

El siglo XVIII francés: Chardin y el retrato

La Academia

La Real Academia de Pintura y Escultura, establecida en 1648 para centralizar el control de las artes dominó la vida artística en Francia durante en el siglo XVIII, hasta el punto que, sólo sus miembros podían recibir encargos reales o participar en las exposiciones de la Academia, conocidas como Salones oficiales.

Para ser miembro de pleno derecho de la Academia era requisito que ésta aceptara una “obra maestra” del artista, a quien se admitía como especialista en una categoría de pintura determinada. La más estimada, en la estricta jerarquía promovida por aquella institución, era la “pintura de historia”, que incluía temas religiosos, mitológicos e históricos; después venía el retrato, luego el paisaje y los bodegones. Estos rangos indicaban que ciertos tipos de pintura requerían del artista el empleo tanto de su mente como sus ojos.

Chardin: El gran mago del mundo cotidiano

Aunque no fueron muy considerados por la Academia, los bodegones y las escenas de la vida cotidiana eran muy populares. El mejor pintor de estos temas fue Jean Siméon Chardin, al que Denis Diderot, el principal crítico de la época, llamó el “gran mago” sugiriendo así su aparente facilidad para conseguir armonías de color y la composición, cualidades con las que el pintor dotaba de solemnidad a objetos y ocupaciones corrientes.

Chardin ya había adquirido una considerable reputación cuando, el mismo día de solicitarlo, fue aceptado en la Academia como pintor de “animales y fruta”. Después de la burla amistosa de un colega sobre la baja categoría de su obra, Chardin comenzó hacia 1730 a pintar figuras, la mayoría mujeres y niños ocupados en sencillas tareas de la clase media. Su tratamiento de lo cotidiano no tenía precedentes en Francia. Las escenas naturalistas de la vida campesina de los pintores holandeses y flamencos, con contenidos morales sobre la vanidad y la temporalidad de los bienes mundanos, habían sido populares desde hacia tiempo entre los coleccionistas franceses. Chardin, sin embargo, retrataba un mundo más contemplativo y ensimismado, captando el movimiento en un instante y sus personajes, absorbidos en actividades que requerían gran concentración, adoptan la calidad de bodegón.

Chardin pintaba directamente del natural las composiciones que él mismo preparaba, y era raro que elaborase detallados dibujos previos según la práctica académica común. De forma pausada, construía gruesas capas de pintura, creaba colores densos y complejos mezclando diferentes pigmentos y variaba la forma de su pinceladas para crear el efecto de las diferentes texturas de las superficies.

Debido a que su técnica era lenta y complicada, y los precios bajos de sus temas, Chardin copiaba a menudo sus composiciones, por lo que muchos de sus temas tienen varias versiones, todas pintadas por el mismo artista. En esa época, la creatividad residía en la concepción original, por lo que las subsiguientes copias eran igual de valiosas.

Los retratos y los nuevos clientes

La importancia del retrato creció durante el siglo XVIII atrayendo a un número cada vez mayor de pintores de primera categoría. Se convirtió en una práctica tan lucrativa que la Academia intentó frenar su popularidad—que aumentaba a expensas de la pintura de historia—bajando los precios oficiales. La demanda provenía sobre todo de la nueva y adinerada clase media. A esto se sumaba el creciente interés por la psicología individual, ya que los pensadores de la ilustración hicieron del hombre y su perfección el centro de su sistemático estudio. Esto se reflejaba no sólo en el gran número de retratos, sino en la evolución de nuevos tipos, que desde aproximadamente 1740 mostraban a los modelos pensativos, inmersos en un entorno que reflejaba sus intereses, así como sus ingresos.



Jean-Siméon Chardin

Francés, 1699–1779

Las burbujas de jabón

hacia 1733–1734. Oleo sobre lienzo. Donado por la Sra. de John W. Simpson 1942.5.1

Esta es una de las muchas versiones de *Las burbujas de jabón*, primera obra de Chardin que incluía la figura humana. Un muchacho concentra toda su atención en una temblorosa burbuja, que parece estar lista para escaparse de la caña. El espectador francés del siglo XVIII hubiera reconocido la burbuja de jabón de la pintura flamenca y holandesa como un símbolo de la fragilidad de la vida y la vanidad de los quehaceres mundanos.

