

La pintura española en la obra de Théophile Gautier

SANTIAGO MATEOS MEJORADA
C.E.S.S.J. RAMÓN CARANDE

0. INTRODUCCIÓN

Los textos de Théophile Gautier sobre la pintura española se sitúan en la confluencia de dos espacios escriturales muy queridos y practicados por nuestro autor: nos referimos, como el lector habrá adivinado, a la crítica de arte y a los libros de viajes.

De todos es conocido el descomunal interés de Gautier por la pintura y la escultura. Su obra rebosa hasta tal punto de descripciones plásticas y de referencias pictóricas que una buena parte de la crítica ha descubierto en Gautier la presencia callada de un pintor frustrado. La unión de Literatura y Pintura no es ninguna novedad en la Historia Literaria Universal y desde luego no constituye una excepción en el Romanticismo. El período romántico fue testigo de una ubérrima relación cimentada en una concepción totalizadora del Arte y del Artista¹, y en la sólida amistad surgida entre pintores y escritores a lo largo de todo el siglo XIX. Relación tan fecunda sólo se volverá a repetir durante el primer tercio de nuestro siglo.

El resultado literario de esta seducción pictórica es doble. Por un lado, hallamos en la obra de Gautier una importante crítica de arte ejercida básicamente desde las páginas de la prensa. Su labor periodística se desarrolló

¹ Al escribir totalizadora, estamos pensando en la idea del Artista total surgida en el Romanticismo. El Artista no sólo había de ser poeta, sino también músico y, por su puesto, pintor. Wagner refleja, en gran medida, el culmen de esta relación.

ampliamente en revistas de conocido renombre en la época: *La Presse*, *Le Moniteur Universel*, *La Revue de Paris* o *L'Artiste* son algunos de los títulos que con más frecuencia aparecen en la bibliografía de Gautier. No obstante, el influjo de las Artes plásticas sobre la obra de Gautier no termina ahí. Junto a sus textos críticos también es posible encontrar una relación mucho más compleja y difícil de revelar: la composición a lo largo de su obra ficcional de auténticos cuadros diegéticos.

En efecto, tanto en sus libros de viajes como en sus narraciones, e incluso en numerosos poemas, Gautier pretender pintar cuadros con palabras, cuadros que ya no tienen un referente externo real. A diferencia de Aloysius Bertrand (otro de los escritores románticos cautivado por el pictorialismo), que sólo nos desvela a través de la sugerencia los modelos diseminados de sus nuevas creaciones, Gautier suele poner claramente de manifiesto no sólo el posible modelo, sino también la voluntad pictórica del texto en cuestión. Schapira resume con las siguientes palabras el método de Gautier:

[La transposition d'art] consiste à ouvrir le texte à des tableaux souvent précis et reconnaissables. [...] L'identification est souvent aisée car Gautier nomme volontiers, au fil du récit, les peintres qu'il pille. (Schapira, 1984: 108)

Guillaumie-Reicher muestra de qué modo compone Gautier sus textos pictóricos a partir de dos modelos: el cuadro hecho (con referente en algún pintor mencionado explícitamente por Gautier²) y el cuadro por hacer (a menudo cuadro imposible, irrealizable; cfr. Guillaumie-Reicher, 1935: 387-399). Un ejemplo magnífico lo encontramos en el *Voyage en Espagne*:

Le ciel était, ce soir-là, d'un bleu laiteux teinté de rose; les champs, autant que l'oeil pouvait s'étendre, offraient aux regards une immense nappe d'or pâle, où apparaissaient çà et là, comme des îlots dans un océan de lumière, des chars traînés par des boeufs qui disparaissaient presque sous les gerbes. *La chimère d'un tableau* sans ombre, tant poursuivie par les Chinois, était réalisée. Tout était rayon et clarté;

² Cuando Gautier nos revela un modelo explícito, la cosa se complica, ya que, por un lado, podríamos considerar el texto como diegético (es el elemento de ficción el que introduce la imagen del cuadro, y no al revés, cuadro que no es percibido directamente, sino en el recuerdo); pero, por otro, la existencia de un modelo externo claro y definido nos impide apreciarlo como un cuadro inventado, aunque, desde luego, tampoco podemos situar a este tipo de texto en el mismo nivel de la crítica de arte. En último extremo, pensamos que *les tableaux faits* ficcionales a los que se refiere Guillaumie-Reicher tiene más relación con *les tableaux à faire* (invenciones puras) que con las descripciones propias de una crítica artística.

la teinte la plus foncée ne dépassait pas le gris de perle. (Gautier, 1981: 233-234; el subrayado es nuestro)

La falta de espacio nos impide desarrollar de manera conveniente el estudio de la forma de composición utilizada por Gautier para crear estos cuadros textuales. Señalaremos brevemente los procedimientos más habituales sin detenernos a analizarlos en detalle. Estos procedimientos pueden resumirse en cuatro: el uso sistemático de la sinestesia (cfr. Ullmann, 1947); la utilización de un vocabulario pintoresco y visual (cfr. Bellet, 1979: 95-96); la importancia del color, en especial el rojo (cfr. Bellet, 1979: 93-94); y, por último, lo que para nosotros constituye el elemento primordial de toda la escritura gautieriana: la búsqueda permanente de la nitidez. En uno de sus ensayos sobre Gautier, Poulet defiende, a nuestro juicio con acierto, la importancia de la progresión hacia la nitidez como sustento último de su escritura (Poulet, 1971: 94).

