

Charles Baudelaire: de la crítica de arte a la transposición pictórica

Carmen CAMERO PÉREZ

Universidad de Sevilla

Poeta de *Las Flores del Mal*, narrador de *La Fanfarlo*, traductor de Edgar Poe, crítico literario de Théophile Gautier, de Victor Hugo, de Honoré de Balzac..., Charles Baudelaire, que heredó de su padre la pasión por la pintura, también es hoy reconocido como uno de los críticos de arte más importantes de su tiempo. Un tiempo que comienza hacia los años 1840 y que hasta 1860, aproximadamente, asiste a la confrontación de corrientes pictóricas diversas: pintura de paisajes, pintura de la naturaleza, pintura realista, pero también pintura neoclásica y académica, la de los herederos de Ingres, hacia la que se dirigían los gustos del público en general. Gusto mayoritario, que Baudelaire no compartía entonces¹, como tampoco parece haber compartido la Historia del arte, que se ha encargado de destacar tres nombres fundamentales, el del romántico Delacroix, el del realista Courbet y el del padre del impresionismo E. Manet. De éstos y de otros pintores se ocupará Baudelaire en sus principales escritos de crítica de arte, los *Salones* de 1845, 1846 y 1859, el estudio de *Le Peintre de la vie moderne* (1859), dedicado a Constantin Guys, así como distintos escritos sobre Eugène Delacroix. El que ya de niño visitara, en compañía de su padre, el taller de algunos artistas como el pintor de historia Jean-Claude Naigeon o el escultor Claude Ramey, antes de convertirse en un asiduo del Louvre y de los Salones, decidirá poner su pluma al servicio de la pintura, manifestación artística que, como el mismo Baudelaire declara en su *Salon de 1846*, es sin duda superior a las otras artes plásticas.

Sobria, individual y original, la crítica de arte baudelairiana, más allá de una simple información sobre el conflictivo y heterogéneo movimiento artístico de la época, funda una verdadera estética a partir de la personal y aguda mirada de un poeta-crítico

¹ Si bien Baudelaire reconoce el Talento De Ingres, su escuela (E.-E. Amaury-Duval, G. Jean-Léon,...) le parece catastrófica. Tampoco le interesa la naturaleza (Th. Rousseau, J.-F. Mollet,...) que sólo vale la pena cuando es transformada por el hombre.

que, desde los años 1840, había definido ya sus propios gustos. Sus *Salones* en efecto así lo confirman, dibujando la imagen de un Baudelaire que, alejándose de la oficialidad académica, prefiere claramente los cuadros de Delacroix y de Constantin Guys, así como los de Gustave Courbet o Edouard Manet que, aunque tratados a veces con ciertas reservas, superan con mucho a los académicos. De entre estos pintores, Eugène Delacroix, “le peintre poète” (Baudelaire, 1976: 631), el gran colorista romántico, será sin duda el artista que representa la mayor y más constante pasión de Baudelaire en el terreno pictórico², al igual que el venerado Edgar Poe lo sería en el ámbito literario: “comme notre Eugène Delacroix-écrit Baudelaire en sus estudios sobre el escritor americano-qui a élevé son art à la hauteur de la grande poésie, Edgar Poe aime à agiter ses figures sur des fonds violâtres et verdâtres, où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l’orage” (Baudelaire, 1976: 317-318). Basando su paralelismo en la traducción pictórica del color, Baudelaire pinta la obra de Poe en tonos violáceos y verdosos, colores de la podredumbre, lo lúgubre y lo tenebroso, ambiente que a menudo también acompaña a la pintura de Delacroix. Así lo vemos, por ejemplo, en el techo del Palais Bourbon, donde las imágenes de San Juan Bautista decapitado, Séneca suicidándose o la misma Libertad caminando sobre cadáveres representan el concepto doloroso del pintor, en un mundo de violencia y sufrimiento, que muestra la frialdad y crueldad del cosmos. Lejos del arte académico e impersonal, la pintura de Delacroix se viste, a los ojos de Baudelaire, de intensidad y esplendor, gracias a una ultrasensible percepción de la naturaleza, capaz de revelar el supranaturalismo.

A partir de Delacroix, Baudelaire construyó y elaboró una parte importante de su estética, practicando una crítica de identificación en torno a determinados conceptos claves de su propia poética, tales como la idea de belleza o la de modernidad. Sobre la primera, escribe Baudelaire en su *Salon de 1846*, desarrollando una teoría histórica que, sin renunciar al pasado, está fuertemente anclada en el presente, en cada presente:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire,-d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté (Baudelaire, 1976 : 493)

² Sobre las relaciones entre el poeta y el pintor, puede consultarse el interesante y detallado estudio de Armand Moss, *Baudelaire y Delacroix*, que citamos en la bibliografía final.