A menudo Chardin exponía, y probablemente también concibió, sus obras por pares, llamadas “parejas.”, para reforzar o amplificar su significado, y al alternarlas cambiar su sentido. En diferentes ocasiones esta pintura se colgó con otras dos obras formando “parejas”, cuyas versiones se encuentran en esta sala. En *El castillo de naipes* otro muchacho se concentra en una parecida y vana tarea, sin embargo en *La joven institutriz* una muchacha está atenta a su obligación.

También exploran este tema dos pinturas de Charles Amédée Vanloo que se exponen en esta misma sala. Vanloo empareja sus *Burbujas de jabón* con *La linterna Mágica*, donde los niños, quizá sus propios hijos, juegan con la cámara oscura. Este utensilio de los artistas, cuyos espejos reflejan una tenue imagen, sugiere, igual que la burbuja de jabón, la transitoria naturaleza de la vida.



Bodegón de caza

1760/1765. Oleo sobre lienzo. Colección de Samuel Kress 1952.5.36

Cuando al final de su vida Chardin volvió a la pintura de bodegones, empleó un estilo más libre que la técnica púida que había usado para las figuras. Sus contemporáneos pintaron la caza muerta con *trompe-l'oeil*

(ilusión óptica que produce efecto real), realismo y gran virtuosismo, pero la caza de Chardin evoca los flácidos miembros de estos animales con suavidad y una cierta ambigüedad. Una gama de tonos se esparce como la iluminación difusa a través del lienzo. Los vívidos toques de luz del turquesa y el coral en las plumas puntean los cálidos tonos neutros y hacen eco con menos intensidad de izquierda a derecha. Las plumas las trazó en suaves arcos en forma de venera, en tanto que la piel de los conejos está pintada con una capa más densa y rugosa en la superficie. Al acercarse al lienzo, como el crítico Diderot sugería a los visitantes de las exposiciones del Salón, las formas de la caza se convierten en un mosaico de pura materia pictórica. “Alejaros”, proseguía Diderot, “y todo se crea y reaparece”.



La dedicada enfermera

hacia 1738. Oleo sobre lienzo. Colección de Samuel H. Kress 1952.5.37

Chardin revela la dignidad y la belleza en la vida cotidiana a través de la sencilla actividad que aquí describe. La expresión de la mujer, la forma de concentrarse en su tarea, sugiere que sus pensamientos están en otra parte, quizá en el inválido cuya comida prepara—la enfermedad fue la causa de la muerte de la hija y la primera esposa de Chardin. Cada objeto recibe un cuidadoso tratamiento de la pincelada del artista. Su disposición en la mesa es una armonía de tonos blancos: la jarra, el mantel, los huevos y el plato, tienen diferencias sutiles. Cada cacharro, cada pieza de loza está presente de manera palpable, como Diderot escribió de Chardin: “no son los pigmentos blanco, rojo o negro lo que se mezcla en la paleta, es la materia misma de los objetos”.

Los modestos temas de Chardin—como éste y el de *La sirvienta en la cocina* en la misma sala—fueron muy populares en todos los estratos sociales, incluyendo la aristocracia. Quizá su atractivo descansa en el sentido del orden, en situar las cosas en el lugar adecuado. Chardin se adelantó a la popularidad de las pinturas de “sensibilidad” que aumentó en el siglo XVIII, desde la década de los cuarenta en adelante, en las que cómo le contaba a un colega: “se usa el color, pero se pinta con el sentimiento”.