No hemos de pensar que el interés de Gautier por la pintura no tenga más razón de ser que la aceptación ciega de una moda literaria en boga. El pictorialismo en Gautier nace de una raíz muy profunda, y tiene consecuencias que dejan en el alma de nuestro autor una fuerte impronta ontológica. Las Artes plásticas, por su carácter material (palpable), aparecen a los ojos de Gautier (incluso nos atreveríamos a decir que de todos los poetas que han practicado el pictorialismo) como un modo de escapar a la temporalidad, dado que lo material, frente al discurrir temporal, se nos presenta como lo sólido, lo que permanece. Del mismo modo, lo visual es siempre percibido como una totalidad accesible de una sola vez, mientras que la narración (y todo texto literario es, al menos en parte, narrativo) no puede escapar a la percepción diacrónica, y, por lo tanto, a la temporalidad³; frente a la necesaria diacronía de la Literatura, la percepción global que permiten las Artes excluye el transcurso temporal, de tal manera que la visión inmediata del objeto plástico se instala en el presente (cfr. al respec-

³ Especialmente interesante resulta el reciente estudio de la diferencia entre Literatura y Pintura llevado a cabo por Javier Del Prado: *La visión remite siempre al espectáculo, al paisaje, es tributaria del espacio y, como tal, pertenece al mundo de la sincronía. [...] Contrariamente a la visión, la audición, ya sea de la palabra, ya sea de la música, ya sea de cualquier rumor o murmullo, es siempre diacrónica: es curso, río, es tiempo.* (Del Prado, 1993: 95)

to Schapira, 1984: 109)⁴. Cuando el tiempo aparece ensoñado como negatividad o Muerte, aquello que nos permite huir del tiempo se convierte en una tabla de salvación a la que agarrarse. Por lo tanto, la progresión hacia la nitidez (la visión nítida del objeto supone, de hecho, el triunfo de un presente atemporal) cobra una significación mucho más honda de lo que pudiera parecer en un primer momento.

Si la creación de cuadros textuales sin un referente externo real permite a Gautier instalarse en un presente glorioso, la crítica de arte tendrá una función sensiblemente distinta. Gautier, cuando se instala en la posición del crítico, no puede ignorar el cuadro externo que aparece ante sus ojos. Así, en un primer impulso, Gautier intentará (como todo crítico) realizar una descripción mimética del cuadro con el fin de evitar que brote de entre las páginas cualquier tipo de subjetividad. Este intento se revelará rápidamente como inútil, ya que el yo que escribe irrumpe con brío en el texto, empañándolo de su ser por doquier⁵. Lo realmente interesante en la crítica de arte gautieriana es, por un lado, el grado de invención al que nuestro autor llega (invención que no hace sino delatar un universo personal, como veremos), y, por otro, la selección crítica llevada a cabo por el escritor (Gautier, como todos los escritores-críticos, no lo ve todo; únicamente ve aquello que quiere ver)⁶.

Tras este breve recorrido por los métodos pictorialistas de Gautier, ya va siendo hora de comenzar a analizar la segunda faceta antes anunciada: la del Gautier viajero. Son múltiples los viajes realizados y los países visitados por Théophile Gautier a lo largo y a lo ancho de Europa, Asia y África. Nuestro país recibió la visita del ilustre viajero francés en tres ocasio-

⁴ Para Schapira, la instalación de Gautier en el presente es una de las marcas del Narciso, al ser una exigencia narcísica la inmediatez. Nosotros creemos, por nuestra parte, que la búsqueda de un presente atemporal tiene una significación otra, desde luego mucho más compleja, desde un punto de vista ontológico, que la simple repetición del mito de Narciso.

⁵ De hecho, ¿no es esto lo que hace toda la crítica de arte practicada por escritores? ¿Qué, si no, hacen Diderot, Baudelaire, o Huysmans?

