuevo estatus, los pintores del siglo XIX dedicaron buena parte de su obra a dejar constancia de sí mismos, pero también de eminentes creadores del pasado con los que aspiraban a parangonarse. La seguridad de que saldrá airoso de cualquier comparación hace que Turner condicione su legado a la National Gallery de Londres a que se exhiban dos de sus obras entre las de Claude Lorrain¹⁰. Por otra parte, representar a los más insignes creadores sirve para destacar la importancia de la actividad artística. Las vidas de los pintores, utilizadas como argumento plástico o literario, se convertirán en eficaces instrumentos para conducir la curiosidad del

¹⁰ RINCÓN DE ARELLANO, M^a de los Desamparados. "Turner visto por sus contemporáneos" en *Goya. Revista de arte*, N^o 156. Madrid, 1997, pp. 235-240.



Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *La muerte de Leonardo*, 1818, Petit Palais, París



Henri Fantin Latour (1836-1904), *Un estudio en Batignoles*, 1870, Musée d'Orsay, París



Pierre Nolasque Bergeret (1782-1863), *Carlos V devolviendo el pincel a Tiziano*, 1808, Musée des Beaux Arts, Bordeaux

público hacia la especial condición de los artistas célebres y, por derivación, de los artistas modernos¹¹. De esta manera, Giotto, Rafael o Leonardo pasarán a competir en plano de igualdad con los más notables políticos o con los santos, que, por otra parte, están siendo desterrados de la pintura para disgusto de los sectores más conservadores de la crítica. La infancia del genio, su vida o su muerte se convertirá en asunto pictórico o escultórico, así como las relaciones que establezca el artista con intelectuales afines se llevarán frecuentemente al lienzo. Del mismo modo y para confirmar la importancia de su actividad, se representarán las relaciones de familiaridad entre los artistas y los poderosos a lo largo de la historia. Y es que, conquistada su libertad, los artistas modernos consideran que su trabajo, en general, no es suficientemente estimado; se han visto privados con frecuencia de los medios de subsistencia imprescindibles pero no están dispuestos --y aunque lo estuvieran muchas veces no podrían porque las relaciones económicas y laborales se han visto alteradas sustancialmente— a someterse a los dictados de un tercero si ello implica renunciar a su libertad.

81

Sin embargo, es raro que un artista no aspire a que su obra sea seleccionada por el jurado de las Exposiciones Nacionales, de las Universales o de los Salones. De hecho, los impresionistas dejaron de exponer juntos cuando algunos de ellos fueron admitidos en los certámenes oficiales. También son escasas las ocasiones en las que renuncian a recibir distinciones oficiales como la Legión de Honor. No obstante, Courbet, comprometido con el ideario socialista por su relación con Proud'hon, rechazaría la más alta distinción concedida por el Estado a la que un artista podía aspirar y que era por lo general recibida con orgullo hasta el punto de que en algunos autorretratos como en el de Ingres, los pintores lucen orgullosos su insignia en la solapa. Courbet, por el contrario, estará en contra de la intromisión del poder en los asuntos artísticos y así se lo hace saber al Ministro de Bellas Artes en una carta en la que, en 1869, renunciaba a la legión de Honor:

¹¹ Sobre este tema: GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, "Ricos y famosos. Los artistas del pasado en la pintura del siglo XIX" en *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid entre el 7 de septiembre y el 21 de noviembre de 1999, pp. 117-129.



Gustave Courbet (1819-1877), *El desesperado*, 1843, colección particular

Mi sentimiento de artista se opone a que acepte yo una recompensa otorgada por el Estado. El Estado es incompetente en materia de arte. Cuando se pone a recompensar usurpa el gusto del público. Su intervención no hace sino desmoralizar al artista al que engaña sobre su propio valor, de manera funesta para el arte, al que encierra en las conveniencias oficiales y condena a la más estéril mediocridad. El día en que nos deje libres habrá cumplido sus deberes con nosotros. Procede entonces, Señor Ministro, que decline yo el honor que Usted creyó hacerme. Tengo cincuenta años y he vivido libre siempre. Déjeme terminar libre mi existencia. Cuando haya muerto, tendrán que decir de mí: aquel nunca perteneció a ninguna escuela, a ninguna institución, y más que todo, a ningún régimen, con la sola excepción del régimen de la libertad.