Completando y enriqueciendo esta teoría, Baudelaire vuelve a expresarse en *Le Peintre de la vie moderne*, señalando la necesaria fusión de lo invariable y lo relativo en la creación de lo bello:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (Baudelaire, 1976 : 685)

La pintura de Delacroix, signo mismo de la tensión entre la tradición y la modernidad, entre el clasicismo y el romanticismo, respondía pues al concepto ideal de la belleza baudeleriana, belleza ciertamente extraña-“le beau est toujours bizarre”-como resultado de esa necesaria e insoluble contradicción que define la estética de Baudelaire tanto para la pintura como para la literatura. Manifestaciones artísticas ciertamente autónomas, pero no comunicables, la letra y la imagen llegan a establecer una evidente relación que cuenta, entre sus fundamentos teóricos, con la célebre teoría de las correspondencias, formulada por el mismo Baudelaire en *Las Flores del Mal*: “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” (Baudelaire, 1975: 11). Así, los sentidos, sobrepasando la simple percepción nos remiten a una unidad misteriosa del mundo, estableciendo una especie de armonía general para el artista.

Sobre esta armonía general, y más concretamente sobre las analogías entre pintura, música y poesía, Baudelaire construye su conocido poema *Les Phares*, poema de transposición artística que, más allá de la simple descripción, alcanza un valor simbólico, mediante el empleo de un lenguaje artístico, sugerente y evocador, donde dominan las imágenes y metáforas. La luz de Los Faros ilumina esta galería pictórica que, partiendo de Rubens y pasando por Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguel Angel, Puget, Watteau y Goya, alcanza al tan admirado Delacroix:

Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges,
Ombagé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber
(Baudelaire, 1975 :14)

Son numerosas las interpretaciones de este poema propuestas por la crítica³, pero nos contentaremos aquí con recordar el comentario que de la estrofa citada propuso el mismo Baudelaire, añadiéndolo al artículo dedicado a Delacroix en su escrito sobre las Bellas Artes en la Exposición Universal de 1855. “Lac de sang: le rouge; hanté de mauvais anges: surnaturalisme; un bois toujours vert: le vert, complémentaire du rouge; un ciel chagrin: les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux; les fanfares et Weber: idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur » (Baudelaire, 1976 :595). Erigiéndose como fuente esencial de sensación, el color ocupa en esta cita el motivo mayor, el único casi, capaz de provocar, más allá de las insuficientes líneas del dibujo, la emoción estética y la armonía tan queridas y apreciadas por Baudelaire. Al color, dedicará precisamente nuestro autor una parte de su *Salon de 1846*⁴ (Baudelaire, 1976:422-426), distinguiendo al filósofo, simple dibujante, del poeta, verdadero colorista, que al elegir el color no puede más que hablar de sí mismo, otorgando a su obra de arte un estilo y un sentimiento: “Le style et le sentiment dans la couleur viennent du choix et le choix vient du tempérament » (Baudelaire, 1976 : 426). Se diría pues que existe una relación entre color y temperamento, así como unos efectos psicológicos del color en la mente y los sentimientos del individuo, es decir que es posible, como señaló Goethe en *La teoría de los colores* (1810)⁵, elaborar una teoría simbólico-emocional de éstos. Destinado a revelar la sensibilidad individual, el color habla, provoca emociones y libera ideas, permitiendo al receptor de la obra artística, pictórica o literaria, ir más allá del simple lienzo o del simple texto para establecer correspondencias y participar así en la armonía universal. Basta recordar la estrofa de *Los Faros* antes citada, para comprobar cómo el rojo lleva a Baudelaire a sentir el calor de esa energía vital, intensa y extremadamente poderosa que se desprende de los cuadros de Delacroix.

El rojo del pintor, como el rojo del poeta de *Las Flores del mal*, es el color de la sangre, un color cargado de propiedades estimulantes y excitantes, que responde además

³ Se pueden consultar al respecto los estudios de Léon Sèller y de Bernard Böschenstein, citados en la bibliografía.

⁴ En la “Presentación” de los *Écrits d’art de Baudelaire*, Francis Moulinat (1992 : XVI) señala la influencia ejercida por las teorías de Chevreul en las ideas de Baudelaire sobre el color.

