

BAUDELAIRE: LA POESÍA DE LA PINTURA

Inmaculada ILLANES ORTEGA

Universidad de Sevilla

Las estrechas relaciones existentes entre las distintas artes - o quizá deberíamos decir entre las distintas manifestaciones del Arte - parecen algo obvio e incontestable en la época de los espectáculos multi-media y los montajes interactivos. Sin embargo, la idea no es tan fácilmente asumible a mediados del siglo XIX, cuando Baudelaire realiza sus trabajos de crítica pictórica desde unos presupuestos ciertamente innovadores y muy personales.

Su peculiar concepto de la crítica de arte queda expuesto en uno de los capítulos teóricos que preceden a sus comentarios sobre el Salón de 1846, significativamente titulado "A quoi bon la critique?":

"Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élogie."¹

1 BAUDELAIRE, Charles (1975), *Oeuvres complètes* (vol.II), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 416.

Pero, además de divertida y poética, “pour être juste, c’est-à-dire pour avoir raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite d’un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons”. El crítico, por tanto, ha de “accomplir son devoir avec passion”, y en esta unión de pasión, sentimiento, belleza y ensoñación, su labor “touche à chaque instant à la métaphysique”².

La crítica de arte se convierte así en una práctica netamente subjetiva - opuesta a todo positivismo decimonónico -, pero no por ello en comentario arbitrario. Bien al contrario, la función del crítico - sus atribuciones con respecto al objeto artístico que enjuicia - se ve ampliamente reforzada y, por ello, complicada: el crítico no comenta, no analiza, sino que comprende y recrea. No se trata de diseccionar fría y algebráicamente el cuadro para analizar sus valores técnicos y estéticos y juzgarlos de acuerdo con unos principios predeterminados, sino de establecer una corriente de simpatía con el objeto artístico y de transmitir a otro las sensaciones que éste genera en el observador. La sensibilidad estética y el genio artístico se presentan así como condiciones indispensables para el buen crítico, y su labor constituirá, en sí misma, una obra artística.

Inmodesto o precavido, Baudelaire se mantiene en la práctica fiel a sus principios teóricos: su crítica es impresionista, subjetiva y, ante todo, traduce las reacciones que los objetos artísticos producen en su sensibilidad de poeta. Sus trabajos de crítica pictórica (comentarios a los Salones de 1845, 1846 y 1859, estudios sobre caricaturistas y grabadores, ensayos teóricos, estudios sobre Delacroix...), sin embargo, no se ajustan completamente al ideal, a esa crítica perfecta a la que alude en el pasaje antes citado. Tan sólo en una ocasión, el crítico-artista (o artista-crítico) realiza una obra de arte sobre el arte. *Les Phares (Les fleurs du mal)* no es un soneto, ni una elegía, tampoco es un “compte rendu” de un solo cuadro, pero, en cualquier caso, es poesía sobre la pintura. No se trata de representar un cuadro, o varios, dentro de una composición poética, sino de la transposición lingüísti-

2 *Ibid.*, p.417.

ca y artística de las sensaciones provocadas por las imágenes creadas por los grandes artistas.

Los cuarenta y cuatro versos de *Les Phares* transcriben la estética de ocho grandes figuras del arte europeo y presentan la valoración que de ellas hace Baudelaire. La descripción científica deja paso a la transposición poética, y el juicio crítico se filtra a través de la selección de los artistas y de la selección lingüística de los términos apreciativos. No pretendemos, en esta ocasión, analizar tan sólo el gusto y la opinión de Baudelaire en lo que a pintura se refiere (sus comentarios al respecto son mucho más explícitos en sus ensayos y en sus trabajos de crítica de arte). Lo que nos interesa es estudiar, además, la forma en que el poeta lleva a cabo la transposición de imágenes en palabras, cómo la "pasión" del artista reflexiona sobre los objetos artísticos y traduce al lector del poema las sensaciones que éstos provocan en su espíritu. Para ello, analizaremos los versos dedicados a cada artista, considerando el valor semántico de los términos empleados, y revelando así cómo estas reacciones estéticas se condensan en los elementos lingüísticos que las recrean.