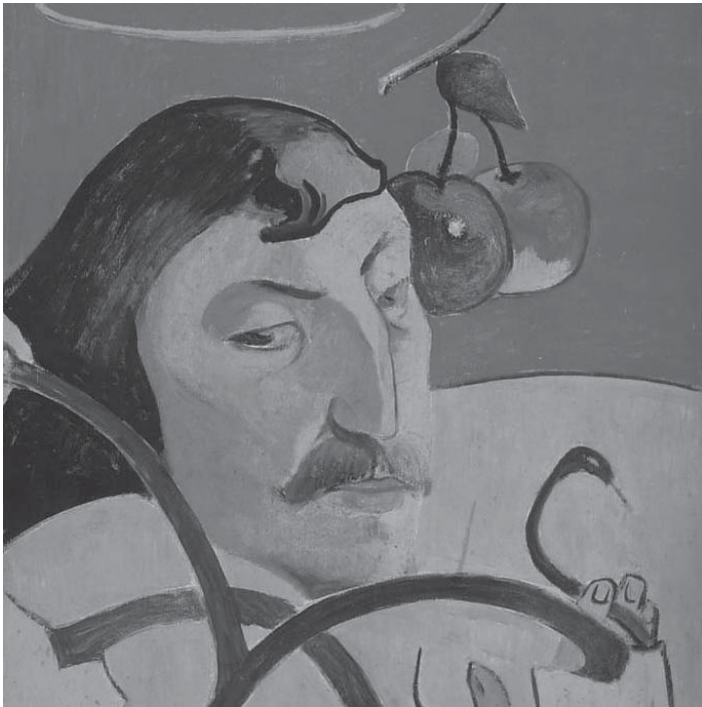
83

Para muchos románticos, y para buena parte de los intelectuales del siglo XIX, la particular constitución del artista genera padecimientos que a veces parecen superar su capacidad de resistencia, pero que el genio creador acepta con un notable estoicismo, hasta el punto de invertir la lógica del dolor y hacer de este algo positivo, capaz de potenciar su creatividad. El siglo XIX desarrolló, pues, lo que podríamos calificar de “poética del sufrimiento” sabiamente analizada por Mario Praz¹². La locura y el dolor se convirtieron en argumentos literarios, al tiempo que los propios artistas utilizaron el arte para canalizar sus propios padecimientos y tensiones psicológicas. El dolor, el sufrimiento, permite alcanzar un nuevo conocimiento de la realidad, por ello hace sabios a los hombres aunque los sitúe en el umbral de lo aceptado por la sociedad o por quienes se consideran cuerdos. Como escribió el poeta Keats: “Hasta que sufrimos no podemos comprender, o como dice hermosamente Byron: ‘El conocimiento es dolor’ ”¹³.

El victimismo se convierte en una señal de diferenciación, de afirmación de la individualidad. El dolor se transforma para el artista en una búsqueda, masoquista si se quiere, de sí mismo.

¹² PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford, University Press, 1978.

¹³ cita recogida por ARGULLOL. *El Héroe y el Único*. Madrid, Taurus, 1984, p.91.



Paul Gauguin (1848-1903), *Autorretrato con aureola*, 1889,
National Gallery of Art, Washington

La autodestrucción que entraña la forma de vida elegida confirma la superioridad del artista; aunque precise probar su superioridad a través de un público y una sociedad a la que acusa de ser, por su insensibilidad, la causante de sus males. A finales de siglo, Gauguin perpetúa ese sentimiento romántico aunque de un modo bastante más pragmático:

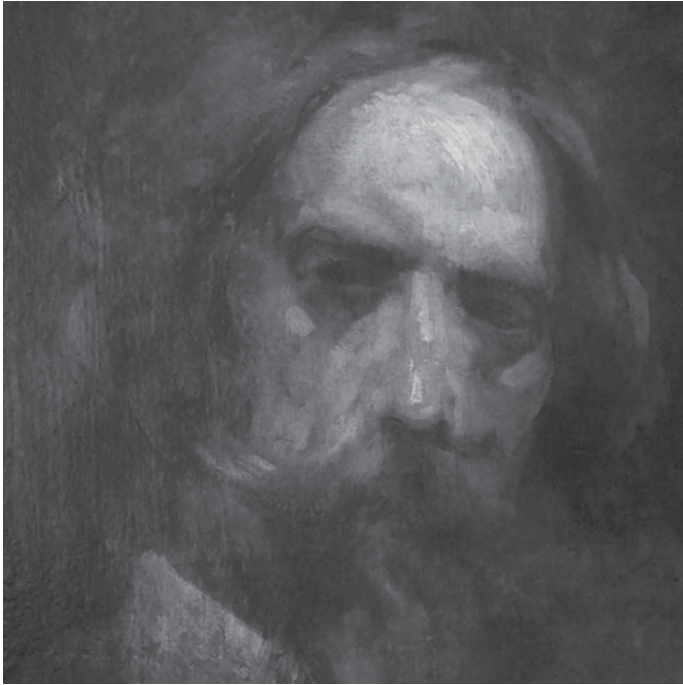
A fuerza de no comer, tengo el estómago muy mal y adelgazo continuamente. Pero es necesario que siga la lucha siempre, siempre. Y la culpa recae sobre la sociedad. Tú no tienes confianza en el futuro, pero yo la tengo porque quiero tenerla. Sin esto hace tiempo que me habría saltado la tapa de los sesos. Esperar es casi vivir. Tengo que vivir para cumplir mi deber hasta el final, y sólo puedo hacerlo forzando mis ilusiones, forjándome esperanzas con mis sueños. Cuando cada día como pan seco con un vaso de agua, consigo creermelo, con voluntad, que se trata de un bistec¹⁴.

85

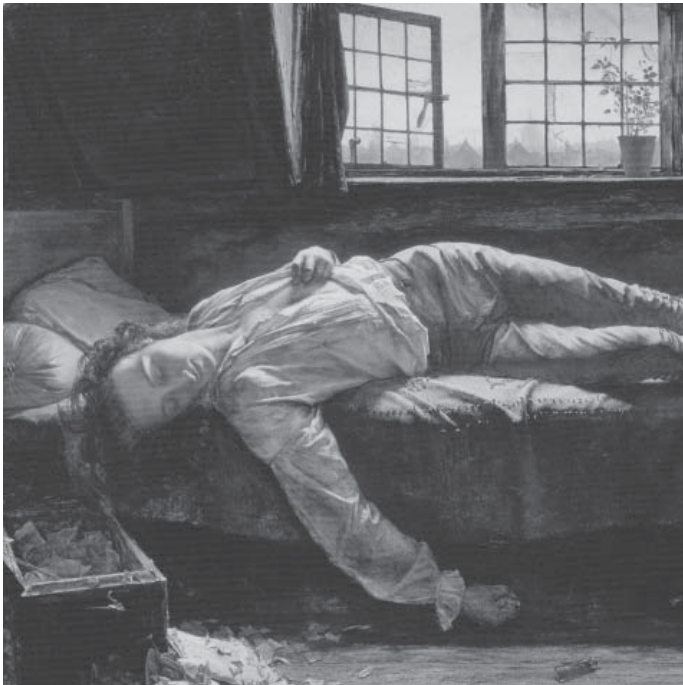
El origen de la exaltación del dolor puede ser buscado en el pensamiento cristiano. Cristo, genio supremo, sufrió y se sacrificó al tiempo que se opuso a la moral y a las costumbres establecidas. Sus seguidores trataron de emular al maestro y ello les deparó sufrimiento. Quizá por esto Gauguin se autorretrató nimbado como Cristo o como un santo en 1889.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se desarrollaron estudios que ponían en relación la creatividad con la enfermedad mental. El más destacado y el que puede ser considerado pionero, por las repercusiones que tuvo, se debió al médico positivista Cesare Lombroso, quien con *Genio y locura*, analizando la anormalidad psíquica del genio asociada a su atípica conducta, estimaba que, al igual que la criminalidad, la creatividad del genio era innata y se encontraba condicionada biológicamente. De esta manera, el desarrollo de la creatividad tenía lugar con independencia de la voluntad. Sería una especie de atrofia de parte del cerebro, determinada no por causas ambientales sino por la herencia, la causante de la insólita y poderosa expresión del