Jean-Siméon Chardin
Francés, 1699–1779

El castillo de naipes

1735. Oleo sobre lienzo. Colección de Andrew W. Mellon 1937.1.90

Como su ocasional pareja, *Las burbujas de jabón*, esta pintura señala la ociosidad y futilidad de las construcciones mundanas. El delantal del muchacho sugiere que es un empleado de la casa a quien, después de una partida de cartas, se le ha pedido recoger la mesa. Sin embargo, utiliza las cartas, dobladas para evitar que sean marcadas y usadas de nuevo, para construir la más efímera de las construcciones. La composición triangular de la pintura produce una

sensación de estabilidad que detiene el momento,

así como el mantenido equilibrio y la respiración del muchacho, al mover su mano y comprobar la fragilidad de su construcción. Del cajón abierto asoma la sota de corazones insinuando la truhanería.

Cuando Chardin mostró esta pintura o *Las burbujas de jabón* con *La joven institutriz*, que también se expone en esta sala, pudo contrastar la pereza de los muchachos con la diligencia de la joven y así subrayar la efímera naturaleza de los objetos que mantienen su atención, que se pone de manifiesto en las poses casi idénticas de la muchacha y el sirviente. Ambos destacan de un cálido fondo neutro cuyos tonos, sutilmente mezclados, crean profundidad y resaltan los brillantes acentos de rojo y azul.



Nicolas de Largillierre
Francés, 1656–1746

Elizabeth Throckmorton

1729. Oleo sobre lienzo. Fundación de Alisa Mellon Bruce 1964.20.1

La formalidad y los contornos definidos de *El joven y su tutor* del pintor Largillierre continúan la tradición de la “grand manner” barroca. La identidad, incluso la nacionalidad, de este modelo no se conoce, aunque a finales del reinado de Luis XIV, cuando esta obra fue pintada, los retratos de muchachos con sus tutores eran populares entre la realeza. Los colores y las texturas brillantes, y la sensible precisión en el detalle de la cara del tutor revelan la influencia de la pintura flamenca. Largillierre pasó su juventud en Antwerp y Londres, donde el gran retratista flamenco, Anthony van Dyck,

había sido pintor de corte.

Durante la larga vida de Largillierre como retratista, su arte fue evolucionando para satisfacer los gustos de los nuevos clientes provenientes de la rica burguesía. Elizabeth Throckmorton era una inglesa católica, cuya familia abandonó Inglaterra antes que aceptar convertirse a la Iglesia Protestante. Profesó en un convento de agustinas en París del que fue cuatro veces Madre Superiora antes de fallecer en 1760. La gran facilidad de Largillierre en la utilización del color se manifiesta en los complejos pliegues del hábito, la transparencia del velo negro y la delicadeza del cutis de la religiosa, cuya fragilidad y delicado halo complementan su sosegada belleza.

Jean-Marc Nattier
Francés, 1685–1766

Joseph Bonnier de la Mosson

1745. Oleo sobre lienzo. Colección de Samuel Kress 1961.9.30

Nattier ingresó en la Academia como pintor de historia, pero después de pérdidas económicas en el tambaleante mercado del arte cambió a la carrera más lucrativa de retratista, convirtiéndose al poco tiempo en el pintor de moda en París. Su hija escribió que había “reconciliado las dos ramas más importantes del arte” al especializarse en los retratos históricos, caracterizando a sus modelos como personajes mitológicos o literarios.

Madame de Caumartin de diosa Hebe, que también se puede contemplar en esta sala, es uno de los varios retratos que Nattier pintó de mujeres personificando el numen de la juventud que tenía el cargo de copera de los dioses. El padre de Hebe, Zeus, aparece en guisa de águila y la jarra, que contiene el néctar de la eterna juventud, alude la forma de los vasos clásicos descubiertos entonces en Pompeya. Como un personaje mitológico, Madame de Caumartin es intemporal y su perfección se refleja en la cristalina uniformidad de la técnica pictórica de Nattier. A Casanova le asombraba la indefinible habilidad de este pintor para transformar, sin sacrificar la verdad, la más común de las mujeres en una belleza.