⁵ La obra de Goethe hizo que, durante todo el siglo XIX y principios del XX, un amplio público se interesara por determinados aspectos físicos y psicológicos del color. Sobre esta teoría, construye J.-K. Huysmans una parte de su novela *À Rebours* (1884), atribuyendo el temperamento artístico al color azul.

a la concepción jungiana del cromatismo onírico, al asociarse a la funcionalidad psíquica del sentimiento, a la sangre y a la pasión (cfr. Sanz y Gallego, 2001: 759). Es el rojo vivo y voluptuoso que inunda el refinado y mórbido espacio del poema *Une Martyre*: “sang rouge et vivant” (p. 112); es el rojo de la violencia y la venganza en *Le Tonneau de la haine*: “La Vengeance éperdue aux bras rouges et forts/ A beau précipiter dans ses ténèbres vides/ De grands seaux pleins de sang et de larmes des morts” (p. 71); es también el rojo de la vida misma de un Baudelaire que, como señala Claude Pichois (in Baudelaire, 1975: 1063), parece estar obsesionado por una especie de hemofilia intelectual, es decir por la pérdida de la sustancia del intelecto y de la voluntad, idea que el poeta ya había expresado en el soneto dirigido a Banville en julio de 1845 (“Poète, notre sang nous fuit par chaque pore”, p. 208) y que vuelve a desarrollar en *La Fontaine de sang*:

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu’une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l’entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.

À travers la cité, comme dans un champ clos,
Il s’en va, transformant les pavés en îlots,
Désaltérant la soif de chaque créature
Et partout colorant en rouge la nature » (p. 115)

Pérdida de sangre, es decir de vida, y anuncio por tanto de muerte, el rojo puede en este sentido asociarse a otro color presente en la poesía baudelariana: el blanco. Color acromático y neutro, considerado generalmente como el color de la luminosidad, es también un color de paso, suspendido entre la presencia y la ausencia, entre el sol y la luna, por lo que es posible encontrarlo, como en el caso de Baudelaire, asociado a las ideas de decadencia y muerte, es decir al tránsito del ocaso. Así, el sol de *Le Couvercle* (p. 141) es un “sol blanco”, como también lo será el sol del inmenso y frío cementerio de *Une gravure fantastique*, donde los pueblos de la historia antigua y moderna, “gisent, aux lueurs d’un soleil blanc et terne” (p. 70). Estamos en efecto aquí ante un blanco-ocaso, exento de la luminosidad y resplandor del blanco-alba, blanco brillante de la mañana y del sol, que Baudelaire empleará igualmente, haciendo de él el color símbolo de la belleza en el poema del mismo nombre:

Je suis belle, ô mortels! Comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. (p.21)

Blanca e inmaculada como el cisne, pero blanca y fría como la nieve, esta Belleza inflige dolor y sufrimiento a sus víctimas, esos poetas que en el primer verso del último terceto serán tratados de “dóciles amantes”. La Belleza, femenina y fatal, condena pues a su enamorado Baudelaire a sucumbir al irresistible atractivo de sus encantos. Ideal, sublime, superior y casi inalcanzable, esta belleza vive alejada de los viles mortales, reinando en su azul espacio, donde guarda sus desconocidos y sublimes secretos. Es ciertamente una esfinge, esfinge incomprendida, inútil, como el cisne, e inadaptada al mundo de los humanos.

Más cercano que este blanco de la ideal belleza y más suave que el apasionado rojo, surge, en *Las Flores del Mal*, el rosa, resultado, como se sabe, de la mezcla de los dos colores anteriores. Rosas son en efecto los vapores que envuelven el ambiente crepuscular de esas tardes felices, pasadas en compañía de Jeanne, que Baudelaire recuerda en su poema *Le balcon*: “Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses” (p. 37). Rosa es también el cuerpo de Marie Daubrun en *Causerie*: “Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose” (p. 56), como rosa será igualmente el cuerpo de la virgen española⁶ que Baudelaire dibuja en *À une Madone*: “/.../ tout ton corps blanc et rose” (p. 58).

Asociado a Venus, este color funciona como símbolo de la ternura, la felicidad y del amor, un amor que, en el caso de Baudelaire y asociado al color negro, no está exento de una buena dosis de erotismo. *Toute entière*, poema inspirado por Mme Sabatier, habla así en sus versos 5 y 6 de esos sugeridos y no nombrados “objets roses et

⁶ En su artículo sobre “Baudelaire, le Musée espagnol et Goya” (in R.H.L.F., avril-juin 1967), Paul Guinard señala que la Virgen evocada por Baudelaire combina rasgos de tres tipos escultóricos distintos: la figura hierática de la Virgen del Sagrario de Toledo, la conocida Inmaculada con la luna y la serpiente bajo sus pies y la Virgen de las siete espadas de Juan de Juni.