⁶ La obra toda de Gautier está marcada por esta doble forma de enfrentarse a las Artes plásticas. En múltiples ocasiones, Gautier nos mostrará cuadros inventados, mientras que en otras, tendremos descripciones de cuadros ya existentes. Este doble proceder podrá compaginarse incluso dentro de una sola obra, como sucede en *Emaux et Camées*, donde encontramos poemas en los que se nos describen cuadros preexistentes (*L'esclave noir*), junto a otros en los que no es posible hallar un modelo externo (*Symphonie en blanc majeur*).

nes, y cada una de ellas fue merecedora, si bien de manera desigual, de sus correspondientes páginas. El primer viaje, el más fructífero, sin lugar a dudas, desde un punto de vista estrictamente literario, permitió que viesan la luz dos libros completos: *Voyage en Espagne* y el libro de poemas *España*; el segundo y tercero, aunque menos fértiles, también tuvieron un tratamiento adecuado en diversos capítulos de *Quand on voyage* y de *Loin de Paris*. En todos estos textos aparecen menciones más o menos extensas sobre la pintura española⁷.

España se encuentra situada de lleno en lo que Voisin llama *la rêverie méditerranéenne* (cfr. Voisin, 1981: 61-100). El paisaje español, recreado en torno a la doble constelación Sol (Luz) - Cielo (Azul), representa el espacio de la felicidad y de la belleza. Fuerza es recordar que toda la obra de Gautier se construye sobre la oposición Luz-Oscuridad, es decir, Vida-Muerte. Todo aquello que sea capaz de contener y reflejar la luz tendrá un poder benéfico, mientras que lo que se sitúe en las tinieblas será anuncio de desgracia y destrucción. Así, Gautier buscará, como ya hemos visto, las formas nítidas, palpables, fáciles de vislumbrar, y odiará lo intangible, lo brumoso. Llegados a este punto nos encontramos con una contradicción que necesariamente deberá determinar el desarrollo posterior de nuestro trabajo. Porque, aunque, en efecto, España se sitúa por su paisaje en el espacio de la Vida⁸, lo cierto es que otros muchos aspectos de la morfología española nos envían al campo temático de la Muerte, y entre ellos está la pintura, como intentaremos demostrar en las páginas que siguen. El mismo Gautier, consciente de la dicotomía que se le presentaba, nos señala, tras una de sus innumerables descripciones paisajísticas, la oposición marcada entre pintura y paisaje en España:

⁷ Para una consulta completa de la lista de publicaciones de Th. Gautier sobre la pintura española, el lector puede dirigirse al estudio de Guillaumie-Reicher (Guillaumie-Reicher, 1935: pp. 407-408).

⁸ Remitimos al lector a un artículo anterior nuestro en el que intentábamos analizar la ensoñación de la Naturaleza en el *Voyage en Espagne*, y donde llegábamos a la conclusión de que España era, por su paisaje, espacio de Vida (Mateos, 1993). El lector sabrá excusarnos la pedantería insufrible de la autocita, pero, como fácilmente podrá adivinar, nos resulta por completo imposible repetir el razonamiento entonces desarrollado, por lo que no nos queda más remedio que referirnos a aquel artículo primero para completar el estudio que ahora estamos realizando. Pedimos disculpas por ello.

Vers la fin de la journée, quand le soleil est oblique, il se produit des effets inconcevables: les montagnes étincellent comme des entassements de rubis, de topazes et d'escarboucles; une poussière d'or baigne les intervalles, et si, comme cela est fréquent dans l'été, les laboureurs brûlent le chaume dans la plaine, les flocons de fumée qui s'élèvent lentement vers le ciel empruntent aux feux du couchant des reflets magiques. *Je suis étonné que les peintres espagnols aient, en général, si fort rembruni leurs tableaux*, et se soient jetés presque exclusivement dans l'imitation du Caravage et des maîtres sombres. (Gautier, 1981: 282; el subrayado es nuestro)

Un doble problema surge de repente ante nuestros ojos. ¿Cómo es posible que la pintura, la forma artística capaz, por su materialidad, de escapar a la Muerte, se convierta ahora en espacio de Muerte? ¿Cómo España, país de Vida, de Luz y de Sol, puede contener en su interior algo tan negro como su pintura? La solución al problema se plantea, *a priori*, difícil.

Antes de pasar a estudiar más detenidamente las opiniones que a Gautier le merece la pintura española, no queremos dejar de lado un equívoco que con frecuencia se repite en la bibliografía crítica sobre nuestro autor. Varios estudiosos de la obra de Gautier han pretendido examinar sus textos de crítica de arte sin perder de vista el modelo que los inspiró. De este modo, Jasinski insiste con razón en la inexactitud palpable de Gautier, cuando llega a inventarse en varios cuadros de pintores españoles situaciones que jamás existieron (Jasinski, 1929: 20). Spencer va aún más lejos al acusar a Gautier de plagio, dado que, afirma, muchas de sus apreciaciones han sido tomadas sin ningún tipo de variación de críticos de arte franceses y españoles contemporáneos suyos (Spencer, 1969: 79-81). Las censuras de Jasinski y de Spencer son justificadas, ya que, en efecto, Gautier inventa y corrige a su antojo y sin ningún tipo de rubor. Sin embargo, nosotros pensamos que no hay que esperar de un creador como es Gautier un rigor que, sin duda alguna, sí debe exigírsele al crítico. Lo interesante, para nosotros, no es demostrar que Gautier falte a la verdad, sino analizar la morfología y la función de la pintura española en la obra de Gautier, dejando de lado cualquier tipo de consideración moral al respecto.