¹⁴ GAUGUIN, Paul. Carta a Mette desde Tahití el 5 de noviembre de 1892. *Escritos de un salvaje*. Barcelona, Debate, 1989, pp. 68-69.



Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), *Autorretrato*, 1874, Musée du Louvre, París



Henry Wallis (1830-1916), *La muerte de Chatterton*, 1856, Tate Gallery, London

genio. Una psicosis degenerativa estaría, pues, en el origen de las grandes obras artísticas. En un acto supremo de sublimación, pintarse a sí mismos les permitía conjurar la adversidad, porque la creación aleja la demencia del quien como Van Gogh se autorrepresenta tras la crisis que le llevó a cortarse una oreja o de quien, como Jean-Baptiste Carpeaux, dominado por la paranoia y posiblemente enfermo de cáncer, se autorretrató en diversas ocasiones en una especie de vano intento por dejar en el lienzo las señales de su infelicidad y su enfermedad; como si, al igual que en el *Retrato de Dorian Grey*, pudiera transferir a su imagen pintada los males que lo aquejaban y que finalmente lo llevarían a la muerte en 1875.

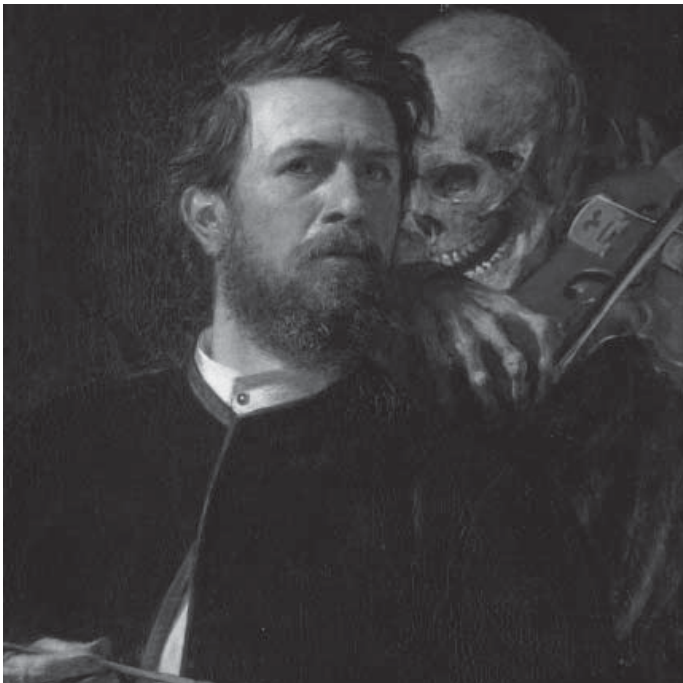
87

Muchos artistas del XIX sienten un especial interés por la representación de la muerte de artistas célebres a los que admiran y con los que de alguna manera quieren identificarse, conscientes de que, por lo general, el reconocimiento les llegó tras este crítico momento. Alfred de Vigny dejaría escrito en su diario que “la gloria no se conquista, probablemente, sino después de la muerte”¹⁶.