Uno de sus jóvenes contemporáneos, por otra parte, ridiculizó los retratos mitológicos de Nattier tachándolos de absurdos y artificiales. Aunque el retrato de Joseph de Bonnier es anterior al de Madame de Caumartin su acercamiento es más “moderno”. Bonnier fue el perfecto amateur del siglo XVIII, cuya riqueza le permitió disponer del ocio necesario para estudiar curiosidades de la Naturaleza. Su enorme colección, que estaba abierta al público, contenía gabinetes dedicados a la anatomía, química, farmacia e ingeniería mecánica. El retrato de Nattier muestra a un hombre de viva inteligencia, informalmente vestido y en pose relajada, rodeado de los objetos que llamaban su atención: libros sobre historia natural, quizá una publicación que él mismo patrocinó, frascos con especímenes biológicos y modelos mecánicos.



Jean-Baptiste Greuze
French, 1725–1805

Ange-Laurent de Lalive de Jully

hacia 1759. Oleo sobre lienzo. Colección de Samuel Kress 1946.7.8

Lalive de Jully fue artista aficionado y un rico coleccionista de arte, que a diferencia de otros colegas parisinos, admiradores de Rembrandt, Rubens y los maestros del Renacimiento, hizo un

consciente esfuerzo por reunir pinturas de artistas contemporáneos franceses. Aparece aquí con un juego de mobiliario en el más reciente estilo neoclásico, rectilíneo y decorado con motivos de la arquitectura clásica, que se hizo cada vez más popular y acabó por sustituir las sinuosas curvas del rococo.

Lalive de Jully, cuyo retrato fue expuesto por Greuze en 1759, fue un admirador temprano de los temas moralizantes por los que el pintor fue conocido en un principio. Estas obras melodramáticas, que las generaciones posteriores desdénaron por su excesivo sentimentalismo, fueron muy admiradas por el público durante el siglo XVIII, y ahora se les reconoce el importante papel jugado en el cambio del gusto francés, que pasó de la frivolidad del rococo a los estilos populares, más sobrios, de las últimas décadas del siglo. Hay una alusión a esta seriedad en la momentánea rectitud de la mirada de Lalive de Jully, en la forma de dirigirse al espectador desde su arpa.

Jean-Antoine Houdon
Francés, 1741–1828

Voltaire

1778. Mármol. Colección de Chester Dale 1963.10.240

Cuando Voltaire regresó a París en febrero de 1778, después de décadas de exilio en Suiza, se encontró con un tumultuoso recibimiento en las calles de París. Multitudes tiraban de su carruaje y rodearon su casa, clamando una visión aunque fuera fugaz de este filósofo escéptico, también dramaturgo, novelista, historiador, satírico, paladín de los oprimidos y el pensador más agudo del siglo.

Durante unos pocos meses Voltaire posó varias veces para Houdon, quien lo retrató sentado o sólo de busto, vestido con ropajes clásicos o de su época. Voltaire llegó a ser el tema más popular de Houdon, una de sus caracterizaciones más solicitadas. Esta versión, la más simple, parece también la más próxima al natural. Su realismo, en la flacidez de la piel y la cabeza calva, tiene la austera veracidad de los retratos en busto de la República en Roma. Esta representación probablemente sirvió de base para otras interpretaciones, como el Voltaire empelucado de al lado. La expresión del filósofo parece cambiar al mismo tiempo que la luz o nuestro punto de vista. Por turnos es sabio o sarcástico, comprensivo o impaciente, participante o introspectivo, pero siempre, sus rasgos, especialmente sus ojos, están animados por la inteligencia y el ingenio. Houdon desarrolló una forma efectiva de captar la intensidad y el destello del ojo en la piedra. Dentro del iris horadado, cuyos rayos brillan desde la profunda pupila perforada, y justo bajo el párpado, Houdon dejó un diminuto resto de piedra que sugiere el reflejo de la luz.

Las obras comentadas se exponen a veces en otras salas o están retiradas de exposición temporamente.

© 1992 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington
May 1992 (1 ed.)