Los diferentes juicios que Gautier hace sobre la pintura española pueden agruparse en tres afirmaciones que habrá que estudiar con cuidado a fin de desvelar la significación profunda de cada una de ellas. Estas tres afirmaciones son:

- 1.- La pintura española es romántica
- 2.- La pintura española es realista
- 3.- La pintura española es católica

Pasemos ahora a analizar estas tres aserciones en profundidad.

1. LA PINTURA ESPAÑOLA ES ROMÁNTICA

L'Espagne est le pays romantique par excellence; aucune autre nation n'a moins emprunté à l'antiquité (Gautier, 1880a: 102). Con esta frase Gautier sitúa a España lejos de toda la tradición clásica y de sus modelos antiguos. Prueba de esta separación de los modelos antiguos sería la ausencia casi total de motivos mitológicos en la pintura española. Para Gautier lo característico de nuestra pintura (y cabría decirse que de toda España) es una originalidad que surge de la mezcla de un idealismo cristiano y de un realismo que bebe en las fuentes de la Naturaleza. Como consecuencia de esto, la temática pictórica española se encontrará siempre imbuida de religión y de color local, lo que provocará en ella el surgimiento de un pintoresquismo del que queda desterrado casi por completo la influencia extranjera y que, a su vez, no tuvo trascendencia fuera de la Península (cfr. Gautier, 1880a: 104). De entre todos los pintores españoles, uno fue merecedor con mayor ahínco del calificativo de romántico; nos referimos a Velázquez.

Don Diégo Velasquez de Sylva⁹ est vraiment le peintre de l'Espagne féodale et chevaleresque. Son art est frère de celui de Calderon, et ne relève en rien de l'antiquité. Sa peinture est *romantique* dans toute l'acception du mot. (Gautier, 1881: 211; el subrayado es nuestro)

El romanticismo de Velázquez consiste en pintar a las clases aristocráticas españolas, en ser el retratista de una sociedad feudal y caballeresca (feudal y caballeresca, por supuesto, únicamente a los ojos de Gautier), hasta tal punto que el pintor mismo llega a verse revestido de los mismos rasgos que definen su pintura. Porque si los temas de la pintura de Velázquez son aristocráticos, el pintor mismo lo es también, dado que cuando retrata a los grandes de España no lo hace con el servilismo del criado, sino de igual a igual:

Personne n'a su comme Velazquez peindre le gentilhomme avec une familiarité superbe et pour ainsi dire d'égal à égal, -Ce n'est point un pauvre artiste embarrassé qui ne voit ses modèles qu'au moment de la pose et qui n'a jamais vécu avec eux: il les suit dans les intimités des appartements royaux, aux grandes chasses, aux cérémonies d'apparat; [...] lui-même, il est un des favoris du roi [...] (cfr. Gautier, 1880c: 222).

⁹ En las citas de los textos de Gautier conservaremos siempre la grafía original de los nombres, a pesar de que a menudo son incorrectas y cambiantes.

La imagen del artista como aristócrata, como ser superior que puede co-dearse con reyes y nobles, y que es, desde luego, superior al burgués, será un lugar común de todo el Romanticismo europeo. Este aspecto es uno de los pocos realmente positivos de la pintura española.

Junto a Velázquez otros tres pintores podrían entrar en la misma categoría de románticos, aunque por motivos bien distintos a los del gran genio barroco español. Se trata de Antolínez (pintor del siglo XVII, al que Gautier llama en un error de memoria Antolmez), El Greco y Goya. De estos tres sólo Antolínez recibe directamente el calificativo de romántico: *[Le] tableau d'Antolmez [...] est [...] d'un caractère si bizarre, si romantique et si original, qu'on croirait voir réalisé l'idéal que Delacroix a cherché toute sa vie* (Gautier, 1865: 286). La referencia a Delacroix se repite en los casos del Greco y Goya (cfr. Gautier, 1981: 69 y 165), motivo por el cual, aunque ya no aparezca el adjetivo "romántico", creemos que en el imaginario de Gautier estos dos pintores pueden entrar en la misma categoría que Antolínez, sobre todo tras la caracterización que de ellos hace. La descripción del cuadro de Antolínez (un retrato de María Magdalena) apenas llega a unas breves, aunque enjundiosas, líneas en las que la extrañeza y (de nuevo) la originalidad se encuentran asociadas al Romanticismo. Para Gautier, lo romántico de este cuadro viene dado por su calidad de alucinación mística, y por la brusquedad salvaje del color. El Greco y Goya merecerán un espacio mucho mayor como veremos.