noirs” (p. 42), que componen los encantos del cuerpo de la amada y que recuerdan, necesariamente, el célebre cuarteto escrito por Baudelaire para ilustrar el cuadro de Manet *Lola de Valence*:

Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que le désir balance ;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d’un bijoux rose et noir » (p. 168)

Asociado también en este caso, como vemos, al negro, el rosa es el color del amor y del deseo, el color de la preciada joya femenina que, ya sea de manera simbólica como en *Lola de Valencia* o en sentido literal, como en el poema *Les Bijoux*-“La très chère était nue, et, connaissant mon coeur,/ Elle n’avait gardé que ses bijoux sonores” (p. 158)-consigue cargar de erotismo el texto del poeta. Este rosa-deseo creará en otros poemas una atmósfera alegre, apacible y feliz, al verse asociado a los colores azul y verde. Tal es el caso de la tarde « fait de rose et de bleu mystique » (p. 126), en la célebre y melodiosa *Mort des Amant*; es el caso de “L’aurore grelottante en robe rose et verte” (p. 103) del *Crépuscule du matin* o de los “quais roses et verts” (p. 102) de ese *Rêve parisien*, que Baudelaire dedicó al pintor Constantin Guys.

El verde, color de la naturaleza por excelencia, color característico de las hojas de hierba, colorea, ya de manera autónoma, las praderas de *Correspondances*, los tamarindos que exhalan su perfume exótico en el poema del mismo nombre, los mirtos de la isla de Citera en *Un voyage à Cythère*, el bosque de los jóvenes arbustos, que atraviesan *Les Femmes damnées* y el paraíso de los amores infantiles de *Moesta et Errabunda*.

Sinestesia cromática, asociado a olores fragantes y aromáticos y a tactos suaves y frescos en *Correspondances*: “Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies (p. 11)⁷, el verde recordará a Baudelaire el cálido bienestar que provoca el olor del pecho de Jeanne, la querida mulata de *Parfum exotique*, cuyo perfume se funde y confunde con el de los verdes tamarindos. Verde de plenitud para esas *Femmes damnées*, condenadas por su

⁷ La edición utilizada es la establecida por Claude Pichois en la Bibliothèque de La Pléiade (1975). Las páginas indicadas en lo sucesivo remiten a esta edición.

lesbianismo y que encuentran su esperanza vital en ese verde bosque, en el que late el concepto de la recuperación del paraíso perdido. Verde es también el paraíso de los amores infantiles: “le vert paradis des amours enfantines”, de *Moesta et Errabunda* (p. 64), un color cargado de inocencia, felicidad y placeres furtivos, un color que, en los ojos de la célebre actriz Marie Daubrun⁸, la rubia mujer inspiradora del poema *Le Poison*, será capaz de provocar las más feroces alucinaciones.

Precisamente como fruto de una alucinación, surge el poema de *Les sept vieillards*, cuyo espacio inunda el color amarillo: “Un brouillard sale et jaune inondait tout l’espace” (p. 87), espacio en el que hará su aparición “Tout à coup un vieillard dont les guenilles jaunes/Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux” (p. 87). El amarillo en este caso, lejos de identificarse con el color del sol, lo claro y lo dorado, se vincula a lo oscuro, presagiando decadencia, decrepitud y muerte, valores negativos de un color que la iconografía medieval utilizaba a menudo para vestir a Judas, el traidor que Baudelaire se encargará de asociar a su propio personaje y que, por la simbología de su color, bien podría asociarse con el personaje de *L’Avertisseur*, ese hombre que, digno de su propio nombre, tiene en el corazón “un serpent jaune” (p. 140). Este amarillo oscuro, será también el color de la noche que, oponiéndose al sol dorado, colorea al astro lunar en *La lune offensée*. Tratada con desenvoltura, esta luna, de la que Baudelaire parece incluso burlarse, oponiéndose así a la admiración que los clásicos le profesaban, vendrá sin embargo a mostrar al poeta sus propias debilidades y miserias desde su alejado y azul espacio: “Du haut des pays bleus” (p. 142).

Países celestes, comúnmente designados por este color, el azul habla también de la irrealidad, lo inmaterial y lo indefinido, de la eternidad y la absoluta lejanía de ese “bleu” convertido en el poético “azur” de *L’Aube spirituelle*: “Des cieux Spiritueles l’inaccessible azur” (p. 46). Espacio del ideal y del amor, el azul, opuesto al negro océano de la inmunda ciudad (“Loin du noir océan de l’immonde cité”, p. 63), aparece en *Moesta et Errabunda*: “Comme vous êtes loin, paradis parfumé/ OÙ sous un clair azur tout n’est qu’amour et joie” (p. 63). La nostalgia del paraíso se alía con la evasión y la levitación, tema éste último que también encontramos en *Le Vin des amants*, donde Baudelaire busca su sueño de evasión en la verticalidad de un movimiento de ascenso

⁸ Con esta mujer, Baudelaire mantuvo una breve, pero intensa relación hacia 1854-55.