El suicidio es otra forma de muerte anhelada con frecuencia en el Romanticismo. Argullol, en *El Héroe y el Único*, dedica un capítulo especial al suicida como héroe trágico que busca la autodestrucción, aunque se trate de una autodestrucción gozosa, que no es la escapatoria a la desesperación existencial sino que, por el contrario, supone el acto supremo del dominio sobre la propia vida: “La muerte es concebida, dionisiácamente, como un acto supremo de creación. Belleza, sensualidad, arte..., florecen entonces, a su sombra. Asumido el conocimiento de la nueva perspectiva la visión de la muerte se invierte: concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. La angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo de morir-para-ser”¹⁷. La muerte de Chatterton que Henry Wallis pintó en 1856 es un cuadro que manifiesta explícitamente la salida que adoptó en escritor ante la incomprensión de

¹⁵ VIGNY, Alfred de. *Diario de un poeta*. Versión castellana de César A. Comet, Madrid, Imprenta Helénica, 1918, p. 85.

¹⁶ ARGULLOL, Rafael. *El Héroe...* p.420.



Arnold Böcklin (1827-1901), *Autorretrato*, 1872, Staatliche Museen, Berlín

su obra. Los intelectuales del siglo XIX viven intensamente la experiencia del tiempo y consideran la muerte como el acceso a la eternidad y al reconocimiento de los tiempos futuros.

Arnold Böcklin, en un inquietante autorretrato se representa como pintor, con la paleta en una mano y el pincel en la otra. Muy cerca, tras él, un esqueleto toca en el violín una inaudible melodía que vaticina su final y que el artista, por su expresión, cree estar escuchando. Böcklin parece tomar conciencia de su existencia paradójica. Se deja llevar por la morbosa sensación que le proporciona la asunción de que su vida está penetrada por la muerte. Quizá, más allá de lo terrorífico de la representación, más allá de sus posibles referencias a la *vanitas*, con esta imagen de una muerte risueña y aficionada a la música, quiera manifestar que su identidad como pintor trascenderá su final como ser vivo y seguirá presente en el recuerdo que hace posible su obra.

89

El proceso de reconocimiento de los artistas condujo a su apreciación desde una nueva perspectiva: la de quienes mediante su obra alcanzaban la libertad. Como espíritus independientes de cualquier tipo de sometimiento doctrinal, desde el Romanticismo los artistas hubieron de hacer frente a una situación inédita: alcanzada esa libertad, los cambios en las relaciones de mecenazgo y la apertura cada vez mayor de un mercado imprevisible los condujeron a elaborar una estrategia encaminada a forjar una particular imagen de sí mismos como individuos diferentes del conjunto social y merecedores, por su superioridad creativa, del reconocimiento presente y futuro de su trabajo. A este empeño de construcción de su identidad se sumaron historiadores, críticos, filósofos y literatos, y a esa estrategia obedece el culto a la personalidad artística, cuyas consecuencias aún hoy vivimos. El arte del siglo XIX debe ser entendido como el final de una larga historia de la representación al mismo tiempo que como el largo momento inaugural de la modernidad.

Pese a que sea en parte cierto que a partir de las vanguardias es mucho lo que cambia, desde una perspectiva puramente temática será mucho lo que persista. Los autorretratos y los retratos que unos artistas hacen de otros siguen siendo habituales así como los retratos colectivos que muestran a un grupo intelectualmente afín, por



Salvador Dalí fotografiado por Phillippe Halsman en 1954

no hablar de las fotografías que perpetúan momentos de reunión entre “comunidades artísticas”. Lo cierto es que ya no es posible pensar en artistas, y menos tras el imparable desarrollo de la cultura visual, sin acudir a la imagen que conservamos de su apariencia física. Los artistas del siglo XX, de alguna manera, han perpetuado y, si cabe, intensificado gracias al apoyo de los medios de comunicación, la presentación pública de su propia imagen, y el culto a la personalidad artística que a través de ella se hace posible ha ido asociado al reconocimiento de sus creaciones. Convertida la obra de arte en mercancía, la vida de los artistas a lo largo del siglo XIX fue convirtiéndose en tema para el arte, y este proceso, que se intensificó a partir del esteticismo de finales de la centuria, condujo en la siguiente a la transformación en mercancía de la propia vida de los creadores.

91



Esperanza Guillén durante la conferencia *La configuración de la identidad del artista en la pintura del Siglo XIX*. Granada, 6 de Junio 2013