Sobre El Greco existía una leyenda que Gautier recoge y hace suya; según la tradición, la similitud de los primeros cuadros del pintor griego con Tiziano era tan acusada que, en su búsqueda de una forma pictórica diferenciada del maestro italiano, acabó perdiendo el juicio. Por este motivo, cuenta Gautier, los cuadros del Greco presentan ese aspecto deforme y extravagante. Veamos cómo describe Gautier *El bautismo de Cristo*:

il y a des abus de blanc et de noir, des oppositions violentes, des teintes singulières, des attitudes strapassées, des draperies cassées et chiffonnées à plaisir; mais dans tout cela règnent une énergie dépravée, une puissance malade, qui trahissent le grand peintre et le fou de génie. (Gautier, 1981: 219)

La deformidad, la locura, la enfermedad se convierten, así, en rasgos distintivos de su pintura. Establecer la relación entre la supuesta locura del Greco y el Romanticismo no resulta excesivamente difícil, sobre todo si tenemos en cuenta el tema del pintor loco, tan apreciado por los escritores románticos (recuérdese, como muestra, la magnífica novela de Balzac titulada *Le chef-d'oeuvre inconnu*).

De Goya Gautier sólo retiene los grabados y cuadros de la época negra. En ellos, sus ojos se detienen en lo horriblemente grotesco, en lo deforme, en las sombras misteriosas y en los colores fantásticos y sinistros. De todos los calificativos que recibe la obra del pintor aragonés el que con mayor exactitud traduce el sentir de Gautier es el de *caricaturista fantástico*:

Nous avons dit que Goya était un caricaturiste, faute d'un mot plus juste. C'est de la caricature dans le genre d'Hoffmann, où la fantaisie se mêle toujours à la critique, et qui va souvent jusqu'au lugubre et au terrible. [...] (Gautier, 1981: 158-159)

Es decir, Goya no es sino un caricaturista romántico (el nombre de Hoffmann no deja de ser especialmente significativo), creador de horribles fantasmagorías nocturnas: *Les compositions de Goya sont des nuits profondes où quelque brusque rayon de lumière ébauche de pâles silhouettes et d'étranges fantômes* (Gautier, 1981: 158).

Así pues, en definitiva, el apelativo "romántico" otorgado graciosamente por Gautier a la pintura española tiene un carácter casi siempre negativo. Romántica es la pintura española porque inspira horror, porque es fantástica, o porque roza la locura. Únicamente en el caso de Velázquez podemos adivinar un signo positivo. Y el rosario de atrocidades sólo acaba de empezar.

2. LA PINTURA ESPAÑOLA ES REALISTA

Si el supuesto romanticismo de la pintura española la define, al tiempo que la empuja hacia el campo temático de la Muerte, será, no obstante, el realismo el auténtico rasgo común a todos los pintores de nuestro país:

Les peintres espagnols ont tous d'ailleurs, à différents degrés, ce robuste amour de la vérité, que rien ne révolte et qui ne recule pas devant le réalisme le plus cruel. (Gautier, 1881: 214)

Le besoin du vrai, si repoussant qu'il soit, est un trait caractéristique de l'art espagnol: l'idéal et la convention ne sont pas dans le génie de ce peuple, dénué complètement d'esthétique. (Gautier, 1981: 81)

Todos sin excepción, incluidos Velázquez (el más aristocrático de los pintores españoles) y Murillo (el más pueril e inocente, como veremos), todos, repito, están fascinados por el retrato de la Realidad tal cual es, sin correc-

ciones ni componendas. Ahora bien, ¿en qué consiste esa Realidad que Gautier vislumbra a través de los ojos de los pintores españoles? La Realidad, la Verdad, la Existencia humana no son para Gautier más que sinónimos de Horror y de Muerte. Cuando nuestro autor habla de realismo al describir la pintura española, siempre, indefectiblemente, va a acabar hablando de espanto y dolor. Así, uno de los motivos pictóricos preferidos por el realismo español será, en opinión de Gautier, el martirio:

Ces effrayants tableaux de martyres sont très nombreux en Espagne, où l'amour du réalisme et de la vérité dans l'art est poussé aux dernières limites. Le peintre ne vous fera pas grâce d'une seule goutte de sang; il faut qu'on voie les nerfs coupés qui se retirent, les chairs vives qui tressaillent, et dont la sombre pourpre contraste avec la blancheur exsangue et bleuâtre de la peau, les vertèbres tranchées par le cimeterre du bourreau, les marques violentes imprimées par les verges et les fouets des tourmenteurs, les plaies béantes qui vomissent l'eau et le sang par leur bouche livide: tout est rendu avec une épouvantable vérité. (Gautier, 1981: 80)