1. Rubens. Pedro Pablo Rubens - "Superbe Rubens"³- es considerado por Baudelaire en sus escritos sobre arte como el maestro flamenco por excelencia. De los artistas seleccionados en el poema, Rubens es - por supuesto tras Delacroix - el más citado⁴. Fecundidad, exhuberancia, maestría del paisaje y la ornamentación, jovialidad... son algunos de los rasgos que destaca en unos cuadros que evocan en su mente una colorista superposición de fuegos artificiales.

No resulta extraño, pues, que Rubens abra esta reducida selección de clásicos que Baudelaire considera "phares" en el mundo del arte. Ese cierto alejamiento al que alude Claude Pichois en relación con el "où l'on ne peut aimer" del segundo verso⁵ resulta, por tanto,

³ "Pauvre Belgique" in *Oeuvres complètes*, p.937.

⁴ En "Sur Eugène Delacroix. Exorde de la conférence faite à Bruxelles en 1864" (*Oeuvres complètes*, p.773), Baudelaire se refiere al pintor como "Le Rubens français".

⁵ Notas al poema en su edición de las obras completas de Baudelaire en la Bibliothèque de la Pléiade.

cuando menos, cuestionable. El valor estético de la obra de Rubens queda fuera de duda, pero veamos cuáles son los elementos que el poeta percibe y admira en su obra.

Los versos que dedica al maestro flamenco no permiten identificar referentes concretos. La ausencia de verbo - como ocurrirá en el resto de los casos - identifica directamente al artista, metonimia de su obra, con una serie de imágenes metafóricas cuyo componente semántico encierra los elementos de su arte. Un simple juego de desarrollo y expansión del valor connotativo de los términos nos permite desmontar su condensación significativa: "fleuve" (agua, fresca, movimiento, naturaleza, cambio, vida, transparencia, claridad...), "oubli" (negación, memoria, subjetividad, estatismo...), "jardin" (naturaleza, paisaje, verde, frescor, colorido, vida...), "paresse" (estatismo, tranquilidad, relajación, suavidad, pesadez...), "oreiller" (blandura, descanso, blancura, sueño, artificial, suavidad, estatismo, voluptuosidad...), "chair" (cuerpo, desnudo, rosa, blanco, blandura, naturaleza, curva, voluptuosidad...), "fraîche" (juventud, fresca, suavidad...).

En este contexto, las palabras "où l'on ne peut aimer", asociadas al componente de negación y estatismo introducido por "oubli" et "paresse", implicarían una negación del sentimiento y de la atracción física, una artificialidad dentro del elemento natural, una fijación estática en el movimiento, y quizá incluso una negación del cuerpo femenino.

Todos estos elementos constitutivos del arte de Rubens cristalizan en "où la vie afflue". Estos términos, eje central (semántica si no espacialmente) de la estrofa, condensan la mayoría de los aspectos introducidos por el discurso anterior y posterior. "S'agit sans cesse", "air", "ciel", "mer" (reiterativo incluso) no hacen sino incidir en el dinamismo, la fresca del colorido y el elemento natural de los cuadros de Rubens. Su arte queda así reflejado tanto en sus aspectos netamente pictóricos: movimiento, color (rosa, azul, verde...), línea curva..., como temáticos: naturaleza, desnudo..., e incluso en las evocaciones que provoca el conjunto: fresca y movimiento, al mismo tiempo que una relajación algo pesada, voluptuosa. En definitiva, para Baudelaire, los lienzos de Rubens rezuman "vie".

2. Leonardo da Vinci. La presencia de Leonardo en los escritos baudelerianos sobre pintura es notablemente menos frecuente que la de Rubens. Tan sólo en cinco ocasiones se alude al polifacético artista italiano, destacando en él su trabajo de análisis de los principios de su arte (que lo hace comparable a Wagner), y su preocupación por elementos técnicos como los pigmentos y el color, preocupación que comparte con Delacroix. En cuanto a su producción artística, el comentario que Baudelaire hace de sus caricaturas, a las que califica de “hideuses” y frías, incluso crueles, se acerca en cierto grado a lo que dice de él en *Les Phares*.