“Dans le bleu cristal du matin” (p. 110), hacia esos “pays bleus” de la ya citada *Lune offensée*, paisés del mismo color azul con el que Baudelaire pinta la isla Bourbon, en La Reunión, “pays chauds et bleus” (p. 174) de su *Malabaraise*. La mujer y el cielo se asocian en un proceso metonímico, que salva al poeta de la infame realidad terrestre para permitirle huir, volar hacia espacios sublimes y bienaventurados. El cielo y el mar surgen entonces gracias al mágico poder evocador de la mujer amada, y más concretamente de la imagen de sus cabellos. “Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues/ Vous me rendez l’azur du ciel immense et rond” (p. 27), escribe Baudelaire en *La Chevelure*, cabellera larga y abundante de Jeanne, que envuelve al poeta y lo protege cual bóveda celeste, cabellera de la misma mujer que, ondulante como el mar, mece los versos de *Le Serpent qui danse*: “Sur ta chevelure profonde/ Aux âcres parfums,/ Mer ondoiyante et vagabonde/ Aux flots bleus et bruns” (p. 29).

Azul cielo y azul agua de una cabellera color ébano, en la que el alma del poeta se hunde, para beber en ella “À grands flots le parfum, le son et la couleur” (*La Chevelure*, p. 26). Fulgor cálido pues, de dinámica positiva, el que encontramos en este negro intenso, que a menudo colorea también los ojos femeninos de los poemas baudelerianos. Dulces como la noche son en efecto los ojos de Berta, en el poema del mismo título, mientras que los de su amada *Malabaraise* asocian a la inmensa profundidad de su color oscuro, el suave tacto del preciado terciopelo: “Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair” (p. 173). No obstante, dada la ambivalente significación simbólica del negro, este color aparecerá también en su dinámica negativa, como fulgor frío que condena al poeta marginal a un solitario malditismo, envuelto en las tinieblas del luto rotundo y devastador. Vasta y negra es la nada en *Harmonie du soir*, negros, los batallones de moscas de *Une Charogne*, como negra será también su angustia en *La Béatrice* y la atmósfera que envuelve su dolor en *Recueillement*. Negro será, en fin, el tormento interior de un Baudelaire, víctima del *Spleen*:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l’horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits (p. 74)

Sobre este fondo negro, el color más frecuente en *Las Flores del Mal*, color de las tinieblas y la ausencia de luz, Baudelaire pinta su universo poético, un cuadro salpicado de blanco, rosa, verde, amarillo y azul entre las grandes pinceladas de un rojo vida, pasión y emoción. Si el negro *Spleen* parece en ocasiones ganar la batalla, dibujando el temperamento de un ser que, como decía Sartre, decidió convertirse en su propio verdugo, la dinámica positiva del verde paraíso, el rosa deseo o el azul cielo hablan del temperamento de un poeta crítico que nunca renunció al sueño del Ideal, a la búsqueda de esa cautivadora Belleza blanca, que Baudelaire persiguió y encontró en su escritura.

Bibliografía

BAUDELAIRE, Ch. (1975), “Les Fleurs du Mal” et “Les Épaves”, in *Œuvres complètes I*, texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois, Gallimard, « Pléiade », pp. 3-180.

BAUDELAIRE, Ch. (1976), « Critique d’art », in *Œuvres complètes II*, texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois, Gallimard, « Pléiade », pp. 351-778.

BÖSCHENSTEIN, B. (1972), « Les Muses tardives. Une lecture des Phares », in *Mouvements premiers. Études critiques offertes à G. Poulet*. José Corti, Paris, pp. 191-205.

CELLIER, L. (1996), « Les Phares de Baudelaire, étude de structure », in *Revue des sciences humaines*, janvier-mars.

GOETHE, J. W. (1974), *Teoría de los colores*, Aguilar, Madrid.

MOSS, A. (1973), *Baudelaire et Delacroix*, Nizet, Paris.

MOULINAT, F. (1992), « Présentation » aux *Écrits d’art de Baudelaire*, L.G.F. Paris, pp. I-XXXIX.

SANZ, J.C. y GALLEGO, R. (2001), *Diccionario Akal del color*, Ediciones Akal, Madrid.