Junto a estos horribles cuadros de mártires, existe un segundo motivo pictórico especialmente querido por los maestros españoles; nos referimos al retrato implacable de la marginalidad: un sinfín de pobres, de harapien-tos y de tarados desfilan a lo largo y a lo ancho de toda la pintura española:

Que Velazquez vous peigne une infante, Murillo une Vierge, Ribera un bourreau, Zurbaran un moine, et vous avez toute l'Espagne d'alors, moins les pauvres, dont tous les quatre excellent à rendre les haillons et la vermine. (Gautier, 1880a: 98-99)

Pero, si toda la pintura española rebosa verdad, es decir, horror y marginalidad, hay dos pintores que destacan sobre los demás en su amor por la convulsión; se trata de Ribera y Valdés Leal.

En su descripción del *Martirio de San Bartolomé* de Ribera, Gautier nos muestra a un verdadero sádico que se recrea en el dolor humano:

Avec quel plaisir ce terrible peintre élargit les lèvres des blessures, fait figer le sang en caillots de pourpre, et ruisseler les entrailles en cascades vermeilles! comme il sait meurtrir les chairs, injecter les yeux, faire palpiter les muscles, tressaillir les fibres, panteler les poitrines ouvertes! (Gautier, 1881: 223-224)

El lector conocedor de la obra de Ribera no dejará de asombrarse ante la cascada de vísceras que Gautier descubre en un cuadro donde no hay ni una sola gota de sangre. Tan desmedida exageración sólo puede encontrar su significado en la permanente obsesión gautieriana por la Muerte y la sangre

(los relatos de Gautier en los que la sangre juega un papel preponderante son numerosos; recuérdese, por ejemplo, *La morte amoureuse*). De este modo, la sola visión de un suplicio (aunque se trate de un suplicio en principio incruento) provoca en el escritor francés el desbordamiento de su imaginación delirante, hasta tal punto que inmediatamente los ojos de Gautier convierten la escena en una *peinture d'écorcherie et d'abattoir* [...] (Gautier, 1981: 80). Y una vez más Ribera (el falso Ribera que Gautier inventa) será acusado de realista:

Tu ne dédaignes rien de ce que l'on méprise;
Nul haillon, Ribera, par toi n'est rebuté:
Le vrai, toujours le vrai, c'est ta seule devise!
(Gautier, 1981: 472)

Si en Ribera las imágenes predominantes eran la sangre y la carne abierta, en Valdés Leal el horror de la verdad surge de la putrefacción:

Ce Valdes possédait, Young de la peinture,
Les secrets de la mort et de la sépulture; [...]
Il aimait les tons verts, les blafardes pâleurs,
Le sang de la blessure et le pus de la plaie, [...]
Les cadavres pourris, et dans des plats d'argent,
Parmi du sang caillé, les têtes de saint Jean; [...]
(Gautier, 1981: 493)

Toda la estructuración metafórica del poema que Gautier le dedica a Valdés Leal en *España* gira en torno a la putrefacción y a lo repulsivo. De esta forma, se introduce en el poema el tema del gusano, agente máximo de la destrucción:

Le ver ourdit sa toile au fond de ses yeux caves,
Et, marquant leur chemin par l'argent de leurs baves,
Les hideux travailleurs de la destruction
Font sur ce maigre corps leur plaie ou leur sillon; [...]
(Gautier, 1981: 495)

Una vez más Gautier inventa y recompone a su gusto. Ciertamente en Valdés sí existe un verdadero sentimiento del horror (sentimiento que, sin embargo, no creemos que pueda hallarse en Ribera), pero éste no nace en modo alguno de lo nauseabundo ni de lo pútrido. Los cuadros de Valdés son básicamente alegóricos, y el terror que inspiran es más metafísico que físico. Gautier transforma este horror para adaptarlo a sus propias necesida-

des y sentimientos, ya que en Gautier el horror ha de ser siempre físico, material, palpable. La Muerte para Gautier no es un ente abstracto, sino una realidad tangible, la podredumbre del sepulcro.

3. LA PINTURA ESPAÑOLA ES CATÓLICA

El último apelativo que recibe la pintura española tiene una doble significación antitética. Porque si bien es verdad que católico en el lenguaje de Gautier significa siempre místico, el misticismo gautieriano no puede ser concebido como un todo compacto. En la pintura española, existen dos tipos claramente diferenciados de misticismo, el misticismo pueril y el lúgubre, encarnados respectivamente por Murillo y Zurbarán.