Si Rubens se definía por la vida, Leonardo es el misterio. “Miroir profond et sombre” evoca el juego de la apariencia, del reflejo, la profundidad de la perspectiva y la frialdad de una superficie plana, brillante y lisa. Los “anges charmants” introducen el tema religioso de muchas pinturas de Leonardo, a la vez que subrayan lo sobrenatural, lo divino, valores positivos de lo misterioso. La imagen de La Gioconda es automáticamente evocada por el “doux souris”, común, no obstante, a muchas otras figuras femeninas de los cuadros leonardescos.

El misterio queda subrayado, además, por la frialdad (a la que también aludía en el caso de las caricaturas): son los tonos oscuros y apagados de la sombra y de los pinos, cuya frialdad se acentúa con la presencia blanca y helada de los “glaciers”. Un paisaje frío y distante, una naturaleza estática y vertical que construye la perspectiva dando profundidad al cuadro (“ferment leur pays”).

Con un carácter mucho más descriptivo que la anterior - al menos en apariencia -, esta estrofa no se refiere a ningún cuadro concreto, sino que recompone una obra ficticia evocando los distintos elementos que caracterizan la pintura del genio renacentista. Son aspectos temáticos descriptivos (los ángeles, los pinos, el hielo, la sonrisa), junto a elementos de técnica pictórica (línea recta, perspectiva, tonos fríos), pero matizados al mismo tiempo por elementos apreciativos (“sombre”, “charmant”, “doux”...) que reflejan las sensaciones que provoca la atmósfera leonardesca: la calma que produce la inquietud del misterio.

3. Rembrandt. La frialdad del colorido de Leonardo es característica también de las obras del maestro Rembrandt. Considerándolo “pas un pur coloriste, mais un harmoniste”⁶, Baudelaire destaca en él su capacidad para captar el sufrimiento humano, “le drame naturel et vivant, le drame terrible et mélancolique, exprimé souvent par la couleur, mais surtout par le geste”⁷. Y es que Rembrandt es presentado como cabeza de la escuela romántica del retrato, junto a Reynolds y Lawrence. Su sentido del drama, además, aunque menos violento (“sens de l’intimité et de la magie profonde”⁸), le acerca al grito doloroso de Delacroix que consideraremos más adelante.

La estrofa dedicada a Rembrandt es quizá la más descriptiva de todo el poema. Pichois identifica en ella imágenes de algunos aguafuertes del artista, una parte de su obra que Baudelaire consideraba se imponía con autoridad clásica como “chose indiscutable”⁹, calificando de ligereza el término “gribouillage” que les aplicaba Diderot¹⁰.

Ese dolor íntimo y tranquilo de la pintura de Rembrandt, al que nos hemos referido, se traduce en el poema en el primer término dedicado al pintor: “triste”. Tristeza en los temas: el hospital, lugar de sufrimiento humano, de dolor y de muerte. Muerte con un sentido de transcendencia religiosa (“crucifix”), pero también en su aspecto de podredumbre física, de desecho final (“ordures”).

La sobriedad decorativa, los tonos fríos y apagados, la escena de dolor... sugieren sensaciones que escapan a las posibilidades del soporte pictórico: los sonidos. Murmullos, lloros, rezos “s’exhalent” de las imágenes. La luz delgada y fría que atraviesa la escena sin envolverla (posibilitando el juego del claroscuro) traduce esa última esperanza, aunque escasa, que lo divino ofrece al sufrimiento humano. Es la terrible melancolía de la dramática existencia del hombre lo que Baudelaire admira en Rembrandt y lo que hace a éste “faro” del arte.

6 *Salon de 1846*, p.421.

7 *Ibid*, p.441.

8 *Exposition universelle (1885)* in *Oeuvres complètes*, p.596.

9 *Peintres et aquafortistes* in *Oeuvres complètes*, p.738.

10 *L’eau-forte est à la mode* in *Oeuvres complètes*, p.736.

4. Miguel Angel. La admiración de Baudelaire por el genio artístico de Miguel Angel es revelada no sólo por las múltiples alusiones al pintor-escultor que salpican sus comentarios críticos, sino por la presencia del italiano incluso en textos de carácter literario. Además de en *Les Phares*, Miguel Angel es mencionado en los últimos versos de *L'idéal*, poema incluido en *Les fleurs du mal*, y en la pieza teatral *Idéolus*, donde es objeto de admiración, e incluso de adoración, para el artista protagonista.

Miguel Angel comparte con Rembrandt, según Baudelaire, el hecho de no ser un gran colorista, pero, si éste suplía esta falta con la armonía, aquél lo hace con el dibujo¹¹.

Esta imaginación del dibujo (que lo hace comparable a Rubens) cristaliza en la capacidad (que comparte Delacroix) de suprimir lo accesorio para no enturbiar la claridad de la idea, cualidad ésta que parece derivar de su genialidad como escultor. Pese a considerar la escultura como un arte aburrido (por permitir al espectador infinitos puntos de vista e incluso el acercamiento excesivo para hurgar en los detalles), Baudelaire admira la fuerza prodigiosa de “ces fantômes immobiles” de Buonarrotti.

Es, sin embargo, el pintor el que aparece en el poema. Los versos evocan de forma directa, aunque sin descripción detallada, los frescos que decoran la Capilla Sixtina, presididos por la escena del Juicio Final, que “pour chasser un démon vaut mieux qu'un bénitier”¹².

La ausencia total de paisaje y de decoración permite destacar en ese “lieu vague” las figuras humanas. Hércules y Cristos, paganismo y religión, se unen en una composición dinámica y turbulenta (“se mêler”), donde domina la verticalidad en busca de la transcendencia (“se lever tout droits”). Los cuerpos son fantasmas (vaguedad del más allá), pero esta vez no están inmóviles, sino que son “puissants”, hercúleos. La fuerza de la línea, el estudio anatómico (“doigts”), la potencia... caracterizan a estas figuras casi escultóricas, cuerpos en vio-

11 “De quelques dessinateurs”, *Salon de 1846 (Oeuvres complètes, p.458)*.

12 *Oeuvres complètes, p.615*.

lenta tensión (“déchirent”, “en étirant”) que escapan a la muerte y a la blanca frialdad (“suaires”), envueltos en los tonos cálidos y fuertes del rojo crepuscular. Es la afirmación de lo humano y lo físico, en el momento final en que la muerte se hace transcendencia.

5. Puget. De forma natural, sin ruptura alguna, la evocación de la Capilla Sixtina se desliza hacia la obra de Pierre Puget, “el Miguel Angel francés”, el único artista no pintor de esta selección baudelairiana. Su obra aparece ineludiblemente ligada a la del genio renacentista, de la que es subsidiaria. Puget no es sólo el único no-pintor del grupo, sino también el único cuyo nombre aparece desplazado hacia el último verso de la estrofa, lo que facilita su identificación con Miguel Angel. Resulta significativo, además, el hecho de que Baudelaire sólo mencione a este artista en una ocasión en sus escritos sobre arte, y de forma bastante insignificante, como parte de una enumeración de preferencias escultóricas. Puget es el menos universal de los ocho “phares”, pero la importancia de su arte queda subrayada al ser puesta al nivel de la del propio Miguel Angel.

Violencia, fuerza (“colères de boxeur”), desnudo y paganismo (“impudenes de faune”) son los rasgos que emparentan la obra de ambos artistas. Pero, en este caso, la evocación se dirige también al hombre, al que se apostrofa desde una posición de igualdad (“toi”). Se destaca en el artista su dominio de la técnica (“sus ramasser”), que le lleva a reproducir y concentrar en un objeto artístico la belleza de lo fuerte, lo violento, lo viril, lo físico al margen de lo moral, encarnada por esos “goujats” que sirvieron de modelos al artista.

Puget representa la grandeza y el poder del artista creador en contraste con la figura del hombre, débil, amarilla y melancólica (en alusión, según Pichois, a un retrato del artista expuesto en la Biblioteca Nacional de París). La obra de creación sitúa al artista por encima de la persona, convirtiéndolo en “empereur” y llenándolo de un orgullo casi divino.

6. Watteau. De la fuerza violenta de la anatomía y el desnudo, el poema pasa al artificio ornamental y elegante de las pinturas de Watteau. Las alusiones a este artista en los trabajos críticos de Baudelaire son frecuentes, pero bastantes superficiales, referidas, casi siempre, a una galantería que lo hace comparable a Gautier. Tan sólo en

una ocasión, el nombre de Watteau aparece inserto en un comentario más amplio, que lo pone en relación con otros artistas también presentes en *Les Phares*¹³.

La pintura de Watteau se presenta como modelo de esa artificiosidad fantástica y antinatural tan querida y buscada por el dandy del siglo XIX. Sus cuadros (puesto que nuevamente la evocación es plural) son la imagen de una alegría ligera y galante, de un mundo aristocrático, de “coeurs illustres” (las “folâtres et élégantes princesses de Watteau” dirá en el *Salon de 1846*), donde el artificio y lo natural se mezclan en un carnaval, alegría loca y desbordante que deja suponer, sin embargo, algo muy distinto escondido tras la máscara.

La línea traduce un movimiento suave (“errent”, “papillons”, “lègers”...), pero continuo (“tourmoyant”); el color es fresco y brillante, la luminosidad domina el conjunto, convirtiéndolo en un espectáculo suntuoso y deslumbrante (“flamboyant” sería el adjetivo para describir el arte de Watteau). Los temas son intrascendentes (“bal”), y el paisaje y la ornamentación (“lustres”) reflejan el lujo de un mundo superficial y despreocupado, que trata de olvidar, o al menos de disfrazar, el “spleen” de la existencia humana.

7. Goya. Esta temática festiva e intrascendente podría servir de nexo de unión entre la obra de Watteau y al menos una parte de la producción artística de Francisco de Goya. Pero no son los cartones para la Real Fábrica de Tapices ni los retratos o escenas aristocráticas del pintor aragonés los que atraen la atención de Baudelaire, sino las obras, mucho más complejas y profundas, de la última etapa de su vida.

En su estudio sobre *Quelques caricaturistes étrangers*, Baudelaire dedica un apartado a Goya (particularmente a sus series de los *Caprichos*), en el que destaca su “amour de l’insaisissable, le sentiment des contraster violents, des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances”¹⁴, considerando como su mayor mérito la capacidad de crear lo

¹³ *Salon de 1846, Oeuvres complètes*, p.480.

¹⁴ *Oeuvres complètes*, pp.568-70.

monstruoso verosímil, de unir lo real y lo fantástico en un absurdo posible. Ese “capricho” de la imaginación creadora se traduce en “cauchemar”, visión inquietante e incluso desagradable de un mundo fantástico, desconocido y agobiante.

Pichois reconoce en los versos de Baudelaire las imágenes de *Todos caerán*, *Hasta la muerte* y *Bien tirada está*, pero es bien cierto que tampoco en esta ocasión acude el poeta a la descripción precisa, y que los elementos que cita en sus versos componen gran parte del universo pictórico del Goya de los últimos años y se hallan presentes en no pocas de sus obras. Resulta significativo, sin embargo, el hecho de que, si exceptuamos los términos “plein” y “au milieu de”, que podrían ser asociados al tipo de composición, las referencias a la obra de Goya son puramente temáticas.

El misterio y la angustia presiden estas visiones descompuestas: la vida por nacer (“foetus”) es ahogada en el fuego de la misa negra, la decrepitud de la vejez juega con el engaño de la apariencia en el reflejo, la frescura de la juventud se ofrece tentadora y demoníaca... El instinto transgresor se desborda y el resultado es violento, oscuro, inquietante y misterioso. Es el lado siniestro y mórbido del ser humano, que da rienda suelta a sus angustias.

8. Delacroix. Tras este recorrido por los genios del arte europeo de los últimos siglos, el destino no podía ser otro que Delacroix, el artista por excelencia para Baudelaire, al que consagra la mayor parte de su trabajo como crítico de arte:

“Son talent est au-dessus de ces choses-là. Je m’attache surtout à l’esprit de cette peinture. Il est impossible d’exprimer avec de la prose tout le calme bienheureux qu’elle respire, et la profonde harmonie qui nage dans cette atmosphère.”¹⁵

Quizá por esa imposibilidad para la transposición en prosa del arte de Delacroix, Baudelaire decide escribir poesía sobre él. Más tar-

15 *Salon de 1846*, a propósito de *Dante et Virgile* (*OEuvres complètes*, p.438).

de, el propio poeta comentará sus versos aludiendo al color, al “surnaturalisme” y a los fondos tormentosos y tumultuosos de las pinturas de su admirado amigo.

En efecto, los versos traducen tres colores fundamentales: el rojo (“sang”), el verde oscuro (“bois”) y el gris (“ciel chagrin”); una composición violenta y tumultuosa (“hanté”, “fanfarres”), elementos inquietantes y angustiosos (“mauvais anges”, “étranges”, “soupir étouffé”): un imagen romántica, asociada (como ocurre también en el comentario del Salón de 1846) a la música de Weber. Esta imagen es maldición, blasfemia, queja, éxtasis, grito, lloro..., expansión de angustia y de dolor, de un deseo de transcendencia, una invocación del hombre atrapado en un mundo difícil y complejo.

Delacroix recoge y resume así el vitalismo de Rubens, el misterio de Leonardo, la melancolía de Rembrandt, la potencia de Miguel Angel, el orgullo de Puget, el resplandor de Watteau y la pesadilla de Goya, convirtiéndose en divino opio para los mortales y en faro que servirá de guía a tantos otros. Su grito se hace universal y será repetido por mil ecos, y es que en él reside la genialidad del artista romántico:

“C’est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s’exhale de toutes ses oeuvres, et qui s’exprime et par le choix des sujets et par l’expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur (...) C’est non seulement la douleur qu’il sait le mieux exprimer, mais surtout, - prodigieux mystère de sa peinture, - la douleur morale! Cette haute et sérieuse mélancolie brille d’un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber.”¹⁶

En este grito residen la dignidad del ser humano y el valor de la creación artística. El arte se hace eterno por ser expresión de la Belle-

16 *Ibid.*, p.440.

za, y la definición baudeleriana de ésta incluye la presencia de un “Malheur”, de una Melancolía que será la ilustre compañera de ornamentos más vulgares, como la Alegría¹⁷. Es, sin duda, esta concepción de la Belleza la que explica en gran medida las simpatías estéticas del poeta que revela *Les Phares*, que, juicios de valor pictórico al margen, aparece como perfecto ejemplo de transposición artística, como un auténtico modelo de cómo hacer poesía de la pintura.

17 Cfr. *Journaux intimes, Oeuvres complètes*, pp.57-58.

Resumen

El particular concepto de crítica de arte teorizado y llevado a la práctica por Charles Baudelaire otorga nuevas funciones al enjuiciador, necesariamente artista, quien traducirá en apasionadas palabras las reacciones estéticas provocadas por la obra de arte en su sensibilidad. El resultado ideal de esta labor constituirá, en sí mismo, un nuevo objeto artístico, tal como lo muestra el poema *Les Phares*, en el que Baudelaire hace poesía de la obra de ocho grandes artistas plásticos, seleccionados entre sus preferencias personales.

Résumé

La particulière conception de la critique d'art théorisée et mise en pratique par Charles Baudelaire suppose un renouvellement des fonctions du critique, nécessairement artiste, qui se bornera à traduire en mots passionnés les réactions esthétiques provoquées dans sa sensibilité par l'oeuvre d'art. Le résultat idéal de cette tâche sera lui-même un objet d'art, tel que le montre le poème *Les Phares*, où Baudelaire fait de la poésie à partir de l'oeuvre de huit grands artistes plastiques qu'il sélectionne parmi ses préférences artistiques.

Summary

Artistic criticism, as conceived and practised by Charles Baudelaire, implies a change in the critic's function: he will put into passionate words the aesthetic reactions the artistic object provokes in his sensibility. The result of this activity will be then a new work of art, as it is shown by *Les Phares*, in which Baudelaire makes a piece of poetry from the works by eight of his favourite artists.