Murillo parece ser el maestro de *la dévotion tendre et coquette, de la puérilité divine* (Gautier, 1881: 217 et 218). En Murillo, la voluptuosidad, no una voluptuosidad humana o carnal, sino celestial, toda ella revestida de colores tiernos y de una luz vaporosa (la luz en Gautier, recuérdese, es constantemente signo de vida), se convierte en la imagen central de su pintura. Veamos la descripción que Gautier nos hace del *San Antonio de Padua* de la catedral de Sevilla:

Le haut du tableau, noyé d'une lumière blonde, transparente, vaporeuse, est occupé par des groupes d'anges d'une beauté vraiment idéale. Attiré par la force de la prière, l'Enfant Jésus descend de nuée en nuée et va se placer entre les bras du saint personnage, dont la tête est baignée d'effluves rayonnantes et se renverse dans un spasme de volupté céleste. (Gautier, 1981: 400)

Y es a través de esa voluptuosidad, extraña mezcla de idealismo y delicadeza, como se consigue el éxtasis místico en Murillo. No obstante, al igual que Velázquez, Murillo no está exento de representar la verdad, por lo que sus cuadros, tan repletos en la mayoría de los casos de color y belleza, sucumben en ocasiones a la descripción de la realidad:

Bien qu'il se plaise à peindre les enfants et les femmes, il ne faudrait pas croire pour cela qu'il est incapable de rendre les natures mâles et les scènes vigoureuses ou même terribles. (Gautier, 1881: 219)

La realidad, la terrible realidad omnipresente en toda la pintura española, acaba por invadir también la puerilidad inocente del pintor sevillano.

Frente a Murillo, Zurbarán es el adalid de un misticismo bien distinto. En Zurbarán, encontramos el retrato de una vida monástica febril, en don-

de la soledad y el abandono provocan un delirio místico en todo semejante a la Muerte:

son pinceau se plaît à rendre ces fronts dépouillés, plus polis et plus luisants que l'ivoire du crâne des morts, ces yeux meurtris aux paupières bleuâtres, profondément enfoncés dans les cavernes de leurs orbites, qui, éteints pour la terre, n'ont plus de flamme que pour les cieux, et ne s'ouvrent qu'aux visions mystiques [...]. Il y a surtout un tableau de moine en prière qui est d'un effet saisissant; le moine est à genoux, la tête renversée en arrière par un spasme extatique; [...] sa bouche entr'ouverte et la tension de son cou indiquent une ardeur et une foi singulières. Je ne connais rien de plus ascétique et de plus profondément chrétien. (Gautier, 1837, cit. por Guillaumie-Reicher, 1935: 237)

Como se puede apreciar sin dificultad, para Gautier el cristianismo representa una especie de muerte en vida; la fe no es sino un arrebatado vertiginoso cuyo final es la locura:

Le vertige divin, l'enivrement de foi
Qui les fait rayonner d'une clarté fiévreuse,
Et leur aspect étrange, à vous donner l'effroi. [...]
Car le ciel vous enivre et la croix vous rend fou; [...]
(Gautier, 1981: 498-499)

Los monjes adquieren un tono cadavérico, al tiempo que los hábitos que visten se transforman en sudarios:

Comme un froc sinistre il allonge les plis;
Comme il sait lui donner les pâleurs du suaire,
Si bien que l'on dirait des morts ensevelis!
(Gautier, 1981: 499)

La ausencia de color y de luz invade la pintura de Zurbarán; sólo el negro de la noche eterna en que viven los monjes y el blanco del sudario (ambos colores en relación directa con el campo temático de la Muerte) hacen aparición:

Deux teintes seulement, clair livide, ombre noire; [...]
Forme, rayon, couleur, rien n'existe pour vous; [...]
(Gautier, 1981: 499)

Para Gautier, una de las características esenciales de la pintura española es precisamente la ausencia de luz y color (excepción hecha de Velázquez y Murillo, lo que no deja de ser significativo), de tal modo que en la oposi-

ción entre Luz y Noche que vimos al principio de este estudio la pintura española caería de lleno del lado de la sombra, esto es, de la Muerte.

En definitiva, los signos que definen a la pintura española son en su práctica totalidad negativos. Únicamente la aristocracia caballeresca de Velázquez y el misticismo pueril de Murillo se salvan del horror y de la convulsión que emana de nuestra pintura. Desde la caricatura fantasmal de Goya o de la deformidad delirante del Greco hasta el cristianismo febril de Zurbarán, pasando por el realismo atroz de Ribera o Valdés Leal, todo en la pintura española es sinónimo de muerte y destrucción.

También habrá podido observar el lector la relación más que directa existente entre los tres adjetivos conferidos por Gautier a la pintura española. El Romanticismo desemboca en el catolicismo debido a la carencia de raíces antiguas, lo que sumerge a España sin transición alguna en la Edad Media cristiana; el cristianismo conecta con el realismo gracias a la fiereza del alma española (Valdés Leal es calificado por Gautier como *Un vrai peintre espagnol, catholique et féroce*; Gautier, 1981: 493); y, por último, el realismo nos remite al Romanticismo a través del retrato indeleble de una marginalidad atroz y, en múltiples casos, deforme (el mismo impulso realista que empuja a Velázquez a retratar a la aristocracia caballeresca y romántica es el que le lleva a pintar una muchedumbre de anormales). El denominador común de los tres espacios estudiados que permite el tránsito de uno a otro sin ningún tipo de trabas es la presencia en todos ellos del campo temático de la Muerte.

4. CONCLUSIÓN

Antes de dar por concluido este breve ensayo, quisiéramos ordenar las ideas centrales de nuestro análisis a fin de dejar definitivamente asentados determinados conceptos. En efecto, la oposición señalada por Voisin de la que partía nuestro estudio se ha confirmado como acertada en su aplicación a la imagen gautieriana de España. La antítesis entre la Noche y la Luz, presente en toda la obra de Gautier, aparece también con fuerza en sus libros sobre nuestro país. Si el paisaje español se nos revela como espacio privilegiado de la Vida, dada la omnipresencia benéfica de la luz, España se delata en otros muchos aspectos como espacio de Muerte y destrucción; el bandolerismo, la tauromaquia o, desde luego, la pintura española así nos lo demuestran.

Sin embargo, esta oposición no se produce de manera estática. Los dos extremos de la antítesis actúan como polos inversos que atraen al escritor con fuerzas iguales y encontradas. La relación es, así pues, dinámica, ya que la presencia de la Noche muy frecuentemente ejercerá sobre Gautier una atracción de la que no podrá escapar, en tanto que en otras ocasiones veremos al impulso interior que le conduce hacia la Luz (hacia la Vida) imponerse. Por lo tanto, y en definitiva, en la ensoñación dialéctica de la realidad que Gautier tiene, el polo positivo se verá representado por la Luz, mientras que el polo negativo recaerá sobre la Noche, de tal forma que el dominio de uno u otro permitirá al texto fluctuar entre la dicha o la desgracia.

Por otra parte, en nuestra investigación hemos ignorado cualquier posible descripción mimética de la pintura española (desde luego, como acabamos de ver, inexistente), pero también la aparición de los tópicos románticos al uso sobre España. Nuestro interés se ha centrado en la búsqueda de un universo personal, en el que España se encuentra ensoñada de forma dialéctica (al igual que toda la existencia humana). Así, mientras que en el libro de poemas que lleva por título *España* impera el campo temático de la Muerte, en el *Voyage en Espagne* la relación se invierte, al producirse el triunfo final de la Luz sobre la Noche (cfr. la magnífica descripción de la ciudad de Cádiz, Gautier, 1981: 414). Este deslumbrante triunfo de la Luz en el *Voyage* es el elemento predominante en la imagen de España que tiene Gautier, y será lo que convierta a nuestro país, a pesar de la negrura que emana de su pintura, en un auténtico paraíso en la tierra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BELLET, R. (mai 1979): "Gautier journaliste littéraire de l'image", *Europe*, n° 601, pp. 90-102.
- * DEL PRADO BIEZMA, J. (1993): *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra.
- * GAUTIER, Th. (24 sept. 1837): "Collection de tableaux espagnols", *La Presse*.
- * GAUTIER, Th. (1865): *Quand on voyage*. París, pp. 280-286.

- * GAUTIER, Th. (1880a): "Le musée espagnol" in *Tableaux à la plume*. Paris: Charpentier, pp. 93-114.
- * GAUTIER, Th. (1880b): "Les cinq nouveaux tableaux espagnols du musée du Louvre" in *Tableaux à la plume*. Paris: Charpentier, pp. 147-157.
- * GAUTIER, Th. (1880c): "Une esquisse de Velazquez" in *Tableaux à la plume*. Paris: Charpentier, pp. 215-228.
- * GAUTIER, Th. (1881): *Loin de Paris*. Paris: Charpentier, pp. 210-227.
- * GAUTIER, Th. (1981): *Voyage en Espagne*, suivi de *España*. Edition présentée, établie et annotée par Patrick Berthier. Paris: Gallimard/Folio.
- * GUILLAUMIE-REICHER, G. (1935): *Théophile Gautier et l'Espagne*. Paris: Hachette.
- * JASINSKI, R. (1929): *L'«España» de Théophile Gautier*. Paris: Vuibert.
- * MATEOS MEJORADA, S. (1993): "La ensoñación de la Naturaleza en el *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier", *Revista de Filología Francesa*, Madrid, Ed. Complutense, n° 3, pp. 121-132.
- * POULET, G. (1966): *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: José Corti.
- * SCHAPIRA, M.C. (1984): *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, Editions du CNRS.
- * SPENCER, M.C. (1969): *The Art Criticism of Théophile Gautier*. Ginebra: Droz.
- * ULLMANN, E. de (1947): "L'art de la transposition dans la poésie de Théophile Gautier", *Le Français Moderne*, t. XV, pp. 265-286.
- * VOISIN, M. (1981): *Le Soleil et la Nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles.