



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**IDEAS POLÍTICAS DE JACQUES LOUIS DAVID.
SIGNIFICADOS POLÍTICOS EN SU OBRA**

TESINA

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS POLÍTICAS
Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**

**PRESENTA
ANTONINO SIERRA CALDERÓN**

**ASESOR
DR. FERNANDO AYALA BLANCO**

Ciudad de México, agosto de 2017



Investigación realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica: PAPIIT IN 303916 “Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de metodología hermenéutica”, coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo y como corresponsable el Dr. Fernando Ayala Blanco. Agradezco a la DGAPA-UNAM por la beca recibida.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica: PAPIIT IN 303916 “Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de metodología hermenéutica”, coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo y como corresponsable el Dr. Fernando Ayala Blanco. Agradezco a la DGAPA-UNAM por la beca recibida.

Índice

Introducción

1. El arte prerrevolucionario en la era monárquica

1.1 La época de Luis XVI

1.1.1 El pueblo francés

1.1.1.1 La aristocracia

1.1.1.2 El Tercer Estado

1.1.2 El gobierno y la estructura de poder

1.1.2.1 La Corte

1.1.2.2 El gobierno: déficit y crisis fiscal

1.2 El arte prerrevolucionario

1.2.1 Arte y sociedad en el siglo XVIII

1.2.1.1 La Ilustración

1.2.1.2 El Salón de París

1.2.1.3 Consagración del neoclasicismo

1.2.2 Formación de David

1.2.2.1 Primeros años

1.2.2.2 La Academia en París

1.2.3 El arte prerrevolucionario

1.2.3.1 "El juramento de los Horacios"

1.2.3.2 David contra la Academia

1.2.3.3 "Los lictores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos"

1.3 Consideraciones sobre el arte prerrevolucionario

2. El arte revolucionario

2.1 Surgimiento de la Revolución

2.1.1 Establecimiento de la Monarquía Constitucional

2.1.1.1 Las tres revoluciones.

2.1.1.2 El derrocamiento de la Academia

2.1.1.3 "El juramento del juego de pelota" (1790-91)

2.1.2 La caída de la realeza (1791-1792)

2.1.2.1 La fuga del rey

2.1.2.2 "Le Pelettier de Saint-Fargeau en su lecho de muerto"

2.1.2.3 David como jacobino y la muerte del rey

2.2 Radicalización republicana

2.2.1 La dictadura del Comité de Salud Pública

2.2.1.1 David en el gobierno revolucionario

2.2.1.2 La cultura revolucionaria

2.2.1.3 "La muerte de Marat"

2.2.2 Desenlace

2.2.2.1 Llamado a la paz

2.2.2.2 El Imperio y el exilio

Conclusiones

Introducción

Esta tesina está enfocada en comprender la relación del arte y el poder a través de los significados políticos de la obra pictórica de Jacques Louis David. Parto de la noción que la pintura es un lenguaje que puede transmitir conocimientos y saberes: que posee la capacidad de significar.¹ Por eso es relevante el estudio del arte para la Ciencia Política, porque tiene la posibilidad de comunicar contenido político. La producción artística ha servido como propaganda para legitimar actores, regímenes o determinados programas gubernamentales. Sin embargo, no estoy interesado en el análisis de cualquier comentario político. Esta investigación está centrada en la obra revolucionaria y sus signos; sobre el establecimiento de nuevos valores sociales durante la Revolución francesa.

¿Por qué enfoqué el estudio en la obra pictórica de Jacques Louis David? Para empezar, fue quizá el artista con mayor renombre en Francia a finales del siglo XVIII. Impulsó el arte neoclásico en consonancia con los postulados de la Ilustración en contra de la frivolidad cortesana del arte rococó. También tuvo una intensa participación política durante la Revolución francesa. Fue electo diputado por París en 1792, votando a favor de la ejecución del rey Luis XVI. Además fue miembro del Comité de Seguridad General, siendo partícipe de la dictadura republicana durante el Gran Terror de la Revolución. Asimismo, su obra pictórica durante esos años estuvo dedicada a la causa republicana y a la promoción de los ideales revolucionarios.

Para comprender los signos de estas obras he considerado trascendental el estudio profundo del contexto histórico y la biografía de David. He otorgado preponderancia al análisis hermenéutico, es decir, a una interpretación en consonancia con el pensamiento político. He tratado de resaltar los significantes que fueron diseñados conscientemente por el artista. Por esta razón, he tomado la libertad de disertar extensamente sobre la vida del personaje y sobre el sentir de su época.

1 Carrere, Alberto y José Saborit. *La retórica de la pintura*, p61
pág.

Capítulo I

El arte prerrevolucionario en la era monárquica

1.1 La época de Luis XVI

1.1.1 El pueblo francés

La sociedad del Antiguo Régimen² se forjó bajo una sólida estructura social que distinguía claramente quienes tenían acceso al poder y la gloria. Solamente la gente ennoblecida gozaba de la buena representación en la sociedad y de las oportunidades para adquirir los cargos sobresalientes. La aristocracia era *le monde*, la buena sociedad, cualquier individuo fuera de este círculo se consideraba gente sin relevancia en el goce de status.³

La estructura social en aquella época todavía era esencialmente feudal.⁴ Los señores seguían dominando a los campesinos de sus tierras como si fueran sus súbditos o vasallos. Seguía teniendo gran importancia la posesión de la tierra, aunque ya no era la única forma de riqueza. Contrariamente había cambiado drásticamente la acumulación de la riqueza y del poder para el siglo XVIII. Los nobles ya casi no tenían dominio sobre sus tierras ya que la monarquía había acaparado las funciones gubernamentales. Además, las grandes riquezas las creaban los burgueses a través del comercio y de la inversión financiera. Sin embargo, la aristocracia seguía estando en la cúspide de la jerarquía social.

La sociedad estaba compuesta por tres estamentos: la nobleza, el Clero y el Tercer Estado. Aunque en la realidad la división era más sencilla: la gente ennoblecida de todos los demás. Los altos cargos del Clero sólo se otorgaban a los gentileshombres. De esta manera, la aristocracia dominaba el ámbito religioso, al igual que el político y el campo social. Cabe resaltar que la sociedad no estaba compuesta por castas, no era un sistema completamente rígido. Los plebeyos podían llegar a hacerse de fortunas y con el tiempo comprar un título nobiliario a la Corona; una de las mayores aspiraciones de los burgueses de aquella época era ennoblecerse. Sin embargo, la nobleza tradicional y de antaño tenía mayor valor que la nobleza adquirida.

² Se define al Antiguo Régimen como la sociedad que marca la transición entre el feudalismo y el capitalismo.

³ Elías, Norbert. *La sociedad cortesana*, p86

⁴ Soboul, Albert. *La revolución francesa*, p11

Francia era la nación más poblada de Europa con 25 millones de personas en 1780. De las cuales 130,000 pertenecían al Clero y 400,000 a la nobleza.⁵ Todos los demás componían el Tercer Estado, es decir el 98% de la población. Se formaba desde humildes campesinos y obreros, hasta ricos burgueses como industriales y financieros; todos ellos plebeyos. El sistema del Antiguo Régimen estaba sostenido por el Tercer Estado. La aristocracia y el Clero gozaban de privilegios fiscales. De esta manera, el Estado se sostenía de los impuestos que pagaban los plebeyos. Además de esto, los campesinos aportaban gran sustento de las vidas de los nobles a través de los derechos feudales y señoriales. Sieyès⁶ sintetizó la situación del Tercer Estado al exponer que era todo de hecho pero nada de derecho. Los plebeyos trabajaban mientras los nobles permanecían inmóviles en sus juegos de representación social, además de consumir la mejor parte de la producción. Por ello, Sieyès rechazó a la nobleza como parte de la nación criticando su holgazanería.⁷ La aristocracia “contribuyó ampliamente a los gastos, pero no a los ingresos”.⁸

El mantenimiento de esta sociedad con tan grandes contradicciones no hubiera podido conservarse por mucho tiempo. Sin embargo, esto no explicó la irrupción violenta de una revolución y de magnitud tan grande como la Revolución francesa. Había sociedades europeas mucho más desiguales que la francesa. De hecho, dijo Tocqueville que fue justamente el acceso a una mayor igualdad una de las razones por las que se generó la Revolución. Por ejemplo, los plebeyos sobrepasaban muchas veces en ingreso económico a los nobles. También en aquella época las ideas y el conocimiento tenían mayor divulgación al igual que el acceso a los centros de educación.⁹ Además los nobles en esa época se mezclaban con los plebeyos; sobre todo con intelectuales, artistas y ricos burgueses. Por otra lado, un sector del Tercer Estado ambicionaba nuevas oportunidades de poder.

Jacques Louis David estuvo inmerso en este periodo convulso y participó activamente en la Revolución desde la trinchera artística y también en la política. Para

⁵ Durant, Will and Ariel Durant. *The age of Napoleon*, p46

⁶ Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836) fue clérigo, escritor y político. Su pensamiento político influyó profundamente la Revolución francesa.

⁷ Lefebvre, Georges. *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*, p32

⁸ Jaurès, Jean. *Causas de la Revolución francesa*. P24

⁹ *Ibidem*

estudiar a este personaje, es fundamental comprender las motivaciones profundas de la sociedad del Antiguo Régimen, lo que giraba en torno a sus mentes y a sus corazones. Es necesario adentrarnos en el contexto de la época y revisar las introyecciones sociales. La cosmovisión de David dependió en gran manera de los ideales y valores que afloraban en el Antiguo Régimen. Por esta razón voy a dedicar algunas páginas a la descripción de la sociedad de mediados del siglo XVIII.

1.1.1.1 La aristocracia

Para comprender a la aristocracia de la época preindustrial debemos resaltar sus valores sociales. Si en las sociedades industriales se valora el trabajo y la creación de riqueza, en la época del Antiguo Régimen hacerse de una fortuna por medio del trabajo hubiera resultado despreciable. La única riqueza estimada era la que se heredaba. Los gentileshombres no participaban de ninguna manera en empresas comerciales. Para ellos, participar en actividades comerciales lucrativas no sólo era ilegal, era personalmente degradante.¹⁰ Además, la riqueza era sólo un valor secundario para estos hombres y sólo un medio con el cual se podía mantener o incrementar el rango y la posición. La concesión de un título nobiliario o la pertenencia a la corte del rey tenía un rango elevado en la escala de valores sociales, mucho más que la posesión de propiedades y riqueza.¹¹

Aunque estuvieran en la quiebra, los aristócratas no se hubieran “rebajado” a relacionarse con empresas comerciales o industriales.¹² Con este autoconcepto y su relación con el trabajo, era común que en el siglo XVIII una parte considerable de la nobleza rayara en la pobreza. Asimismo, gran parte de la aristocracia estaba endeudada ya que debían solventar un modo de vida costoso para la representación del estatus de la familia y la casa. Con este relato tan simple, podría parecer que los nobles eran gente ociosa y despilfarradora. Sin embargo, la vida de los gentileshombres estaba cargada por muchos deberes, exigencias y coacciones sociales como los hombres de nuestra época. Tenían una necesidad trascendental por

¹⁰ Elias, Norbert. *Op. Cit.*, p100

¹¹ *Ibid*, p103

¹² *Ibid*, p74

autoafirmarse a través del prestigio y el honor del estatus que confería un rango. Además de poseer un título nobiliario, la mayor distinción que podía tenerse en la sociedad del Antiguo Régimen era ejercer un cargo público importante, ya fuera éste eclesiástico o del Estado. De tal forma, se buscaba llevar una vida pública, social y vistosa. Las demás profesiones , así como los oficios comerciales y artesanales, se consideraban de la vida privada. Los profesionales eran marginados de los círculos sociales y considerados gente sin importancia.¹³

Se exigía de los nobles una vida social intensa para formar una densa red de relaciones. Se invertía gran cantidad de tiempo en alimentar el trato social y lo habían llevado a un alto grado de refinamiento y exquisitez. Para el siglo XVIII, además de convivir en los palacios del rey, las reuniones cortesanas se habían extendido a los *hôtels* de los nobles. Estos pequeños palacios urbanos llevaban una concordancia en el grado de ornamentación y suntuosidad acorde al rango del noble.¹⁴ Entre mayor era el tamaño del *hôtel* y su nivel de fastuosidad, mayor era el rango. Además de la representación visible del estatus, debía mostrarse una correspondencia con el refinamiento de la persona. Se invertía una buena parte del tiempo en el cultivo del espíritu y del buen gusto. Por esta razón era importante la contemplación de obras de arte y la lectura de textos literarios para desarrollar la sensibilidad estética. Era una sociedad refugiada en las letras y que tenía en alta estima a los cultivadores del espíritu humano; sobre todo a los escritores.¹⁵ En términos generales, los aristócratas "se preocupaban mucho más de adornar su vida que de hacerla cómoda, de ilustrarse que de enriquecerse".¹⁶

La jerarquía imperante en esta sociedad también presionaba dentro de la misma nobleza con una competencia voraz por el incremento del estatus. Los gentileshombres no formaban una clase homogénea, existían diferencias considerables que distinguían unos de otros. Para empezar, existía un contraste vital entre la nobleza antigua y la nobleza reciente. Los primeros gozaban siempre de mayor

¹³ *Ibid*, p77

¹⁴ *Ibid*, p62

¹⁵ Tocqueville, Alexis de. *El antiguo régimen y la Revolución*, p23

¹⁶ *Ibid*, p140
pág.

distinción y prestigio. La gente recientemente ennoblecida debía esperar para que sus hijos pudieran recibir mayor valía social.

Por una parte estaba el noble de espada, que no debía confundirse con el noble de toga. La nobleza de espada era la tradicional, que tenía raíces desde varios siglos atrás. Dentro de la misma nobleza de espada había diferencias notables en la jerarquía. Por ejemplo, el duque tenía mayor estima que el conde y en el trato oficial debía mostrarse su superioridad.¹⁷ Por otro lado, estaba la nobleza de toga, que había surgido en siglo XVII. Era gente rica que había comprado un cargo público y con eso también un título nobiliario. La nobleza de toga estaba asociada a cargos de la Administración o de la Magistratura. Además de todo esto, había grandes diferencias entre el noble cortesano y el noble de provincia. El primero vivía en la capital, permanecía la mayor parte de su vida alrededor de la Corte y disfrutaba de los honores de los mayores cargos y dignidades estatales. Los segundos solían malvivir en provincia y a veces vivían en la pobreza.¹⁸

En la situación económica, la nobleza era favorecida pues no pagaba la talla¹⁹ ni otros impuestos. De hecho, pagar impuestos era visto como un signo de inferioridad y plebeyez.²⁰ La aristocracia percibía ingresos principalmente del gasto del gobierno y de los derechos feudales. Por un lado, gran parte del presupuesto del Estado iba a parar a las manos de los nobles. Recibían sueldos cuantiosos de los cargos del Estado que estaban reservados a miembros de la nobleza, que muchas veces eran cargos inútiles y costosos. Además algunos gentileshombres se veían favorecidos por las pensiones que otorgaba el rey.

Por otro lado, la aristocracia se solventaba con los derechos feudales y señoriales que cobraba a los campesinos de sus feudos. El número de estos derechos y gravámenes era elevado, sobre todo estaban relacionados con la tierra y su cosecha. Aunque los campesinos tuvieran el control sobre su tierra, no eran propietarios, sólo lo tenían a censo a través de arrendamiento. Por lo tanto, tenían que pagar una renta anual y perpetua. También había el derecho de laudemio, que se pagaba cada vez que

¹⁷ Norbert, Elias. *Op. Cit.*, p88

¹⁸ Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p28

¹⁹ La talla era el impuesto directo que cargaba principalmente sobre la tierra.

²⁰ Jaurès, Jean. *Op. Cit.*, p14

la tierra cambiaba de manos. Asimismo estaban todos los derechos sobre las cosechas. Por ejemplo, el derecho de *champart*, que era una porción de los frutos. Después estaban los derechos para la transformación de la cosecha. Obligaban a usar los molinos y los lagares de los señores. Posteriormente, se cobraba por la venta de los productos a través de los impuestos de derechos de ferias y mercados. Además había otros derechos como el de caza, el de palomares, el de conejares y muchos otros más.

Estas prerrogativas feudales no enriquecían sustancialmente a los aristócratas pero sí generaban un odio y resentimiento profundo en los campesinos.²¹ Una de las tesis centrales de Tocqueville del porqué los plebeyos odiaban tanto a la nobleza en Francia es debido a que habían dejado de gobernar sus territorios. Con la centralización de la monarquía absoluta, los nobles habían perdido la administración del gobierno. Cada vez se alejaban más del pueblo, se aislaban en sus castillos. Ya no velaban por el bien de la comunidad, pero seguían despojando a sus habitantes; "mortificaban y empobrecían al pueblo, pero no lo gobernaban"²². La nobleza se había convertido en una clase inútil y pesada para la población. No generaban ingresos, no pagaban impuestos y consumían la mejor parte del presupuesto gubernamental y de la producción nacional.

1.1.1.2 El Tercer Estado

El Tercer Estado lo componían todos los que no fueran nobles o eclesiásticos. Si en la capa reducida de la nobleza había claras diferencias en torno a la dignidad de la persona y la jerarquía, en una capa tan aglutinadora como la del Tercer Estado las diferencias eran aún mayores. La burguesía dominaba ampliamente este sector de la sociedad. Aunque dentro de la misma burguesía había diferencias abismales. En la alta burguesía estaban los banqueros y comerciantes ricos y opulentos. En la mediana burguesía estaban profesionistas como abogados, médicos y funcionarios. Fuera de la burguesía estaba el pueblo, *le peuple*: campesinos, pequeños artesanos, lacayos, mendigos, etc.²³

²¹ Tocqueville, Alexis de. *Op. Cit.*, p15

²² *Ibid.*, p17

²³ Norbert, Elias. *Op. Cit.*, p85

Curiosamente, mientras hubiera sido poco probable que algún profesionalista de la mediana burguesía se sentara a comer con algún obrero, pasaba que una capa selecta del Tercer Estado se relacionaba socialmente con la nobleza. Sin embargo, no todos los burgueses disfrutaban de estos honores, esto estaba reservado para un estrato reducido. En primer lugar, para los detentores de altos cargos de la Judicatura o de la Administración. Había distinciones favorecidas para estos grandes funcionarios públicos. Inclusive había consejeros del rey que eran plebeyos. En segundo lugar los gentileshombres frecuentaban a los financieros, que eran burgueses ricos que habían hecho fortuna con la recopilación de impuestos o con el financiamiento de empréstitos gubernamentales. Los aristócratas gustaban juntarse con los financieros, pues una de las pocas maneras en que éstos podían hacer fortuna era a través de la especulación financiera.²⁴ Por último, el tercer grupo que podía reunirse con los aristócratas eran los intelectuales y los artistas. Nuestro protagonista, Jacques Louis David, como pintor relevante de la época, frecuentaba algunos círculos aristocráticos y desarrolló amistad con muchos de estos gentileshombres.

Esta mezcla benéfica entre la aristocracia y el Tercer Estado que se reunía en los *hôtels* de París era algo novedoso y propio del siglo XVIII. El desenvolvimiento social entre estamentos se había producido por varias razones. Primero, porque la situación económica había cambiado drásticamente. La acumulación de la riqueza se había transformado de la propiedad de la tierra hacia el comercio y otro tipo de inversiones. Para el final del Antiguo Régimen había burgueses mucho más ricos que nobles. La aristocracia necesitaba apoyarse de las personas adineradas para su sustento. Habían llevado inclusive a disolver la sangre noble a través de alianzas matrimoniales con la burguesía. Por otra parte los tiempos eran más relajados y permeaba la Ilustración. Era una época donde se había reducido la moral religiosa e incrementado el pensamiento liberal. Surgía un sentimiento y consciencia de igualdad humana.

Aunque predominaban los valores aristocráticos, la burguesía tenía una manera diferente de comportarse que los gentileshombres. En general, los burgueses llevaban una lógica de racionalidad económica. Procuraban gastar menos de los ingresos que se percibían, esperando cierto ahorro para invertirlo posteriormente.

²⁴ Jaurès, Jean. *Op. Cit.*, p26
pág.

Contrariamente, a la nobleza no le importaba la creación de riqueza. La necesidad aristócrata por el gasto que justificara la distinción y prestigio los había descarrilado hacia el endeudamiento y la pobreza. Por otro lado, la burguesía que ascendía, como las familias de financieros, al igual que los nobles, empezaban a perder el interés por el dinero y a motivarse por los valores cortesanos.²⁵ Fue natural que los valores de la capa dominante se diseminaran hacia los estratos inferiores.

Aun con toda la carga del pensamiento aristocrático, los burgueses se desarrollaban en otra dirección económica. Para esta época todavía no existía el predominio de la industria como forma de enriquecimiento. Para el siglo XVIII las mayores fortunas se habían creado a través del comercio, sobre todo el gran comercio exterior. El comercio exterior dependía del sistema de explotación colonial, que estaba basado en la esclavitud.²⁶ Por ejemplo, de las islas de las Antillas extraían azúcar, algodón y café. Las materias primas se llevaban a ciudades portuarias francesas como Burdeos, Marsella y Nantes. Aquí se procesaba toda la materia prima, destacando fábricas que otorgaban gran cantidad de trabajo como las refinerías de azúcar o la industria textil. La producción de estas ciudades no estaba enfocada a solventar la demanda francesa, sino para la exportación a otros países europeos.

La burguesía buscaba formas para liberar la industria y el comercio de la reglamentación excesiva que imponían las corporaciones. El sistema gremial era poco favorable para el auge del mundo de los negocios. Por ejemplo, se limitaba el número de productos que podía vender cada gremio. No sólo eso, cada categoría de artesano sólo podía elaborar determinado tipo de objeto. Además sumado a esto había una especie de aristocracia de oficios, que era reservada y casi hereditaria.²⁷ Para llegar a ser maestro se tenía que pagar una cuota y pasar un examen que curiosamente sólo solían pasar los hijos de los ya establecidos. Por otra parte, debajo de los maestros estaban los obreros. Su trabajo era mal pagado por la sobredemanda. Su principal preocupación fue que hubiera pan en la mesa: el principal alimento de aquella época. Los obreros al igual que los maestros exigían firmemente todo tipo de

²⁵ *Ibid* p90

²⁶ *Ibid*, p64

²⁷ *Ibid*, p57

reglamentaciones, en especial lo relacionado a la venta de alimentos y las que estaban en contra de acaparadores como comerciantes, panaderos y molineros.²⁸

Aun con toda las restricciones de las corporaciones, existían buenas oportunidades de negocio en las ciudades. A diferencia de esto, el campo era un lugar inerte para cualquier tipo de empresa. Casi toda Francia era rural y los campesinos constituían las cuatro quintas partes de la población. Nadie quería vivir en el campo; los burgueses se habían refugiado en las ciudades y los nobles adinerados se habían ido acercado a la Corte. De igual forma, los campesinos buscaban la compra de oficios para que sus hijos dejaran el campo.²⁹

La situación económica de los campesinos era quizá la más complicada de aquella época ya que tenían la mayor carga fiscal de todo el reino. Para empezar debían pagar los derechos feudales y señoriales. Además se les cobraban impuestos directos e indirectos como la compra de la sal o el diezmo. Además la talla se había multiplicado a través de los años, siendo los campesinos los que habían absorbido la mayor parte de esta carga. Casi nunca tenían los suficientes recursos para mantenerse dignamente. Era común que faltara el alimento antes de la cosecha. Muchos terminarían en la mendicidad o en el hurto.³⁰

Son varios los motivos por los que había surgido el resentimiento de los campesinos en contra de la nobleza. Como había mencionado, los derechos feudales se habían vuelto una obligación heredada de muchos siglos atrás pero que no correspondían con la situación de la época. La nobleza local había dejado de gobernar la Administración y la había cedido a la monarquía. Ya no prestaba ningún servicio a las comunidades. Era inservible y costosa mantenerla. Lo más perjudicial fue que se entrometía con una propiedad muy valiosa para el campesino que eran las tierras colectivas. Los nobles habían estado usurpando los bienes comunales de los campesinos sobre todo en la última parte del siglo XVIII. Utilizaron todo tipo de atributos judiciales para hacerse de estas propiedades, como el derecho de tría. Este derecho les concedía una tercera parte de los bosques y tierras fértiles que eran

²⁸ Tocqueville, Alexis de. *Op. Cit.*, p15

²⁹ *Ibid.*, p144

³⁰ Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p38

indispensables para la existencia del campesinado.³¹ Posteriormente, la burguesía pudo utilizar todo este resentimiento de las capas más bajas del Tercer Estado; sobre todo canalizaron el hambre a favor de sus propios intereses.

1.1.2 El gobierno y la estructura de poder

A la Francia de mediados del siglo XVIII la unía la monarquía absoluta de la casa de Borbón. La centralización del poder estaba implantada desde la Edad Media, cuando París ya era la gran ciudad de esos dominios. El rey tenía una amplia influencia y capacidad de acción en todas las instituciones gubernamentales. Podía influir cabalmente en todas las esferas de poder: ejecutivo, judicial y legislativo. Por una parte, era la máxima autoridad del poder judicial ya que todos los tribunales estaban supeditados al Consejo del Rey.³² Asimismo, en el ámbito legislativo era el Consejo del Rey el que determinaba las leyes generales y era el único autorizado para fijar los impuestos.³³

La Corona se había ido otorgando mayores atribuciones políticas en detrimento del poder de los Parlamentos y de los estados provinciales, es decir, de la nobleza.³⁴ En el ámbito del poder ya no le quedaba casi nada a los aristócratas. La monarquía había absorbido casi todas las facultades políticas de las provincias, dejando a los gentileshombres solamente la posesión de algunos cargos judiciales en las magistraturas locales.

Sin embargo la monarquía “absoluta” distaba de ser realmente absoluta. La tradición feudal se imponía. Las provincias tenían diferentes sistemas legales, fiscales, pesos y medidas, lenguas, monedas y tradiciones. El país no había terminado por cohesionarse culturalmente ni nacionalmente. Para empezar, el país tenía provincias diversificadas en *países de elecciones* y en otras llamadas *países de Estados*. En la primeras el rey gobernaba firmemente a través de los intendentes, mientras en las segundas se disputaba el poder con gobernadores. Por otra parte, las circunscripciones

³¹ *Ibid*, p38

³² El Consejo del Rey era formado por los ministros del rey, los cuales eran nombrados por él y eran fácilmente removibles.

³³ Tocqueville, Alexis de. *Op. Cit.*, p78

³⁴ Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p26

estaban todas mezcladas, se traslapaban los dominios administrativos, judiciales y religiosos; invadiéndose unas a otras. Además, en el norte de Francia se imponía el derecho consuetudinario germánico y en el sur el derecho romano. También existían aduanas interiores y peajes que dificultaban la conexión y el mercado nacional.³⁵

El rey no tenía en la práctica el poder absoluto para reformar las leyes a su propia voluntad. Debía negociar con los estamentos, principalmente con la aristocracia. La monarquía debía realizar bastantes esfuerzos de cabildeo sobre todo en materia de impuestos. La Corona competía con la aristocracia por el control de las potestades gubernamentales. Sin embargo, no trabajaban oponiéndose. Contrariamente, habían llegado a crear una relación simbiótica y una imbricada red de interdependencia.³⁶ La monarquía dependía en gran manera de la aristocracia al igual que ésta de la Corona.

Por un lado, la nobleza dependía en mayor medida del rey. Los gentileshombres se sostenían pecuniariamente de los cargos cortesanos, militares o diplomáticos que otorgaba la Corte. De igual forma podían recibir pensiones que significaban muchas veces la salvación de la ruina económica. Por otra parte, el rey tenía una necesidad por mantener a la nobleza como una clase privilegiada y segregada, él mismo se consideraba un noble, el primero entre ellos.³⁷ Toda la aristocracia se beneficiaba de la construcción de rango y estatus, no sólo como instrumento de distanciamiento, sino de dominio.³⁸

Esta estructura de poder se mantuvo generación tras generación. Sin embargo, la relación de interdependencia resultaba inestable. El rey debía sostener el delicado equilibrio de tensiones; saber dividir a la aristocracia para que no se uniera en su contra. El régimen dependía en gran medida del carisma y sensibilidad política del rey.³⁹ Fueron justamente estos factores de los que careció Luis XVI. En momentos en que tuvo que reformar al Estado para garantizar su supervivencia, no pudo hacerlo porque no supo lidiar con la aristocracia y ésta terminaría uniéndose en su contra.

³⁵ *Ibid*, p25

³⁶ Norbert, Elias. *Op. Cit.*, p38

³⁷ *Ibid*, p159

³⁸ *Ibid*, p160

³⁹ *Ibid*, p166

1.1.2.1 La Corte

El rey gobernaba al país como si fuera su propio patrimonio y extensión de su Corte. Las acciones más personales del rey tenían carácter ceremonial de Estado; empezando por el *lever du Roi*: una ceremonia completamente reglamentada para levantar al rey por las mañanas. Cada acto del rey era una forma visible de la estructura del poder. El orden en que los gentileshombres tenían acceso a la persona del rey a través del día, mostraba claramente la distinción del estatus y del rango. De esta forma, la corte utilizaba gran cantidad de ceremonias que mostraban la representación del poder a través de la etiqueta.

Existía gran veneración, respeto y cariño a la figura de rey. Era un tipo de admiración que no se entendería hoy en día.⁴⁰ Sin embargo, el reinado de Luis XVI representó el momento de mayor relajamiento en torno a este sentimiento devocional. Por un lado, la vida social ya no giraba exclusivamente en la Corte en Versalles. Mucha de esta actividad se había diseminado a los *hôtels* de los aristócratas, ejerciendo la nobleza mayor autonomía en sus círculos sociales. Por otro lado, la personalidad de Luis XVI no encajaba con el modelo que se esperaba de un rey.

Físicamente Luis XVI tenía un aspecto fofo y gordo. Le aburría el juego social que era indispensable en la vida de los aristócratas. No le gustaba ni la danza ni los juegos. En cambio era un aficionado de los trabajos manuales. Pronto se convertiría en objeto de cierto desprecio entre la nobleza.⁴¹ También era tímido, indeciso y se dejaba influenciar fácilmente por los demás. Por otra parte era una persona de intenciones rectas, dispuesto a ayudar y a socorrer a su pueblo. Aunque era una persona bastante culta e instruida, subió al poder a los veinte años sin que se le hubiera enseñado el arte de gobernar. Esto lo fue aprendiendo sobre la marcha y con la ayuda de valiosos ministros. Sin embargo, no supo apoyar a estos consejeros.⁴²

De igual forma la reina, María Antonieta, tampoco se ganó el respeto de la aristocracia ni de su pueblo. Cuando llegó de Austria a la corte francesa se refugió en

⁴⁰ Tocqueville, Alexis de. *Op. Cit.*, p140

⁴¹ Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p8

⁴² Tocqueville, Alexis de. *Op. Cit.*, p180

un pequeño grupo de amigos como la condesa de Polignac y la princesa de Lamballe. Buscó el beneficio de estos amigos de juerga, lo que generó muchas envidias. A diferencia de su esposo, se dedicó jovialmente al placer, al juego y a la diversión. Llevó una vida de despilfarro lo que generó críticas por los excesivos gastos que ejercía en el presupuesto de la Corona. Al igual no tardó en comprometer su reputación, se le acusó de promiscua, de tener relaciones lésbicas y de tener un romance con el conde sueco Hans Axel de Fersen.⁴³ Por otra parte, aconsejó mal al rey y sus intervenciones agravaron la inestabilidad política.

1.1.2.2 El gobierno: déficit y crisis fiscal

El régimen dependía de la determinación y fuerza del rey para tomar decisiones. Sin embargo, desde que Luis XVI heredó el trono en 1774 empezó a mostrar debilidad y falta de autoridad. Inició su reinado restableciendo el Parlamento de París que pocos años antes había suprimido el canciller Maupeou (antiguo ministro de justicia de Luis XV). Al reinstaurar el Parlamento de París, Luis XVI deshizo los esfuerzos para disolver las fuerzas opuestas al absolutismo. Regeneró los poderes de la oligarquía judicial y volvió a dar cabida a la aristocracia hereditaria en contra del poder de la Corona.⁴⁴

Por otra parte, existía un severo problema en el gobierno que se venía desarrollando desde décadas atrás: el déficit fiscal. Las constantes guerras, los cargos ordinarios de un Estado centralizado más la suma de una corte derrochadora habían producido una crisis hacendaria tan grave que se había vuelto una situación inviable para el reinado de Luis XVI.⁴⁵ Anteriormente, el problema se resolvía de dos maneras, con la venta de cargos gubernamentales y financiando el gobierno a través de créditos o de empréstitos. Por un lado, la venta de cargos había incrementado el problema porque la monarquía debía en ese momento pagar una cuantiosa cantidad por la gran cantidad de empleos generados en el pasado. Por otra parte, cada vez era más riesgoso para los financieros otorgar préstamos al gobierno pues el porcentaje del

⁴³ Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p8

⁴⁴ Soboul, Albert. *Op. Cit.*, p17

⁴⁵ Jaurès, Jean. *Op. Cit.*, p34

déficit crecía año con año. Por esta razón, el gobierno tenía mayores dificultades para conseguir más empréstitos.

Se agravaba la situación fiscal y los ministros de hacienda cambiaban año con año. Propusieron alternativas para no subir los impuestos, como reducir los gastos de la corte y financiar al Estado a través de nuevos préstamos. Sin embargo, la situación se había vuelto insostenible. Se volvió aún más dramática la situación fiscal cuando el gobierno francés tuvo la ocurrencia de apoyar la independencia de las colonias norteamericanas en 1776. La ayuda bélica fue financiada con deuda pública y se postergaron los pagos para el futuro. La crisis fiscal se desbordó en 1788. Así, sólo quedaba la alternativa de subsanar las arcas cobrando impuestos a la nobleza y al Clero.

La aristocracia no iba a permitir que la Corona le cobraran impuestos al igual que lo hacía con los plebeyos. De hecho no iba a permitir que se pusiera en riesgo ninguno de sus privilegios. El régimen se había convertido en un sistema rígido pues no se podían implementar cambios ni reformas sin amenazar los intereses de alguna élite.⁴⁶ Pesaba mucho la interdependencia que existía con la nobleza y se requería gran carácter y fortaleza del rey para llevar a cabo modificaciones de esta envergadura. Sin embargo, el rey carecía de estas virtudes y el régimen sufriría las consecuencias. Dirán historiadores de la Revolución francesa como Albert Mathiez y Georges Lefebvre que la Revolución francesa empezó con la rebelión nobiliaria. Parece una gran desproporción que un problema hacendario hubiera terminado en una conmoción revolucionaria.⁴⁷

⁴⁶ Norbert, Elias. *Op. Cit.*, p357

⁴⁷ Jaurès, Jean. *Op. Cit.*, p37

1.2 El arte prerrevolucionario

1.2.1 Arte y sociedad en el siglo XVIII

1.2.1.1 La Ilustración

La Revolución francesa fue producto de la convergencia de una serie de acontecimientos, de los cuales destacan la crisis política y económica. Aunque no podemos dejar de lado la profunda influencia que tuvo la Ilustración en la gestación del pensamiento revolucionario. Hubo una transformación de la cultura, es decir, de las ideas, las creencias y los valores. A este proceso histórico se le ha llamado la Ilustración o el “siglo de las luces”, que comenzó a finales del siglo XVII. La Ilustración fue un movimiento cultural e intelectual europeo, que se desarrolló sobre todo en Francia y en Inglaterra. Se forjó por medio de intelectuales y escritores que los contemporáneos llamaron *philosophes*. Los postulados de estos pensadores eran divergentes y a veces contradictorios. La Ilustración no tuvo una filosofía ni un sistema de pensamiento particular. Lo que tuvo en común fue una determinada actitud: “combatir el inmovilismo y rebelarse, no sólo frente a la autoridad constituida, sino contra todo aquello que piense la mayoría”.⁴⁸

Los *philosophes* buscaron transformar la inercia de la tradición y cuestionar los oscurantismos religiosos, éticos y políticos. Su arma preferida fue el uso de la razón. Se apoyaron en el método científico y la observación de hechos empíricos como una herramienta con la cual refutar los postulados tradicionalistas. Aunque la novedad del método científico fue más representativo del siglo XVII. De hecho hubo *philosophes* como Rousseau que rechazaron la frialdad de la razón y de la lógica, en favor de la sensibilidad y del sentimentalismo. La Ilustración no representó una nueva forma de hacer ciencia; más bien fue un movimiento de rebeldía y enérgico combate a los viejos

48 Plebe, Armando. *Qué es verdaderamente la Ilustración*. P16

prejuicios. Lo que caracterizó a los *philosophes* fue el entusiasmo y el compromiso con la reforma.⁴⁹

La Ilustración antes de convertirse en un movimiento colectivo fue iniciado por los esfuerzos individuales de ciertos pensadores de la época. En Francia destacaron personalidades como Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot. Voltaire fue el gran pensador del siglo. Fue prodigio en diversos ámbitos intelectuales: literario, filosófico e histórico. Revolucionó la historiografía con *El siglo de Luis XIV*, condenando la esclavitud, la tiranía, la superstición y la guerra. Voltaire llegó a ser tan admirado en su época que en periodo de funciones teatrales la gente se amontonaba en las calles para poder verlo de reojo, llegando a causar más exaltación social que la que causaba el mismo rey con sus infrecuentes visitas a París.⁵⁰

Por otra parte hubo *philosophes* como Rousseau que tuvieron un gran impacto en la filosofía de la Revolución. El concepto de “voluntad general” que desarrolló Rousseau en *El contrato social* fue muy aclamado durante la República. Fue autor imprescindible de los jacobinos e inspiración esencial para las fiestas de adoración del Ser Supremo que idearon David y Robespierre durante los tiempos más agitados de la Revolución. También Montesquieu tuvo una contribución notable al pensamiento revolucionario. *El espíritu de las leyes* fue una guía luminosa en la redacción de las constituciones del siglo XVIII, sobre todo en lo concerniente a la distribución de poderes: ejecutivo, legislativo y judicial.

Por otro lado estuvo Diderot, quien también fue portentoso en diversas disciplinas como la literatura, la filosofía y la ciencia. La edición de la *Enciclopedia* se consideró su mayor contribución. El Clero y el gobierno trataron de censurar su publicación. Le valió seis meses de prisión, aunque finalmente logró difundir su obra. Era una época donde el acceso al conocimiento era limitado y la publicación de un texto de esta naturaleza fue liberalizador y tuvo efectos expansivos en el pensamiento.⁵¹ Por otra parte Diderot fue un afamado crítico de arte y tuvo influencias en el desarrollo del neoclasicismo como veremos posteriormente.

49 Munck, Thomas. Historia social de la Ilustración, p40

50 Schneider, Isidor. *The Enlightenment. The Culture of the Eighteenth Century*. p28

51 *Ibid*, p25

La Ilustración llegó a permearse en el pensamiento de las clases acomodadas. Naturalmente en una sociedad donde se valoraba a los cultivadores del espíritu humano los *philosophes* encontraron cabida. Las ideas de los ilustrados se disertaban en los *hôtels* más sofisticados de París, como en los famosos salones literarios organizados por la duquesa de Maine, Madame Geoffrin o el círculo social de Madame Helvétius. Inclusive cuando llegó la Revolución en 1789, parte de la nobleza liberal impulsó las reformas más radicales en favor de la abolición del sistema feudal entre ellos el Vizconde de Noailles y el duque de Aiguillon. El gobierno de Luis XVI también llegó a rodearse de *philosophes*, quizá el ejemplo más sobresaliente fue el nombramiento de Turgot como Controlador General, que era la máxima autoridad en materia de finanzas del Estado. El círculo de fisiócratas de Turgot ejercería una amplia influencia en la dirección de la política fiscal.⁵² De esta forma el cambio que hubo de la cultura a través de la Ilustración tuvo repercusiones sociales, económicas y políticas.

1.2.1.2 El Salón de París

El siglo XVIII constituyó una revalorización en la imagen de los creadores de artes plásticas. Anteriormente en el siglo XVII en Francia, los pintores eran vistos como simples artesanos. Las pinturas se atesoraban en colecciones junto con alfombras, tapices, fósiles o antigüedades, es decir, con cualquier objeto escaso o de decoración.⁵³ La creación de la Academia de Pintura y Escultura a mediados del siglo XVII fue determinante en la transformación de la percepción social sobre la posición del artista, cambiando la noción antigua de artesano hacia la del cultivador del espíritu humano. La Academia se fundó en el periodo de regencia de Luis XIV. Fue uno de los muchos esfuerzos absolutistas de la monarquía por generar un control Estatal, en este caso, sobre la alta cultura. Asimismo la Academia proporcionó una estructura jerárquica a los académicos lo que otorgó cierto nivel de estatus a los artistas en una sociedad tan clasista. La Corona llegaría incluso a entregar título de nobleza al Primer Pintor del rey.

⁵² Munck, Thomas. *Op. Cit.*, p36

⁵³ Crow, Thomas. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, p49

La Academia también promovió la gran pintura a través del Salón, que tendría repercusiones significativas en la dirección del arte. El Salón fue una exposición bienal celebrada en el salón Carré del palacio del Louvre, volviéndose de carácter periódico y regular desde 1737. El Salón de París representó un parteaguas en la sociedad francesa y en la historia del arte, ya que fue la primera exposición de arte contemporánea y de libre acceso. Asimismo se convirtió en el evento del año, creando gran expectativa social.⁵⁴ Representó el primer evento de ocio compartido entre diferentes clases sociales, era el único lugar donde se codeaba el conde con el panadero.

El público del Salón comenzó a generar presiones trascendentales en la producción artística. La crítica de arte empezó a tomar gran relevancia. Los asistentes al Salón leían con avidez los *livrets*⁵⁵ y los panfletos de la bienal. Las reseñas negativas de la crítica de arte podían tener consecuencias desastrosas en la carrera de los artistas. Por lo mismo los pintores y escultores buscaban con anhelo la aprobación del público. De la misma forma, los coleccionistas de arte buscaban comprar piezas que fueran bien aceptadas por la crítica. Anteriormente, la dirección del arte era dirigida por una minoría selecta de aristócratas y jerarcas del Clero. Por primera vez en la historia, el público a través de la crítica de arte empezaría a tomar mayor influencia en la dirección de la producción artística.⁵⁶

1.2.1.3 Consagración del neoclasicismo

Existe una relación profunda entre el espíritu de reforma de la Ilustración y el desarrollo del arte neoclásico. Los incipientes teóricos de arte y artistas que visualizaron la respuesta al arte cortesano rococó no sólo lo hicieron como un cambio superficial de estilo o de moda pasajera. Era la respuesta filosófica y moral a la decadencia social que veían en la vida de despilfarro y ocio de la aristocracia. Fue una crítica a un estamento que poseía excesivos privilegios, que consolidaba estas incongruencias sociales en la estética rococó. De esta manera el neoclásico estableció principios de transformación, “la austeridad moral, la seriedad exigente, el idealismo

54 Ibid, p13

55 Catálogo de la exposición bienal publicado por la Academia.

56 Crow, Thomas. Op. Cit., p12

noble y a veces visionario de los librepensadores y *philosophes* se reflejan en él”.⁵⁷. Ilustrados como Diderot veían en el arte un camino para difundir las ideas de la Ilustración.

Por lo tanto, el neoclasicismo fue una respuesta artística que se contrapuso a lo que se veía como una propuesta frívola. Y es que efectivamente el rococó reflejaba la ociosidad cortesana; temas como intrigas amorosas, coquetería y galantería, los placeres cotidianos y la sensualidad de la forma. Para los promotores del arte antiguo, no había nada que rescatar de los suaves difuminados, los colores claros pastel y las líneas sinuosas que reflejaban la decadencia social. Sin embargo, el rococó no sólo fue un simple reflejo de superficialidad. A principios del del siglo XVIII también fue una respuesta a una sociedad autocrática y autoritaria.

Realmente el rococó tuvo una doble tendencia, por una parte representó la apuesta a la ostentación de la vida privada, pero también fue una forma rebelde de manifestar nuevas libertades individuales. El espíritu de la época fue uno bastante liberal donde se cuestionaron muchas restricciones sexuales. La liberación sexual no sólo representó la satisfacción de placeres inmediatos, también fue una forma de acercarse a las verdades fundamentales.⁵⁸ La falta de inhibición casi obscena del rococó demostró la amplia rebeldía que hubo en la vida privada, el relajamiento moral y el alejamiento de los cánones dogmáticos de la Iglesia que tendría profunda influencia en las mentes de mediados del siglo XVIII. En efecto, cualquier arte ha representado el espíritu determinado de una época y ha sido producido “en consonancia con las tendencias profundas de una determinada sociedad”.⁵⁹

Curiosamente fue la marquesa de Pompadour, amante de Luis XV y una de las grandes promotoras del arte rococó, la que impulsó indirectamente la formación del neoclasicismo en Francia. Y es que aun con el impulso de la Ilustración, el neoclásico en Francia no surgió como un arte burgués, contrariamente fue impulsado desde las esferas más altas del poder. Jeanne-Antoinette Poisson, marquesa de Pompadour, fue más conocida por su mecenazgo a artistas rococó; de pintores como François Boucher y fundadora de la fábrica de porcelana en Sèvres. También fue ella la que promovió

57 Honour, Hugh. *Neoclasicismo*, p53

58 Richard, Stephen. *Introducción a la historia del arte. El siglo XVIII*, p8

59 Minguet, Philippe. *Estética del Rococó*, p214

ante el rey a su padrasto Lenormant de Tournehem al cargo de *Directeur General des Bâtiments du Roi* en el año de 1745. Este puesto de ministro estaba encargado de las construcciones públicas y de supervisión de las Academias de pintura, escultura y arquitectura, por lo que tenía control absoluto sobre las encargos reales para producción artística.

Lenormant de Tournehem cambió drásticamente las prioridades de las comisiones de la Academia resaltando la supremacía de la pintura histórica. Este tipo de pintura hacía referencia a temas mitológicos, religiosos e históricos, aunque también se incluían escenas que describían los acontecimientos más significativos del reinado de un monarca.⁶⁰ Esto reducía completamente el alta estima en que se tenía el retrato, paisaje y naturaleza muerta. De esta forma se ajustaron las tarifas oficiales para otorgar mayores beneficios económicos a las piezas históricas. También fue Tournehem quien fundó la *École Royale* en 1748, una escuela para que los académicos aprendieran alta cultura, dando énfasis a la historia antigua, que era parte fundamental de la educación en Francia del siglo XVIII.⁶¹

El estudio de la cultura grecorromana era imprescindible entre los jóvenes caballeros. Esto fomentó el *Grand Tour*, que era un peregrinaje turístico que emprendían los jóvenes aristócratas y burgueses hacía Roma. La misma Real Academia de Pintura y Escultura de Francia tenía una sede en Roma, que era una parada obligada en la formación de los jóvenes académicos. Asimismo fue en esta ciudad donde se fermentó el brote teórico y artístico del neoclasicismo. Sobre todo fue significativo el mecenazgo del cardenal Alessandro Albani.

El cardenal Albani era el sobrino del papa Clemente XI, por lo que este círculo albergaba la mayor colección de objetos antiguos al igual que representó el mayor patronazgo artístico en Roma. Albani empleó a Johann Joachim Winckelmann como su secretario y bibliotecario. Winckelmann llegó de la corte de Dresde, donde había escrito *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* en 1755. Fue un tratado polémico donde criticó al arte rococó y exhortó a los artistas a concentrar sus esfuerzos en las obras antiguas. En Roma publicó su famosa *Historia del Arte Antiguo* en 1764, que es considerada el primer ejemplo moderno de historia del

60 Todorov, Tzvetan. *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*, p19

61 Honour, Hugh. *Op. Cit.*, p62

arte escrita.⁶² Winckelmann pensaba que la única forma en que los artistas podían llegar a ser grandes era imitando la antigüedad. No proponía la simple copia de estos elementos, sino su utilización bajo un proceso de extracción y purificación. Los escritos de teoría de arte de Winckelmann colaboraron en la difusión de los postulados del neoclasicismo en Europa.

Por otra parte, Anton Raphael Mengs proveniente de Sajonia fue también fue favorecido por los encargos del Cardenal Albani e íntimo amigo de Winckelmann. Pintó *La Cima del Parnaso* en el techo del salón principal de la villa de Albani en Roma en 1760. *El Parnaso* es considerada uno de las primeras obras neoclásicas. Para este fresco reforzó el borde de las líneas de las figuras, en contraste con el rococó donde se difuminaban las figuras y se borraban con el fondo. Al igual *El Parnaso* es uno de los primeros ejemplos de la pintura donde se utilizó material extraído de las ruinas recién descubiertas de Herculano. Mengs también fue uno de los incipientes teóricos del neoclasicismo, estimulando la combinación de elementos del arte antiguo junto con las imágenes del mundo natural.⁶³

El concepto “neoclásico” no se acuñó sino hasta mediados del siglo XIX y de una forma peyorativa por lo que consideraron frío e impersonal. En cambio, en el siglo XVIII se le llamó el “verdadero estilo”. Como había comentado anteriormente, no buscaban implantar una nueva moda sino que consideraban al movimiento como un renacimiento del arte. Influido por las ideas de los *philosophes*, el neoclásico proponía crear una propuesta que enalteciera los valores antiguos, que fuera moralizante y honesto, severo y disciplinado. Los temas de igual forma estaban basados en la pintura histórica, rescatando las escenas más estoicas de la historia clásica: la integridad de filósofos, la incorruptibilidad de jueces o el patriotismo de héroes. En la forma resaltaron el predominio de la línea sobre el color, dando preponderancia a la disciplina del dibujo. En el modelado de la pintura se prefirió la aplicación plana de la misma, prescindiendo de cualquier tipo de impasto o textura. Los tonos pastel del rococó fueron reemplazados por colores nítidos y a menudo sombríos.⁶⁴ Estos recursos fomentaban un ambiente de sencillez y sobriedad.

⁶² Boime, Albert. *El arte en la época de la revolución 1750-1800*, p94

⁶³ *Ibid*, p89

⁶⁴ Honour, Hugh. *Op. Cit.*, p59

En Francia los postulados del neoclasicismo se difundieron en gran medida por la contribución de los críticos de arte. Cabe resaltar la figura de La Font de Saint Yenne, quizá el primer crítico de arte moderno.⁶⁵ Propuso modificaciones al purismo del neoclásico italiano, consagrados en las expresiones casi arqueológicas de las obras de Mengs y de Gavin Hamilton. Exhortaba que se tomara en cuenta la época del clasicismo francés del siglo XVII; a pintores como Nicolas Poussin y Charles Le Brun. Es probable que la ambientación poussinesca de la obra de David estuviera influida por las recomendaciones de La Font. Asimismo Diderot siguió la línea de La Font en su crítica de arte. Diderot se opuso a la creencia que existía una “perfección original” en el arte clásico, que había dado pie a una imitación desmedida y sin innovación del estilo antiguo.⁶⁶ También recomendó la combinación del estilo clasicista francés de Poussin con los elementos estoicos. Exhortó a los artistas a evitar el cumplimiento ciego y rígido de un sistema para que se enfocaran en mostrar cierta pasión. Creía que sin una presentación emocional del sistema la obra de arte no serviría para mucho.

El Neoclasicismo tuvo su mayor apogeo en la década de 1780 con la producción pictórica de David. Además Antonio Canova resaltó en la escultura y Claude-Nicolas Ledoux en la arquitectura. Finalmente, el neoclásico tuvo una rápida decadencia en la pintura en la década de 1790. Allí surgió el estilo Imperio para otorgar legitimidad al nuevo autócrata, Napoleón Bonaparte. Aunque se conservó la utilización de elementos de la antigüedad se hizo más de una forma decorativa. Se perdió la fuerza moralizante de la sencillez republicana en la pompa y suntuosidad inspirada del Imperio romano. Posteriormente tomaría gran fuerza el Romanticismo, que de hecho sería en el propio atelier de David donde surgirían estos artistas auténticamente románticos.⁶⁷

65 Crow, Thomas. *Op. Cit.*, p17

66 Brookner, Anita. *Jacques Louis David*, p36

67 Crow, Thomas. *Op. Cit.*, p212

1.2.2 Formación de David

1.2.2.1 Encuentro con la Academia

David nació el 30 de agosto de 1748 en París. Su padre, Louis Maurice David, pertenecía a una familia de comerciantes que se dedicaba a la venta de hierro. Por otra parte, su madre Marie-Geneviève Buron venía de una familia de francmasones y arquitectos. La infancia de David sufrió un infortunio en el año de 1757 con la muerte de su padre en un duelo. A partir de ese evento, su madre no se haría cargo del niño y lo dejaría en la tutoría de dos tíos arquitectos, Francois Buron y Jacques-Francois Desmaisons.

Recibió una educación clásica en el *Collège des Quatres Nations*. Sin embargo, David nunca resultó un buen estudiante, se pasaba el tiempo dibujando. Desde la infancia David encontró su vocación. El que David fuera tan enfático con su deseo de convertirse en pintor desilusionó a sus tíos; debido a que la profesión de pintor todavía no alcanzaba gran prestigio social y tenían mayores facilidades los arquitectos, médicos o abogados. Aunque más tarde lo apoyarían y lo llevarían con François Boucher, que era un familiar lejano y un pintor de moda en el rococó para que instruyera a David. Sin embargo Boucher declinó a hacerse cargo de David, diciendo que ya era muy viejo para recibir nuevos pupilos. En cambio lo recomendó con Joseph-Marie Vien, un pintor progresista de la Academia.

David entró en el taller de Vien a los 16 años en 1765. Vien fue una figura trascendental para David; no sólo porque le enseñó el oficio de pintor, sino que fungió como una especie de padre sustituto.⁶⁸ Vien también transmitió a David su pensamiento influenciado por los postulados del neoclasicismo, impulsándolo a adentrarse en la antigüedad clásica fuera de los estándares del rococó. Sin embargo Vien nunca pudo salir por completo del rococó, en el fondo su temática frívola era la misma de la pintura cortesana. David también albergaría grandes reminiscencias de la influencia rococó y tardaría un par de décadas en desarrollar el estilo realmente

⁶⁸Lee, Simon. *David*, p18

depurado del neoclasicismo. Las primeras obras de David, sobre todo retratos, reflejan la manera afectada de la época contemporánea. En aquella época David no estaba completamente convencido del pensamiento progresista de Vien. Contrariamente, en su juventud admiró artistas rococó como Boucher y Jean-Honoré Fragonard.

El taller de Vien significó el primer paso necesario en un camino estrecho para conseguir renombre en la pintura dentro de Francia. Era indispensable pasar por los filtros de la Academia de Pintura y Escultura. Primero se aprendía el oficio en el taller de un maestro. Después el alumno aplicaba para la Academia como *agrégé*, donde aprendía clases de dibujo. Además se instruía en historia, perspectiva y anatomía, aunque realmente el oficio de pintor se asimilaba en los talleres privados de los académicos. Posteriormente, el alumno concursaría para ganar el *Prix de Rome*. Era la oportunidad para irse a estudiar en la Academia de Francia en Roma. Finalmente el alumno regresaba de Roma para presentar su examen para ser aceptado como académico.⁶⁹

David fue aceptado como agregado a la Academia en 1766 como protegido de Vien. David intentó con ahínco ganar el *Prix de Rome*. Y es que solamente ganando este concurso existía la posibilidad de convertirse en ejecutor de pintura histórica. La Academia valoraba a los académicos de acuerdo a su pericia artística y tenía categorizados a los pintores de acuerdo a sus habilidades. La supremacía la tenía la pintura histórica, le seguía la pintura de *genre*, posteriormente el retrato y el paisaje, al final estaba la naturaleza muerta.⁷⁰ Solamente el pintor de pintura histórica podía recibir las cuantiosas sumas de dinero destinadas por la Corona a este rubro. De igual forma, sólo los académicos de pintura histórica podían llegar a convertirse en *officiers*, quienes eran los miembros más distinguidos de las Academia y que estaban en la cumbre de la jerarquía académica.

David intentó por cinco ocasiones para obtener el triunfo del *Prix de Rome*. Fue un periodo de cinco años de formación y de búsqueda de estilo personal que no encontraría sino muchos años después. De igual forma se vislumbraron aspectos psicológicos y de carácter relevantes. Empezó en 1770 a concursar por el *Prix de Rome*

69 Boime, Albert. *Op. Cit.*, p40

70 De Nanteuil, Luc. *David*, p10

pero fue eliminado en la competencia preliminar. Para el siguiente año la Academia escogió el tema de "Combate entre Marte y Minerva". David quedó en segundo lugar y no supo lidiar con la derrota. Dijo del ganador Joseph-Benoit Suvée que era "ignorante y terrible".⁷¹ Llegó inclusive a pensar que su maestro Vien se había entrometido para que ganara Suvée. Desde aquí se empezó a manifestar la paranoia de conspiración que envolvería la vida de David. En el siguiente concurso en 1772 con el tema de "Apolo y Artemisa atacando a los hijos de Níobe" vuelve a perder. Esa vez la conspiración sí estaba fundamentada, un cambio de votos de último momento le dio la victoria al trabajo mediocre de Anicet Charles Gabriel Lemonnier. David llegó al extremo en su decepción que intentó suicidarse por medio de la inanición.⁷²

Sumado a su desilusión de no poder ganar el Prix de Rome, tuvo un accidente jugando esgrima con un compañero del taller. Se lesionó la mejilla izquierda y la herida se convirtió en un tumor benigno, lo que inhabilitó a David para hablar claramente. En contraste, esta época también le dio nuevas oportunidades. Se alojó con su padrino Michel-Jean Sedaine, quien era secretario de la Academia de Arquitectura, además de poeta y devoto del teatro. Sedaine integró a David a su círculo de amigos y lo acercó a la sociedad intelectual. También David empezó a recibir más encargos. Por ejemplo pintó el retrato de la famosa bailarina de ballet Marie-Madeleine Guimard, donde David imitó perfectamente los temas frívolos y el estilo rococó.

Justamente fue la influencia rococó la que interfería con la ejecución de pintura histórica requerida para el *Prix de Rome*. En 1773 la Academia escogió el tema de "La muerte de Séneca". David perdió frente a la obra más severa y refinada de Pierre Peyron, quien logró transmitir mayor dignidad al evento estoico. En cambio David siguió la tendencia dramática de la gesticulación exagerada y falsa; una escena atiborrada de personajes que restaban importancia al suicidio del filósofo romano. El rechazo de la Academia a su trabajo generaría un resentimiento en David que duraría el resto de su vida.⁷³

Finalmente David logró convencer al jurado en 1774. El tema de ese año fue "El médico Erasistrato descubre la causa de la enfermedad de Antíoco". Hubo una enorme

⁷¹ *Ibid*, p23

⁷² Lee, Simon. *Op. Cit.*, p26

⁷³ De Nanteuil, Luc. *David*, p13

evolución en la composición de David. Simplificó la escena al reducir el número de personajes, sabiendo esconder a los personajes secundarios. Por otra parte, empezó a descubrir su estilo propio, sus colores y sobre todo el manejo de la pintura tan audaz y pulida. En cambio, todavía tenía elementos que resultaban pesados y una arquitectura desequilibrada. En general el decorado y la composición se veía afectada por el gusto de la época. A pesar de estos pormenores, David ganó y se fue a estudiar a Roma en 1775. Antes de partir David escribió: “La Antigüedad no me seducirá; no tiene aliento de vida y no me conmueve”⁷⁴.

Salió a Roma a los 26 años junto con su maestro Vien, quien acababa de ser designado director de la Academia de Francia en Roma. Le esperaba la cosmopolita ciudad del *Grand Tour*, gran atracción del turismo europeo. Sin embargo David no salió con tanto ímpetu y pareció que lo hizo más por un deber que convencido de tener tantos años de formación clásica.⁷⁵ David no pintó mucho en esos cinco años aunque realizó cientos de dibujos que utilizó posteriormente en sus obras. La exigencia de la Academia en Roma era estricta y disciplinada. Los alumnos se levantaban a las cinco de la mañana para tomar clases de dibujo, y en las tardes salían a dibujar monumentos, ruinas, iglesias y palacios. En Italia David alcanzó un gran dominio del dibujo y encontró en la pureza de la línea la solución para decantar los elementos decorativos y distracciones innecesarias.

Por otra parte tuvo acceso a colecciones de arte en Roma que cambiaron su paradigma de la pintura. Se cautivó con las obras de las grandes figuras del Renacimiento como Miguel Ángel y Rafael. Empezó a poner en duda el enaltecimiento en que tenía a la pintura del clasicismo francés cuando contempló las obras de los grandes maestros italianos. Por ejemplo, se asombró del claroscuro de Caravaggio. Esto lo llevó a utilizar mayor contraste y aprovechar el uso de luz y sombra. Esta influencia es notoria en los estudios al óleo de desnudos que realizó en este periodo. También tuvo un redescubrimiento de la pintura de Poussin, que sería fundamental para el desarrollo del estilo neoclásico de la década de 1780. Por otra parte David realizó un viaje a Nápoles en 1779 para ver los frescos recién descubiertos de Pompeya

⁷⁴*Ibid*, p13 (traducción propia)

⁷⁵Lee, Simon. *Op. Cit.*, p36

que fueron trascendentales en su pasión por la simplicidad: “Entendí que no podía mejorar mi estilo porque el principio fundamental era falso y que tenía que repudiar todo lo que había aprendido que era bello y verdadero”.⁷⁶

1.2.2.2 La Academia en París

Antes de salir de Roma David empezó a trabajar en proyectos importantes. Por un lado conoció a un joven aristócrata de Polonia, el conde Stanislas Potocki, que era un ilustrado y admirador de los textos de Winckelmann. Se encontraba en Roma realizando el Grand Tour y aprovechó para mandar a David que le pintara un retrato ecuestre de proporciones considerables. Por otra parte David tuvo un encargo para una iglesia en Marsella: *San Roque pidiendo a la Virgen la curación de las víctimas de la peste*. David salió de Roma el 7 de julio de 1780 y llegó a París con la intención de exhibir esta obra para el Salón de 1781. Pretendía presentar el cuadro como *agrément* para que la Academia lo aceptara como miembro de la institución. Ser aceptado como *agrée* era un paso importante en su carrera, antes de poder convertirse en académico completo.

Sin embargo David tuvo una fuerte oposición en la Academia para que presentara su *San Roque*, sobre todo del Primer Pintor, Jean-Baptiste Pierre. El Primer Pintor y director de la Academia denegó a David presentar esa obra como propuesta de *agrément* basándose en una regla que estipulaba que el cuadro debía pintarse en París. Este desencuentro con la alta jerarquía de la Academia sería otro evento que agrandaría el rencor de David contra la institución.⁷⁷ En contraste, David también tuvo el apoyo de otras personalidades en la Academia. Fue notorio el respaldo del conde d'Angiviller que era el director de los *Batiments du Roi*, la máxima autoridad en la institución de la Corona. Tenía en buena estima a David y lo ayudó a presentar sus obras realizadas en Roma para el Salón de 1781.

Antes de la apertura del Salón, David empezó a exhibir sus obras en su taller. Era una estrategia que había usado anteriormente Greuze para ganarse algo de dinero

⁷⁶De Nanteuil, Luc. *Op. Cit.*, p16 (traducción propia de un fragmento que escribió David sobre su viaje a Nápoles)

⁷⁷Roberts, Warren. *Jacques Louis David Revolutionary Artist*. p13

y para darse publicidad. David expuso en su *atelier* el retrato del conde Potocki el cual obtuvo muy buena aceptación de los visitantes. Mientras tanto trabajó en otra propuesta para su *agrément* con el tema *Belisario recibiendo limosna*. La escena recordaba la historia de Belisario, que había sido general para el emperador bizantino Justiniano y esencial en la victoria frente a diversos pueblos germánicos. Posteriormente el general Belisario se vio implicado en intrigas políticas y el emperador terminó por exiliarlo. Belisario terminaría en la marginación y en la mendicidad. Era un tema conocido entre los círculos intelectuales pues Jean Francois Marmontel había publicado una novela en 1767 sobre este personaje. Caracterizó a Belisario como un general filósofo y al rey Justiniano como un gobernante injusto y corrupto.⁷⁸ La novela había servido de paralelismo a la desgracia del conde Lally-Tollendal que también había sido un héroe militar. Luis XV lo había utilizado de chivo expiatorio para justificar la derrota de la India, acusándolo de traición y posteriormente condenándolo al cadalso por escarmiento.

El tema de Belisario no era nuevo, en años anteriores habían presentado propuestas similares Peyron y Francois-André Vincent. De hecho David había copiado la escena del general pidiendo limosna de la obra de Vincent, aunque supo presentarla de manera original. David recuperó el estilo de Poussin al incorporar los elementos de arquitectura clásica. También se influyó en Greuze al enfatizar el juego de emociones. Creó una tensión con las reacciones opuestas entre el soldado y la mujer que ofrece limosna. Esta dicotomía entre femenino y masculino iba a ser una constante en su obra. Por otra parte fue la primera vez que David se enfocó en el comentario moral, que sería un elemento imprescindible de su pintura histórica de la década de 1780.⁷⁹

David supo utilizar el tema que estaba en consonancia con las tendencias de la corte y de los círculos intelectuales liberales. Podría parecer a nuestros ojos que la crítica que se hacía con la elección del tema de la injusticia cometida hacia Belisario era una forma de protesta a un gobierno déspota y corrupto. Sin embargo, era la misma Corona la que promovía la recreación de estos temas. El conde D'Angiviller exhortaba a los artistas a abordar escenas con comentarios morales. Además el contexto de la época era el de una sociedad crítica, satírica y preocupada con el deber

78 Lee, Simon. *Op. Cit.*, p63

79 Brookner, Anita. *Op. Cit.*, p64

ser.⁸⁰ Inclusive Voltaire que fue más explícito con su republicanismo llegaría a tener un homenaje público organizado por la monarquía en 1778. Consecuentemente sería arriesgado interpretar esta obra como una crítica política.

El *Belisario* obtuvo una buena acogida por el público del Salón de 1781. Su obra fue la que más llamó la atención.⁸¹ Los visitantes iban a ver especialmente esta obra, David obtuvo fama inmediata. Inclusive Diderot llegó a alabarlo en una crítica, poniéndolo como ejemplo de modelo de la regeneración del arte francés. Además se ganó la aprobación de los académicos y lo volvieron agregado a la institución de forma unánime. También obtuvo el reconocimiento de la Corona, que le ofreció aposentos en el Louvre. Con este éxito empezaron a llegar sus primeros pupilos. Esto significaba grandes ventajas, no sólo por la renta regular que ofrecían los alumnos por aprender el oficio. También servían como ayudantes para realizar encargos más grandes y poder trabajar en varios proyectos al mismo tiempo. Esta división del trabajo la perfeccionaría hasta reproducir los grandes lienzos de Napoleón, con una calidad extraordinaria.⁸²

En 1782 el padre de un amigo suyo llamado Charles-Pierre Pécoul, que era un contratista de los Bâtiments du Roi, le ofreció la mano de su hija en 1782. David tenía 33 años y Margueritte-Charlotte 17 años. Además el matrimonio iba ligado a una dote sustancial que David no pudo rechazar. Se casaron ese mismo año y tuvieron su primer hijo nueve meses después. Mientras tanto planeó el proyecto para el Salón de 1783, donde debía presentar su trabajo para ser aceptado como académico completo. Escogió una escena de la *Ilíada* de Homero, donde Andrómaca llora sobre el cuerpo muerto de Héctor, quien había sido asesinado por Aquiles en la guerra de Troya.⁸³ La obra se llamaría *El dolor de Andrómaca*.

La obra volvió a resultar un éxito en el Salón de 1783. Finalmente se le aceptó como académico completo y como pintor histórico, que era el de mayor jerarquía. *El dolor de Andrómaca* fue alabado por la crítica, aunque no terminó por convencer completamente el personaje de Andrómaca y su gesticulación teatral. También

80 Ibidem

81 De Nanteuil, Luc. *Op. Cit.*, p17

82 Lee, Simon. *Op.Cit.*, p70

83 Ibid, p75

presentó otras obras ese año. Sobre todo expuso varios retratos como el del Doctor Leroy y el de su tío Desmaisons. En estas obras utilizó un estilo diferente a sus pinturas históricas, desde el manejo de la pintura hasta la elección de los colores. David realmente era un pintor versátil. Era un gran retratista, pudo haberse dedicado fácilmente a lucrar con este tipo de trabajos. Sin embargo para David el dinero no lo era todo, anhelaba más la fama y la gloria que sólo se lograba con la pintura histórica. Al finalizar el Salón de 1783 David se había convertido en uno de los artistas favoritos del público y de la Corte. Obtuvo una gran cantidad de pupilos, pero también se ganó la envidia de sus colegas por su rápido ascenso.⁸⁴

84 Ibid, p79
pág.

1.2.3 El arte prerrevolucionario

1.2.3.1 *El juramento de los Horacios*

David recibió una comisión de la Corona en 1782 para realizar un cuadro con el tema de “el padre Horacio defendiendo a su hijo”. Su idea era regresar a Roma para realizar este encargo y apoyarse de las reminiscencias de la Antigüedad. Sin embargo, tuvo que esperar hasta ser aceptado completamente como miembro de la Academia que fue hasta 1783. Por otro lado, nacieron sus primeros dos hijos y su viaje a Roma tuvo que posponerse. Durante ese tiempo en París, se exhibió la obra de teatro *Brutus* de Pierre Corneille, que relataba la historia de los Horacios. David tuvo una inspiración profunda con esta obra y le dio el impulso necesario para realizar el encargo. Salió a Roma en 1784 con su esposa y con uno de sus mejores pupilos, Jean-Germain Drouais, que acababa de ganar el *Prix de Rome*.

David estuvo un año en Roma dedicado completamente a esta comisión. La historia de los Horacios ocurrió alrededor del siglo séptimo antes de Cristo, en el conflicto que tuvo Roma con la ciudad vecina de Alba Longa. El conflicto se había desatado por una pugna entre los bordes de las ciudades, o quizá por un asunto de abigeato. Se decidió que no era necesario resolver el problema con una guerra y que podría evitarse con una pelea a muerte entre varones. Se escogieron como representantes de Roma a los tres hermanos trillizos Horacios y como defensores de Alba, igualmente a hermanos trillizos de la familia de los Curiacios. Sin embargo, el conflicto no era sencillamente uno de cuestión Estatal. También había un gran conflicto familiar, pues había estrechos lazos emocionales entre ambas familias. Una hermana de los Horacios, Camila, estaba comprometida con un hermano Curiacio. Por otro lado, una hermana de los Curiacios, Sabina, estaba casada con uno de los hermanos Horacios. Aun con este dilema, las familias decidieron dejar a un lado los lazos emocionales y pelear entre ellos para satisfacer el deber patriótico. Al final todos murieron excepto el mayor de los Horacios, resultando ganadora Roma.

David realizó sus primeros esbozos sobre el evento que sucedió después de la victoria del mayor de los Horacios. Cuando éste regresó victorioso a Roma, fue

confrontado por Camila y lo insultó por haber matado a su amante. Inmediatamente, el hermano la asesinó con su espada en un ataque de ira. Posteriormente, el padre de los Horacios defendió públicamente a su hijo en un discurso vehemente donde logró salvarle la vida. Sin embargo, David no se decidió a pintar ese suceso. Su padrino, Sedaine, lo había aconsejado sobre el exceso de oralidad que representaba la imagen del discurso del padre, en detrimento de la cualidad visual del arte pictórico. De esa manera David cambió la escena, escogió una incipiente parte de la historia, donde los Horacios juran a su padre lealtad a la patria. Ese acontecimiento no se encontraba en ningún texto, ni en los escritos de Tito Livio ni en los libros contemporáneos sobre el tema; era una invención de David.⁸⁵

Como había mencionado anteriormente, David se influyó bastante en la obra de teatro de Pierre Corneille, que se había reestrenado en 1782. Por otra parte, David tomó elementos visuales de la obra pictórica de Nicolas Poussin. De hecho David comentó: “Si debo mi tema a Corneille, debo mi pintura a Poussin”.⁸⁶ Son varios cuadros de este último pintor en los que David se apoyó. Por una parte, las reacciones femeninas las tomó del *Testamento de Eudamidas* y la figura de un Horacio, del *Rapto de las sabinas*. Además se influyó de la obra de otros pintores como Gavin Hamilton y de Antoine Beaufort. Cabe resaltar un cuadro de Beaufort llamado *El juramento de Bruto* de 1771 que tiene una puesta en escena similar al cuadro de David.⁸⁷

La comisión de la obra indicaba que ésta debía medir 3x3 metros, sin embargo David decidió por su propio juicio aumentar la longitud del cuadro al formato más grande para pintura histórica, que era de 3x4 metros. En una carta, el conde d’Angiviller le prohibió tomar dicha medida que violaba el reglamento de la Academia. Además el director *Des Bâtiments du Roi* le advirtió que si actuaba de esa manera irritaría a sus colegas. David no tomó en cuenta sus órdenes y se enfrentaría a las consecuencias. Escribió en una carta: “Cesé de hacer una pintura para el rey, y la hice para mí mismo”.⁸⁸ Finalmente terminó el cuadro en julio de 1785. Sin embargo, no llevó el cuadro de inmediato a la Academia. Primero lo expuso en privado en su taller, como era su costumbre. Consecuentemente el cuadro llegó tarde a la recepción de la

85Ibid, p81

86 De Nanteuil, Luc. *Op. Cit.*, p62 (traducción propia)

87 Roberts, Warren. *Op.Cit.*, p19

88 *Ibid*, p16

Academia para la organización del Salón de 1785. Estas acciones de rebeldía contra la Academia fueron marcadas desde 1785 y se acentuarían con el tiempo.

La rebeldía de David contra la Academia no sólo sería a su reglamento. También se opondría a la reglas pictóricas de aquella época. Por ejemplo, en la composición rechazó los postulados del *Traté de peinture* de Dandré Bardon de 1765, donde se recomendaba la unidad pictórica.⁸⁹ Contrariamente, David utilizó una composición inconexa, enfatizando la separación entre hombres y mujeres. De un lado, los hijos mostraban coraje y determinación en su deber estoico, y por otro, las mujeres agonizaban previendo el horror que se asomaba. Esta dicotomía y tensión emocional provocaría gran conmoción en el público. Era una composición novedosa, esa tensión y separación no se veía regularmente. Por otra parte David siguió forjando su propio estilo, alejándose de cualquier resabio del rococó en el manejo de la pintura. No usó los impastos en las luces tan recomendados por los academicistas. Creó un manejo de pintura tan pulido y audaz como pocas veces se había visto.

El juramento de los Horacios fue el gran éxito del Salón de 1785, fue el vencedor de ese año, eclipsando a su rival más talentoso: *Peyron con La muerte de Alcestis*.⁹⁰ Las multitudes se amontonaban para admirar la obra de David. Inclusive se sabe que el Papa quería ir a ver el cuadro que había causado tanta conmoción. Muchos teóricos de arte coinciden en que *Los Horacios* fue la obra cúspide y más purificada del neoclasicismo.⁹¹ El cuadro tenía complejidad en calidad pictórica y también una propuesta novedosa en la composición; una tensión provocada por el juego emocional entre los grupos de personajes. Su “simplicidad severa, la claridad de la composición, la fortaleza de los colores, y el intenso contraste emocional entre el sacrificio y el duelo deslumbraron el ojo y habló al alma”.⁹²

En la década de 1790 el cuadro de *los Horacios* se asoció como un símbolo de la Revolución francesa.⁹³ El cuadro tenía contenido político, ofreció el tema del sacrificio a la patria al igual que un clamoroso llamado a las armas.⁹⁴ Por mucho tiempo los historiadores de arte contemplaron esta obra como una muestra de arte

89 Simon, Lee. *Op. Cit.*, p92

90 Warren Roberts, *Op. Cit.*, p17

91 Simon, Lee. *Op. Cit.*, p88

92 De Nanteuil, Luc. *Op. Cit.*, p19

93 Simon, Lee. *Op. Cit.*, p94

94 Schama, Simon, *Op.Cit.*, p217

revolucionario. Sin embargo, empezó a cambiar esta visión desde la década de 1960, empezando por los estudios de L.D. Ettlinger, igual que otros investigadores, como Anita Brookner y Hugh Honour. La duda de la politización de David se fundamentó en una revaloración del contexto histórico de la década de 1780.⁹⁵ David no pudo haber sido republicano para 1785, todavía la sociedad era leal a la monarquía, inclusive Robespierre permaneció fiel a la Corona hasta 1791. Por otra parte, la Academia promovía los temas que enaltecían la severidad patriótica, especialmente fue un exhorto del mismo *Directeur des Bâtiments du Roi*, del conde d'Angiviller a los artistas.

Posteriormente la investigación de Thomas Crow en 1978 contempló otra perspectiva que volvió a poner la politización de David en tema de debate. Para empezar, puso en duda la visión de Anita Brookner que la década de 1780 fuera una época estable. Contrariamente Crow la entendió como una década cargada de tensiones políticas. Por ejemplo, el dramaturgo Beaumarchais terminó en la cárcel en 1784 por *Las bodas de Fígaro*; una obra que pugnaba en contra de los privilegios y de las instituciones conservadoras. Especialmente la tesis de Crow giró en torno al análisis de la crítica de arte radical. Fueron los escritores quienes se mostraron hostiles a la Academia y que apoyaron a David. Posteriormente, redactarían un periodismo atizado que sería determinante en el apogeo revolucionario de 1789.⁹⁶

Por otra parte, Thomas Crow desveló un aspecto del cuadro de *Los Horacios* que no había sido comprendido hasta el momento. La obra había sido entendida como de un estilo “delicado” y “rigurosamente purificado” por Brookner y Hugh Honour. Sin embargo, solamente Crow enfatizó la renuncia de David a la práctica convencional académica. El cuadro de David no había sido completamente aceptado por la crítica oficial. La crítica de la Academia admiró su destreza en el manejo pictórico aunque rechazó su estilo “inconexo, tenso, forzado, rígido, incómodo y sin gracia”.⁹⁷ En contraste, la crítica de arte radical supo apreciar este estilo anti-*establishment*. David rompió con la composición académica, creando una sensación desarticulada e inconexa. La crítica radical alabó el estilo disonante; y David se apoyó en ésta para defender su libertad artística al igual que para enfrentarse contra la Academia.

⁹⁵ Roberts, Warren. Op. Cit, p19

⁹⁶ Crow, Thomas. Op. Cit., p305

⁹⁷ Roberts, Warren. Op. Cit, p21

Sin embargo, no hay pruebas que indiquen que David realizara la composición desarticulada para satisfacer a la crítica radical. Para Warren Roberts, la ejecución de David representó más una búsqueda artística por satisfacer las propias tensiones psicológicas que existían en su vida. Además, no tenía nada que ver su lenguaje con el de los críticos de arte radical. David se expresaba mediante un manejo refinado y pulido en su pincelada, que fue alabada por los mismos académicos. En comparación, el lenguaje de la crítica radical era grosero y veces vulgar. Aunque Warren Roberts pone en duda las intenciones políticas de la obra de David, sí concuerda con las conclusiones de Thomas Crow en que existía un carácter prerrevolucionario en la obra de *Los Horacios*. Bajo esta nueva nueva perspectiva de arte prerrevolucionario, David no estaba incitando a una revolución política, sino que "vivía en un mundo en donde presiones revolucionarias se estaban desarrollando".⁹⁸

Todavía no hay evidencia que demuestren las convicciones políticas de David para esta época. Críticos de arte más recientes como Simon Schama y David Lee concuerdan en que debe tenerse cuidado con definir *Los Horacios* como una obra revolucionaria, sin embargo resaltan que sí tuvo contenido político. Personalmente, concuerdo en que el concepto de arte prerrevolucionario ayuda a definir esta obra. La obra es un reflejo del espíritu de reforma de la época. David buscaba expandir sus libertades pictóricas que eran limitadas por el autoritarismo de la Academia. Resulta que la rebeldía de David en oposición a los reglamentos podría llegar a definirse como una forma de protesta política. Al final, la Academia era una institución de la Corona y la desobediencia en su contra era una forma de atentar contra el mismo absolutismo de la monarquía. Sin embargo, la búsqueda de David en esta época me parece más estética que política.

⁹⁸ Warren. Op. Cit, p21
pág.

1.2.3.2 David contra la Academia

David se convirtió en un férreo opositor a la Academia, sobre todo después del gran éxito del Salón de 1785. Fueron varios los motivos que lo llevaron a esta actitud hostil. Fue trascendental el hecho de que lo rechazaron para el puesto de Director de la Academia de Francia en Roma que deseó con tanto anhelo y que había quedado vacante en 1786. En cambio, el conde d'Angiviller designó al cargo al mediocre pintor François-Guillaume Ménageot.⁹⁹ Se le indicó a David que era muy joven para asumir dicha responsabilidad. El director *Des Bâtiments* simplemente estaba respetando el orden jerárquico de la institución. La Academia era un reflejo de la sociedad estratificada de corporaciones privilegiadas; era una institución gubernamental y se dirigía en concordancia con el modelo absolutista.

La disciplina era severa y se exigía un respeto severo a la normativa. Estas limitaciones iban en contra de las libertades artísticas. David fue muy crítico con el modelo pedagógico de la Academia. Para él la enseñanza que se ofrecía era mecánica; se reproducían ciegamente temas y poses. En una carta, David la describió la institución como un taller de pelucas, donde se enseñaba el oficio como artesanos.

"La Academia es como un taller donde se fabrican pelucas; no se puede salir de ella sin polvo en la ropa. Cuánto tiempo perderás en olvidar esas poses, esos movimientos convencionales a que los profesores fuerzan el torso del modelo, como si fuera un pollo muerto. Incluso éste, con todos sus trucos, no se escapa a sus manierismos. Te enseñaran sin duda a pintar un torso; te enseñarán tu 'métier' al fin, porque para ellos la pintura es un oficio. En cuanto a mí, este 'métier' me merece la misma opinión que un montón de basura."¹⁰⁰

Además David tuvo muchos desencuentros con los oficiales de la Academia. Por ejemplo, en 1786 cancelaron el *Prix de Rome*. Esta era una afronta directa a David ya que todos los finalistas eran alumnos de su *atelier*. Por otra parte, la institución rechazó la petición de David para exhibir algunas obras de su querido pupilo Drouais, quien murió antes de la apertura del Salón de 1789. La animadversión de David hacia la Academia fue volviéndose cada vez más evidente, y lo llevaría a su abierta confrontación en la época de la Revolución. La actividad de David en contra de la

99Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p29

100 Crow, Thomas. *Op. Cit.*, p297

Academia es particularmente interesante porque fue su entrenamiento para entrar en la política.¹⁰¹

Por otra parte, la década de 1780 fue relevante por el acercamiento de David a los círculos liberales e intelectuales donde tomó mayor conciencia política. Los hermanos Trudaine lo invitaron a formar parte de la *société Trudaine* que se reunía en su lujoso hôtel en la *Place Royale*. Fue aquí donde David conoció a un sector importante de la élite liberal. Por ejemplo, en 1787 conoció al poeta André Chénier y se convertirían en buenos amigos. Chénier era un contestatario de la sociedad de privilegios y admirador de la Revolución Americana. También era crítico de la situación del arte en el Antiguo Régimen, se oponía al sistema de protección de la aristocracia en el arte. Pensaba que la expresión de los artistas era limitada porque debían complacer a sus mecenas.¹⁰² La cosmovisión de Chénier tenía resonancia con los propios conflictos de David.

David entabló amistad con varios personajes ilustres de la época. Asistía regularmente a las reuniones de Madame Vigée-Lebrun, la retratista de María Antonieta. De igual forma se relacionó con extranjeros como el patriota italiano Filippo Mazzei , firme partidario del derecho natural. También tuvo contacto con el pintor americano John Trumboll, quien era protegido de Thomas Jefferson. Inclusive algunos autores apuntan que posiblemente Jefferson fue a visitar su taller.¹⁰³ Por los encargos que realizó David en este periodo podemos vislumbrar lo bien conectado que estaba. Pintó un cuadro llamado *París y Helena* en 1788 para el hermano del rey, el conde de Artois, futuro Carlos X. También realizó un retrato en 1788 del famoso químico Antoine Lavoisier y de su esposa. David era al igual que Lavoisier un francmasón, según descubrió Albert Boime en sus investigaciones.¹⁰⁴ Sin embargo, los puntos de encuentro entre ambos, no le sirvieron mucho a Lavoisier cuando David participó en el Comité que firmó su sentencia de muerte durante la Revolución.

Por otro lado David fue adquiriendo mayor independencia económica de la Corona. Tenía muchos encargos privados y los vendía onerosamente. Por ejemplo el retrato de Lavoisier lo vendió al doble de lo que le dio *Des Bâtiments du Roi* por Los

101 Lee, Simon. Op. Cit. p131

102 Roberts, Warren. Op. Cit., p30

103 Lee, Simon. Op. Cit. p108

104 *Ibid*, p82

Horacios. Llegó inclusive a rechazar una comisión real. En 1785 recibió un encargo de Pierre, el primer pintor, para realizar un “Coroliano regresa a Roma”. Sin embargo David sintió que el tema no estaba a su altura y prescindió de la comisión. No obstante, presentó un cuadro de pintura histórica para el Salón de 1787 financiado por un cliente privado, el hermano menor de los Trudaine. La obra fue *La muerte de Sócrates*, donde se narra el suicidio del filósofo como una última lección para sus alumnos. Éste había sido condenado a beber cicuta por haber criticado la tiranía de Critias. Chénier le recomendó a David que Sócrates no debía tomar la copa de veneno hasta que dejara de hablar. Aunque el filósofo acataba las reglas, también tomaba completa libertad de sus derechos como ciudadano libre.¹⁰⁵ En consonancia David tenía mayor autonomía y sentía mayor libertad para ejercer sus derechos artísticos.

1.2.3.3 *Los lictores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos*

David recibió en 1787 una comisión real para realizar una obra de pintura histórica que debía exhibirse para el Salón de 1789. David mandó dos propuestas, una sobre el tema de “Régulo regresando a Cártago” y otra sobre “Coroliano regresando a Roma de Cártago”. El conde d’Angiviller escogió el asunto de Coroliano, aunque David nunca realizó esta pintura. Contrariamente, David modificó el tema y no existe información que indique que pidiera autorización a los oficiales de la Academia. Todo indica que tomó el camino de la osadía, no sólo por el acto de abierto desafío, también por el tema controversial que escogió.¹⁰⁶

David utilizó la historia de Bruto, aquel cónsul romano que mandara a matar a sus dos hijos como escarmiento de ejemplo cívico. Se remonta al siglo VI AC justo en el inicio de la República romana. Lucio Junio Bruto, que no debe confundirse con Marco Bruto (uno de los asesinos de César), organizó junto a Colatino una revuelta para vengarse de la monarquía corrupta. Lograron exiliar a Tarquino y establecieron la República, cada uno convirtiéndose en cónsul. Poco tiempo después, Bruto descubrió que sus dos hijos, Tito y Tiberio, estaban involucrados en una conspiración monárquica. Cayó en manos de Bruto, como cónsul y magistrado, la responsabilidad

105 De Nanteuil, Luc. *Op. Cit.*, p64

106 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p33

de juzgar a sus hijos y firmar sus condenas, inclusive de observar las ejecuciones de muerte.

David recreó una escena que no se encontraba en los anales históricos, fue una invención propia al igual que lo hizo con *Los Horacios*. La imagen relataba el evento posterior a la ejecución de los hijos de Bruto. El título con que se presentó obra la describió cabalmente: “Bruto regresa a su hogar, después de haber condenado a sus dos hijos a muerte por haberse unido a una conspiración en contra de la libertad romana; los lictores cargan sus cuerpos para que puedan tener entierro”.¹⁰⁷

David tomó la licencia de mostrar a Bruto sentado en una esquina y oculto por la sombra. El gesto de Bruto era mayoritariamente estoico, dando la espalda a los cadáveres de sus hijos. Aparecía firme, sosteniendo la orden de sentencia de muerte con la mano. Sin embargo, los pies de Bruto estaban torcidos en una fuerte contracción, quizá reflejando dolor y angustia emocional. Además la única porción de luz que llegaba a Bruto era a sus pies, enfatizando este elemento. Haber mostrado al protagonista en un rincón y en la penumbra, resultó una composición radical e innovadora.¹⁰⁸

La obra tenía varios paralelismos con *El juramento de los Horacios*. Ambas pinturas tenían la característica composición inconexa de David, diferenciando notoriamente los contrastes entre el ámbito masculino y el femenino. Mientras Bruto se aislaba en su severidad, del lado opuesto las mujeres gesticulaban dolor y un dramatismo devastador. Bruto estaba separado, no sólo por la distancia, también por el ángulo de su postura con el cual le daba la espalda a todos sus seres queridos.¹⁰⁹ Otra vez se repetía el asunto entre la elección del deber familiar o el deber patriótico; Bruto había dado supremacía al Estado. Por otra parte, David siguió con su obsesión arqueológica por la exactitud histórica al igual que lo hiciera con *Los Horacios*. Utilizó el diseño de mobiliario del famoso ebanista de muebles antiguos Jacobo. Por otra parte, se apoyó del busto del Bruto Capitolino del siglo III AC como retrato de su protagonista.

107 De Nanteuil, Luc. *Op. Cit.*, p128

108 Lee, Simon. *Op. Cit.*, p124

109 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p36

La diferencia principal con *Los Horacios* es que el tema de Bruto estaba ambientado en la Roma republicana. Sin embargo esto no significaba que David fuera partidario del republicanismo.¹¹⁰ Los franceses no contemplaron la creación de una república hasta 1792, cuando la monarquía constitucional había resultado un modelo inviable. Sin embargo, la obra de *Bruto* se estrenó en agosto de 1789 en el Salón de París, posterior a las revueltas populares que habían iniciado el 14 de junio con la toma de la Bastilla. Por lo tanto, se contempló el cuadro en gran medida por sus connotaciones políticas. La obra de Bruto resaltaba el deber patriótico y el sacrificio personal en beneficio de la gloria del Estado. Bruto había mandado a ejecutar a sus hijos, contrastaba con la debilidad Luis XVI. El rey había permitido que sus hermanos huyeran al extranjero después de los eventos revolucionarios de 1789. Esta situación había generado la creencia de una conspiración extranjera y que de hecho resultaría verdadera.

El cuadro de David fue extrañamente profético.¹¹¹ Por un lado resultó un guiño a la radicalidad acérrima del republicanismo que se desataría durante los años más convulsos de la Revolución. Por otra parte, anticiparía el mismo rol de David como revolucionario. Éste terminaría en un comité republicano firmando ejecuciones de muerte para los “traidores de la patria” en una señal de supuesta virtud en beneficio del Estado.¹¹² Por otra parte también sería un reflejo de las cuestiones personales a las que David se enfrentaría, pues tendría que renunciar a muchas relaciones personales, inclusive a su esposa; para seguir el frenesí de los ideales revolucionarios. También tendría que dejar a un lado las comodidades que le ofreció el Antiguo Régimen: las comisiones reales y los onerosos encargos de los círculos aristocráticos por encauzar su vida al deber patriótico. Por consiguiente, coincidieron varios teóricos entre ellos Thomas Crow y Warren Roberts en que esta obra no fue el resultado de una simple coincidencia. Realmente expresó el malestar de la época, el desgaste social que ya se vivía desde principios de la década de 1780, pero que la obra de David expresó pictóricamente como ninguna otra. Por esta razón, este cuadro es un digno ejemplo del arte prerrevolucionario.

110 *Ibid*, p36

111 Schama, Simon. *Op. Cit.*, p230

112 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p37

1.3 Consideraciones finales sobre el arte prerrevolucionario

Como había mencionado anteriormente, la Ilustración permeó en la sociedad del siglo XVIII. Se tenía en gran estima a los escritores y a los artistas. Las élites se juntaban en salones literarios y existía una avidez por la lectura. También existía gran interés por el arte, la exposición de la bienal del Salón de París era el evento más esperado. La sociedad de esta época fue crítica, al igual que el arte de su época. El neoclasicismo es justamente la respuesta al rococó y a las frivolidades cortesanas. Este movimiento artístico significó más que un simple cambio de estilo; estuvo en consonancia con el espíritu de rebeldía de la Ilustración. Sin embargo, no se puede considerar la producción artística del decenio de 1780 como revolucionaria.

Existieron diversas razones que impidieron la libertad de expresión. Por una parte, hubo una fuerte censura por parte del gobierno. Por ejemplo, Beaumarchais fue encarcelado cuando presentó su obra de teatro *Las bodas de Fígaro* en 1784; que era una crítica en contra de los privilegios. Los periódicos y la publicación de textos eran supervisados y controlados. Además, la producción de arte era dirigida y financiada a través de las comisiones reales; los artistas dependían del gobierno. También la exposición de las obras en el Salón era regulada por la Academia y por los *Bâtiments du Roi*, todas instituciones de la Corona. Cualquier crítica política debía realizarse con cautela y dentro de los parámetros permitidos.

La obra de David de la década de 1780 no puede considerarse cabalmente revolucionaria. No hay indicios que demuestren estas convicciones políticas. Sin embargo, su obra sí está cargada de motivos políticos y de muchas tensiones que reflejan el sentir convulso de la época. Por esta razón el concepto que desarrolló Thomas Crow de “arte prerrevolucionario” es adecuado para definir la obra de estos años. Sus pinturas hablan del deber a la patria en detrimento de los lazos familiares. En *Los horacios* hay un enérgico llamado a las armas, en *La muerte de Sócrates* una crítica a la tiranía y en el *Bruto* hay una exhortación vehemente a la rectitud, inclusive a través del sacrificio de los hijos.

Aunque David mostró ciertas inquietudes políticas no existen pruebas suficientes para calificar su obra de 1780 como revolucionaria. Estaba mucho más preocupado por romper los cánones estéticos. Aunque sí se interesó por mostrar la estoicidad de los antiguos realmente estaba más enfocado en crear un nuevo lenguaje artístico y resolver sus propias tensiones psicológicas. Faltaba todavía un discurso más arriesgado y evidente que justificara sus convicciones políticas. Habría que esperar a que comenzara la Revolución para que David se comprometiera con la causa política. Su osada obra se convertiría en el mayor vestigio propagandístico de la Revolución y de los mártires republicanos.

Capítulo II

El arte revolucionario

2.1 Comienzo de la Revolución

2.1.1 Establecimiento de la Monarquía Constitucional

2.1.1.1 Las tres revoluciones.

El historiador francés Albert Mathiez fue el primero en enfatizar que la Revolución francesa comenzó como una rebelión aristocrática. Catalogó este evento como una “revuelta nobiliaria”, posteriormente el historiador Georges Lefebvre la nombraría “la revolución aristocrática”.¹¹³ Este proceso comenzó en 1787, un par de años antes que las revueltas populares y la toma de la Bastilla en 1789. La Corona estaba imposibilitada para pagar los empréstitos de la deuda pública y la crisis fiscal era insostenible. Además la hacienda pública había empeorado drásticamente por el apoyo a la independencia democrática de las colonias americanas. Por lo tanto, la única solución viable era cobrar impuestos a la nobleza.

Charles Alexandre de Calonne era el Controlador General de Finanzas de la corte y propuso que se gravaría a todos los terratenientes sin excepción con una llamada *subvención territorial*.¹¹⁴ El Consejo de Notables, representantes de la aristocracia, rechazó tajantemente la carga fiscal que iba en contra de sus privilegios. El asunto terminó en el Parlamento de París, que reclamó la reunión de los Estados Generales pues eran los únicos habilitados, según él, para votar nuevos impuestos. La última vez que se había convocado a los Estados Generales había sido en 1614, antes de que la monarquía fuera absolutista. La nobleza tenía una victoria frente a la Corte pues ahora los gentileshombres podían anteponer sus condiciones. Sin embargo, no esperaban que la burguesía pudiera sacar el mayor provecho provecho de la convocatoria.¹¹⁵

Finalmente, los Estados Generales se reunieron en mayo de 1789. El Tercer Estado era representado por burgueses acomodados y académicos. Aunque la mayor parte del Tercer Estado eran campesinos, los burgueses habían ganado fácilmente las elecciones municipales. Los diputados del Tercer Estado comprendieron que las reglas

113 Soboul, Albert. *Op. Cit.*, p18

114 Bergeron Louis et all. *La época de las revoluciones europeas 1780 - 1848*. p28

115 Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p43

no les favorecían en los Estados Generales, pues el voto del Primer Estado sumando a del Segundo era favorable para la aristocracia. Por lo tanto, la táctica del Tercer Estado consistió en incitar a ciertos curas de la orden del Clero a desertar y a unírseles. El 17 de junio, esta reunión se adjudicó el nombre de Asamblea Nacional, en abierta rebeldía a la Corona.¹¹⁶

El 20 de junio el Tercer Estado encontró cerrada la cámara en el Palacio de Versalles. Los miembros se juntaron en el salón del juego de pelota del palacio y allí prestaron el famoso juramento de no separarse hasta haber establecido una constitución. Las presiones desbordaban al rey, el 23 de junio aceptó convertirse en monarca constitucional, aunque se oponía a la abolición del diezmo y de los derechos señoriales. Es decir, la Corona se ponía del lado de la aristocracia. El rey finalmente apostó por acabar con la insurrección de los Estados Generales, mandando al ejército el 11 de julio. Sin embargo, surgió espontáneamente una manifestación popular que terminaría salvando a la Asamblea Constituyente.

El historiador Georges Lefebvre distinguió tres revoluciones en 1789: la revolución aristocrática, la revolución burguesa y la revolución popular. La Revolución francesa fue un proceso complejo que no puede reducirse a simples causas, fue un proceso donde intervinieron diversos acontecimientos y convergencias. Por ejemplo, las manifestaciones populares de julio de 1789 no surgieron como apoyo de la Asamblea Constituyente. El levantamiento popular se originó por otras razones. En primer lugar, porque los precios de los alimentos habían subido drásticamente. La mala cosecha de 1788 se había sumado a la cosecha desastrosa de 1789; abundaba el hambre. En segundo lugar, la gente tenía pánico, este “gran miedo” es característico de todo el periodo de la Revolución.¹¹⁷ Se temía una intervención militar extranjera o de la invasión de hordas de méndigos que pudieran saquear la ciudad.

La gente buscaba armas y municiones para defenderse y se corrió la noticia de que éstas estaban en la fortaleza de la Bastilla. El 14 de julio se tomó la Bastilla y su gobernador fue asesinado. La Corte decidió que no podía tomar París por la fuerza. Retiró al ejército, lo que significó el triunfo de la Asamblea Constituyente. La Asamblea aprobó el 26 de agosto de 1789 la *Declaración de Derechos del Hombre y del*

116 *Ibid*, p49

117 Soboul, Albert. *Op. Cit.*, p41

Ciudadano. De esta forma se añadía a la revolución política una revolución social. Se abolían los privilegios como los derechos señoriales y el diezmo. Se proclamaba la igualdad de derechos y el fin del Antiguo Régimen.¹¹⁸ La burguesía había canalizado la frustración del pueblo por el momento, estableciendo una moderada monarquía constitucional. Sin embargo, las fuerzas populares emergerían con mayor fuerza y radicalidad en años posteriores, desbocando en la erradicación de la monarquía y el establecimiento de la República en 1792.

2.1.1.2 La lucha contra la Academia

Cuando comenzó la Revolución, David estaba más preocupado por las cuestiones artísticas que por las políticas. Parece que estaba a favor de los acontecimientos políticos que se habían desatado. Por una parte David frecuentaba círculos liberales y simpatizaba con las ideas ilustradas. También hay indicios más concretos que demuestran su apoyo a la causa revolucionaria. Por ejemplo, en 1789 un grupo de esposas de artistas se presentó en la Asamblea Nacional para donar joyas en sacrificio de la Nación, allí se encontraba la esposa de David.¹¹⁹

Aun con la aprobación de David a la Revolución, al principio no tomó un rol activo en ella. Estaba más preocupado con sus conflictos personales dentro de la Academia. El asunto que desbordó a David fue el de la muerte de su pupilo Drouais y la inflexibilidad de los oficiales de la Academia para exhibir la obra póstuma de su alumno en el Salón de 1789. En septiembre de 1789 apareció un panfleto de jóvenes artistas, llamado el *Voeu des Artistes*, donde exigían algunas demandas.¹²⁰ Los alumnos pedían cambios al modelo pedagógico y al excesivo control de los profesores. Entre otras cuestiones, pedían la admisión de la obra de Drouais al Salón de 1789. Los oficiales otorgaron algunas concesiones a los estudiantes, pero rechazaron completamente el asunto de Drouais.

El primer pintor Pierre sostenía que no se podía exhibir la obra de Drouais ya que no había alcanzado el grado de *agrée*, lo que iba en contra del reglamento. David

¹¹⁸Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p41

¹¹⁹Schama, Simon. *Op. Cit.*, p226

¹²⁰Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p49

terminó en discusiones violentas con el primer pintor Pierre y con su antiguo maestro Vien. Posteriormente, en diciembre de 1789, David se juntó con otros académicos para exigir una nueva constitución más democrática para la Academia. David llevaría la confrontación a la Asamblea Constituyente, donde se presentó junto a una delegación el 20 de junio de 1790. Dieron un discurso en abierto rechazo a los estatutos de la Academia, diciendo que eran incompatibles con el espíritu de la razón de la Revolución. Además propusieron la creación de una nueva institución: la Comuna de las Artes. La Asamblea estuvo de acuerdo con sus peticiones y pidió a la Academia cambiar sus normas.¹²¹

Por su parte, David formó el 27 de septiembre de 1790 la Comuna de las Artes, convirtiéndose en el líder del movimiento disidente de artistas. En el contexto revolucionario de la época, David parecía una suerte de profeta.¹²² La lucha de David contra la Academia es importante para este estudio, ya que fue el motivo por el cual se empezó a involucrar en la política. En su afán de conseguir apoyo dentro de la Asamblea, se unió al Club de los Jacobinos en diciembre de 1790, una de las asociaciones políticas más radicales. La victoria final de David en contra de la Academia sería el 8 de agosto de 1793. Ese día presentó un discurso vehemente en la Convención Nacional; la Academia sería suprimida ese mismo día.

2.1.1.3 “El juramento del juego de pelota”

En diciembre de 1789 David fue a la ciudad de Nantes ya que había recibido un encargo para conmemorar el comienzo de la Revolución de esa ciudad, donde iba a figurar el alcalde patriótico Danyel de Kervegan (un cuadro que no se terminaría de realizar). Desde la crisis de 1789 la Corona no había concedido comisiones reales para la elaboración de obras de arte, por lo que a David le convenía obtener encargos fuera de los círculos aristocráticos. Sin embargo, David tenía un interés más allá del aspecto pecuniario. Era la primera vez que David realizaría pintura histórica contemporánea. De esta forma empezó a visualizar el nuevo potencial de su obra y su misión como

¹²¹Brookner, Anita. *Op. Cit.*, p 98

¹²²Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p50

artista.¹²³ Era el gran giro en la carrera de David. Dejó de pintar eventos del pasado para retratar sucesos de la actualidad; haciendo historia para la posteridad.

Cuando David fue recibido por las autoridades de Nantes dio un discurso: "Estoy haciendo mi oficio de responder las nobles y patrióticas invitaciones y el reconocimiento que consagrará la historia de la más feliz y la más fascinante revolución"¹²⁴. Con estas palabras David comprobó su visión favorable a la Revolución con escasos meses de haber comenzado. Por otro lado, mostró la seguridad que tenía en sí mismo después del gran éxito del Salón de 1789, además de la confianza que sentía respecto a la situación política, llamándola "la historia más feliz y la más fascinante revolución". Fue justamente en este viaje donde empezó a elaborar los planes y bocetos para su siguiente proyecto de mayor envergadura, *El juramento del juego de pelota*. Sería el proyecto más ambicioso hasta el momento, un cuadro de más de nueve metros de largo por seis de ancho. Retomaba la noción novedosa de la pintura histórica contemporánea, para conmemorar uno de los eventos más trascendentales de la Revolución: el juramento del juego de pelota del 20 de junio de 1789.

La obra fue encargada oficialmente por Edmond Dubois Crancé en una reunión del Club de Jacobinos. La obra monumental estaría destinada a colgar en la Asamblea Nacional. Se pagaría a David con la venta de tres mil suscripciones. Cada subscriptor pagaría 24 libras y recibiría un grabado de la obra. Por otra parte, la distribución de grabados era una forma de realizar propaganda política a favor de la causa revolucionaria. Aunque el novedoso esquema de financiamiento parecía atractivo no funcionó y el gobierno intervino para salvar el proyecto.

La escena de *El juramento del juego de pelota* David relató el acto patriótico de los diputados de la Asamblea Nacional de no separarse hasta haber dotado a Francia una constitución. David dibujó a los diputados extendiendo los brazos devotamente para prestar juramento. De hecho, algunos historiadores mencionan que realmente los diputados alzaron los brazos a la manera de los Horacios. Este hecho podría constatar que la obra prerrevolucionaria de David había tenido cierta influencia y era relevante en la época.

123 *Ibid*, p 51

124 *Ibid*, p51

Uno de los temas más importantes que abordó David fue el de la unidad nacional. Sobre todo quedó enfatizado por su composición donde los diputados rodeaban a Jean Sylvain Bailly, el presidente de la Asamblea. En realidad los diputados estaban divididos en dos grupos en torno a la mesa del presidente de la Asamblea, como retrató un artista llamado Flouest “ejecutado en el acto”.¹²⁵ Por lo tanto, David prescindió de la exactitud histórica y se tomó la licencia para enfatizar el tema de la unidad en un momento donde la sociedad estaba dividida en acérrimos realistas, constitucionalistas moderados y liberales radicales.

Abajo del centro de la composición David dispuso a miembros del Clero que se habían adherido al Tercer Estado. A la izquierda en hábito monástico a Carthusian (que no había estado en ese acto), al Abate Grégoire y a Rabault Saint-Etienne. Era una manera de representar al clero regular, al clero secular y a la Iglesia protestante, en un abrazo fraternal bajo el nuevo orden.¹²⁶ El sentido de unidad también se corroboró con la muchedumbre congregándose alrededor de la Asamblea, en el techo gente del pueblo y en la parte de abajo soldados de la Guardia Nacional; recalando el apoyo popular al movimiento. También fue interesante que David mostró un elemento contrastante a la unidad. Puso en un plano visible al único diputado que estuvo en contra del juramento, Martin Dauch. Lo dibujó contorsionándose de los brazos, inhibido e impotente. David integraba la disidencia, pero la mostraba risible y senil. David no ocultó la divisiones, las utilizó a su favor, agregando un toque de veracidad a la obra.

David también abordó otras cuestiones políticas a través de la alegoría. La fecha recreada del 20 de junio de 1789 fue un día caluroso. Sin embargo David se tomó la licencia de mostrar el estado del tiempo nublado y convulso. El cambio político era imparable, ya que venía acompañado por la fuerza mayor de la naturaleza. El viento soplaba fuertemente, revolviendo las cortinas del salón y doblando los paraguas por su poderoso ímpetu. De esta forma la naturaleza auxiliaba el acto de renovación y limpieza. David lo enfatizó al mostrar un rayo cayendo en la cúpula de la capilla de Versalles, como un símbolo de la destrucción de la idea vetusta del derecho divino y

¹²⁵*Ibid*, p52

¹²⁶Lee, Simon, *Op. Cit.*, p 135

del despotismo monárquico. Para Simon Schama esta obra significó más que simple propaganda política: “La imagen sería el ícono del despertar de la nación”.¹²⁷

David enseñó el boceto final en el Salón de 1791. También volvió a exhibir las obras de *Los Horacios*, *La muerte de Sócrates* y su *Bruto*. Después de los acontecimientos políticos de 1789, los mensajes de su obra prerrevolucionaria cobraban sentido y se entendían con mayor claridad. Por su parte, David empezó a realizar el gran lienzo para *El juramento del juego de pelota*, pero nunca pudo terminarlo. En 1792 la Revolución había tomado otra dirección al radicalizarse la actividad política.

Muchos de los personajes centrales del juramento del juego de pelota habían caído en descrédito o inclusive considerados enemigos de la nación. Por ejemplo, Bailly que era el centro de la composición, se había convertido en alcalde de París y tuvo que renunciar un año después acusado de haber mandado disparar a una multitud. Terminaría en la guillotina en 1793. Mirabeau había muerto en 1791, aunque se descubriría la correspondencia secreta que había tenido con el rey. Sus cenizas serían removidas del Panteón en 1793. Muchos otros habían caído en desmerecimiento como Sieyès, Barnave y Dubois-Crancé. De hecho de los único cuatro personajes que había empezado a pintar David en el lienzo final, tres habían caído en descrédito.¹²⁸

Los diputados que dirigían la Revolución en 1792 ya no eran los burgueses acomodados de 1789. La Convención había sido tomada por los clubes de izquierda, por la gente que David había pintado en la esquina superior derecha, como Marat. Seguir con la obra hubiera significado una falta de lealtad y el proyecto se convirtió en uno inviable. Sin embargo, David no había dado por muerto el proyecto. Al concluir la Revolución intentó conseguir fondos en 1799 y 1800, pero no consiguió apoyo financiero del gobierno. Finalmente David tuvo que abandonar la obra.

127 Schama, Simon. *Op. Cit.*, p231

128 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p58

2.1.2 La caída de la realeza

2.1.2.1 La fuga del rey

El gran temor de la población sobre una invasión extranjera para reestablecer la monarquía absoluta sí se estaba gestando. El rey tuvo correspondencia regular desde 1789 con otros países para provocar una intervención militar. Además, el conde de Artois, el hermano de Luis XVI residía en Turín y desde allí organizaba un ejército. El plan consistía en que la familia real saliera de Francia para que posteriormente las potencias pudieran atacar. El rey escapó de París el 20 de junio de 1791 pero fue interceptado en la ciudad fronteriza de Varennes.

La huida del rey destruyó la posibilidad de construir una monarquía constitucional. Se perdió la confianza en la Corona y se empezó a temer más que nunca una invasión extranjera. Sin embargo, la Asamblea Nacional salvó la monarquía constitucional y excusó al rey diciendo que éste había sido capturado. Robespierre, el líder de los jacobinos, pidió la destitución del rey por alta traición; pero no exigió un cambio en la forma de gobierno. Todavía no resonaba los ideales republicanos; aunque la huida de la familia real resultaría un punto crucial en la Revolución que tendría funestas consecuencias.¹²⁹

La nueva asamblea legislativa de 1791 favoreció a los girondinos, representantes de la alta burguesía y con un programa político moderado. Posteriormente, los girondinos declararon la guerra a Austria. La conflagración incitó el ímpetu nacional y se popularizó el Canto de Guerra (la Marsellesa) compuesta por Rouget de Lisle que cantaban los voluntarios cuando iban a la guerra. Mientras tanto el rey utilizaba su veto para bloquear todas las leyes que le desfavorecían en la Asamblea. Además Luis XVI terminó por deshacerse de los ministros girondinos; se había puesto del lado de la aristocracia y esperaba ser salvado por la intervención de las potencias extranjeras. Esto incitó la frustración popular y la turba llegó al palacio de Tullerías para reclamar la reinstauración de los ministros destituidos y la retractación del veto. La Corona resistió el embate pero no por mucho tiempo.

¹²⁹Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p80

Finalmente la jornada del 10 de agosto de 1792 marcó el cambio de dirección en la Revolución. Las masas derrocaron al gobierno municipal de París y establecieron una comuna rebelde. Luego llegaron a las Tullerías donde mataron a los guardias suizos y la familia real se salvó de milagro. Después la Comuna pronunció destituido al rey y lo aprisionó en el Temple.¹³⁰ Se dispuso de una autoridad ejecutiva provisional, pero no había verdadero gobierno. Sumada a la crisis política, los prusianos, austriacos y emigrados invadían Francia el 19 de agosto. Los girondinos en el poder tuvieron una espectacular victoria frente a las potencias extranjeras y Europa quedó estupefacta. En las elecciones de 1792 la burguesía formó filas detrás de los girondinos y volvieron a obtener la mayoría. La nueva asamblea legislativa se juntó el 20 de septiembre de 1792, al día siguiente quedaría abolida la monarquía.

Empezó la guerra y la radicalización política, extendiéndose la paranoia e histeria popular. Surgió el llamado “primer terror”.¹³¹ Había rumores que los austriacos iban a llegar a París y que iban a liberar prisioneros para formar contingentes. Consecuentemente, la muchedumbre penetró en las prisiones para asesinar a los presos; aunque sólo una porción menor de éstos realmente eran aristócratas o sacerdotes. La crisis se acentuaba por la guerra y por las presiones que se generaban dentro de Francia. Por otra parte, David pintó un autorretrato en 1791, donde se muestra perturbado. Apareció con el ceño fruncido y con una mirada de consternación; la crisis política se iba exacerbando al igual que aumentaban los conflictos internos del artista.¹³²

David empezó un proyecto polémico en la primavera de 1792, era una comisión encargada por el rey. Nunca terminó la obra, como muchos cuadros de este periodo que dejó inconclusos. Solamente realizó unos bocetos, que son significativos del pensamiento político que David tenía en ese momento. En los dibujos el rey salió enseñando la Constitución a su hijo el delfín. Además el monarca señalaba la corona y el cetro, explicando a su hijo que el poder que heredaría emanaba de la Constitución, en una oposición al derecho divino. La aceptación de David para realizar este encargo demostró que todavía no estaba en contra de la monarquía constitucional ni de la

130 *Ibid*, p91

131 *Ibid*, p93

132 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p55

política moderada. Poco tiempo después David abandonó el proyecto, quizá por el rechazo de rey a cooperar con la Asamblea Nacional. No obstante cuando cambió el clima político, David vehementemente rechazó que había trabajado en esta obra diciendo: "el pintor de Bruto no fue hecho para pintar reyes".¹³³

2.1.2.2 “Le Pelletier de Saint-Fargeau en su lecho de muerte”

El 20 de enero de 1793 fue asesinado un diputado de la Convención Nacional llamado Louis Michel le Pelletier de Saint-Fargeau. Aunque había sido aristócrata votó a favor de la ejecución de Luis XVI. Un soldado realista lo asesinó como venganza en la víspera de la ejecución del rey. La Convención encargó a David que realizara el funeral para el diputado caído, el 24 de enero. En la *place Vendôme* se colocó el cadáver en el pedestal donde anteriormente se encontraba una estatua de Luis XIV. Colocaron a Le Pelletier sobre un sofá y con el torso descubierto para que se pudieran ver sus heridas. En la cabeza le pusieron una corona y se prendió incienso en grandes contenedores. La intención era volver a Le Pelletier un ícono de devoción republicana y desprestigiar el movimiento contrarrevolucionario.

Por su propia iniciativa, David empezó a realizar un cuadro sobre la muerte de Le Pelletier. Dispuso al cadáver en su lecho de muerte, sostenido sobre unas almohadas. En el centro de la composición pintó una espada colgada sobre una hebra, que flotaba frágilmente sobre el cadáver. La espada con el mango del Gallo Galo atravesaba un papel que leía: “Yo voté la muerte del tirano”. David explicó que la espada significaba el coraje que se había requerido para derrocar al “tirano malvado”.¹³⁴ La hebra que sostenía la espada relataba la situación de incertidumbre y fragilidad a la que se enfrentaban los revolucionarios, ya que si hubieran puesto el pie en el lugar incorrecto, el cabello se hubiera roto y todos hubieran muerto. Por otra parte, Simon Lee vio en este símbolo la espada de Damocles que ilustraba la inseguridad del poder y la posición.¹³⁵

133 Lee, Simon, *Op. Cit.*, p 147

134 *Ibid*, p77

135 Lee, Simon, *Op. Cit.*, p 159

Dicen que Le Pelletier era un personaje físicamente grotesco [sic], que tenía la nariz aguileña la y la barbilla desvanecida hacia el cuello.¹³⁶ Sin embargo David se tomó la licencia de mostrar sus facciones afables y bellas. Por otra parte, el brazo caído con el que aparece el cadáver recuerda *La Piedad* de Miguel Ángel. David se aprovechó de la iconografía del redentor cristiano para crear su propio mártir de la Revolución, diseño un objeto de veneración. La obra fue hecha como propaganda política y se colgó en el salón principal de la Convención.

El cuadro de *Le Pelletier de Saint-Fargeau en su lecho de muerte* ya no existe hoy en día. Terminada la Revolución, la hija de Le Pelletier, Mme. De Mortefontaine compró la obra a los hijos de David por una suma cuantiosa. Lo destruyó para desaparecer las reminiscencias antimonárquicas de su padre. De hecho compró todos los grabados del cuadro realizados por P.A. Tardini para destruirlos. Sólo quedó un grabado medio destruido y un dibujo de Anatole Devosges de lo que debió de haber sido una de las obras maestras de David.¹³⁷ Es curioso que la misma hija de Le Pelletier que se encargó de devastar esta obra hubiera encargado a David un retrato en 1804 para celebrar su segundo matrimonio.

2.1.2.3 David como jacobino y la muerte del rey

El Club de Jacobinos fue una asociación política que surgió después de las jornadas populares de 1789; agrupando a un sector de la pequeña burguesía. En un principio había moderados aunque para 1792 con la llegada del republicanismo se volvió una asociación tajantemente de izquierda. Tampoco fue uno de los clubes más radicales como el Club de Franciscanos que agrupaba a los *sans-culottes*, los sectores populares. David se unió al Club de Jacobinos en 1791. Los biógrafos de David han coincidido en que lo hizo por una motivación artística y no tanto por una política. Estaba aferrado en su lucha contra la Academia. Por ejemplo, en 1791 David sólo atendió a tres reuniones de los jacobinos, en todas ellas se discutieron cuestiones artísticas.¹³⁸ El proceso de radicalización política de David fue uno progresivo.

¹³⁶ Brookner, Anita. *Op. Cit.*, p111

¹³⁷ Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p78

¹³⁸ *Ibid*, p67

David entró en la política en el momento más convulso de la Revolución. Jean Paul Marat lo postuló como diputado el 6 de septiembre de 1792 y ganó la elección. Ese año la nueva asamblea legislativa a la que llamaron Convención Nacional se dividió en dos grandes grupos. Por una parte estaban todos los clubes de izquierda, conjuntados se les llamó la Montaña. Por otro lado estaban los moderados a los que se llamó la Gironda.¹³⁹ David se adhirió del lado de los montañeses.

Poco tiempo después, la Convención decretó culpable por unanimidad a Luis XVI, acusado de tiranía y traición. Los diputados debían decidir sobre el futuro del depuesto rey. David votó a favor de la ejecución de Luis XVI, su antiguo patrono. Los montañeses ganaron la votación con 387 votos. En contra votaron girondinos y otros moderados que sólo buscaban su encarcelamiento o exilio, pero sólo obtuvieron 334 votos. La decisión polémica de David lo llevó inevitablemente a una vida política plena. Su asociación a la Montaña lo unió a radicales como Robespierre, Marat y Georges Jacques Danton.

Luis XVI fue ejecutado el 21 de enero de 1793, un día después de la anunciación del veredicto formal. La esposa de David se había opuesto rotundamente a que esposo aprobara dicha sentencia. La crisis marital ya había empezado desde 1789. En 1790 David autorizó a su esposa para que entrara en un convento, un eufemismo para una separación. El divorcio no sería legalizado hasta 1792. Fue la esposa de David quien inició la petición de divorcio después de la ejecución de Luis XVI.¹⁴⁰

Además las separaciones con amistades fueron abundantes durante la Revolución, con sus colegas de la Academia y con sus amigos de los círculos literarios. Por ejemplo, su gran amigo el poeta André Chénier terminaría por detestarlo. Chénier había sido uno de los iniciadores de la conciencia política de David y de hecho había escrito en 1790 una oda al proyecto del *Juramento del juego de pelota*. Chénier tenía una ideología moderada y estaba horrorizado con el rumbo que había tomado la Revolución. Llamaría a David uno de los tiranos que estaba devastando a Francia: “el estúpido de David que en otros tiempo le había cantado”.¹⁴¹ El propio Chénier terminaría en la guillotina, como muchos otros conocidos de David.

139 Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p96

140 Lee, Simon, *Op. Cit.*, p 156

141 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p63

2.2 Radicalización republicana

2.2.2 La dictadura del Comité de Salud Pública

2.2.1.1 David en el gobierno revolucionario

Los girondinos empezaron a perder influencia en la Convención Nacional. Después de haber votado en contra de la ejecución del rey se les empezó a considerar conservadores. Además se sumaron presiones internas como revueltas contrarrevolucionarias más amenazas externas como la presencia de ejércitos prusianos y austriacos en las fronteras. Uno de los generales asociados a la Gironda llamado Charles François Dumouriez traicionó a la República e intentó organizar un golpe de Estado. Todo esto exasperó a los diputados de la Llanura, moderados que votaban entre la Gironda y la Montaña, quienes finalmente optaron por tomar las medidas más radicales propuestas por los montañeses.¹⁴²

Para resolver los problemas extraordinarios, la Convención instituyó el Comité de Salud Pública el 6 de abril de 1793, “era la dictadura de la montaña”.¹⁴³ La guerra civil promovida por los realistas en ciertas provincias no cesaba y la crisis económica era más grave que nunca. El 27 de julio se sumó Robespierre al renovado Comité de Salud Pública. Los jacobinos, con otros hombres autoritarios de la Montaña tomaron el control del país. Primero se fueron contra la derecha, arrojando a diputados girondinos. El 10 de octubre de 1793 se dejó de aplicar la Constitución, “Desde ese momento los terroristas reinaron en París”.¹⁴⁴ La reina fue ejecutada el 16 de octubre, los girondinos el 31 y los antiguos fuldenses de 1789 como Bailly también perecerían.

Robespierre denunciaba el doble peligro de izquierda y derecha, acusándolos a todos de contrarrevolucionarios. Por otra parte, la situación económica era más preocupante que la política, el precio del pan se había incrementado y el hambre abundaba. Los extremistas franciscanos se declararon en estado de insurrección el 4 de marzo de 1794. El Comité de Salud Pública aprovechó la ocasión para realizar una

142 Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p102

143 *Ibid*, p104

144 *Ibid*, p107

purga. Primero con la extrema izquierda, detuvieron a los hebertistas y los ejecutaron el 24 de marzo. Posteriormente se fueron contra los moderados que se ubicaban un poco más a la derecha que los jacobinos. Proscribieron a los indulgentes, a Danton y a Camille Desmoulins (este último amigo de infancia de Robespierre y padrino de su hijo). Fueron guillotinado el 5 de abril. David había colaborado cercanamente con ellos y acudió a su ejecución.¹⁴⁵

La dictadura continuó pues la Convención había asumido el poder ejecutivo. El gobierno estaba dividido en 21 comités; dos de ellos eran los más importantes: el de Salud Pública y el Comité de Seguridad General. Este último comité se encargó de los servicios policiales políticos y los procesos de los sospechosos, entre sus miembros figuró David, quien no asistió a todas las sesiones del comité. Asistió a 134 de 315. También tenía muchas otras tareas en el gobierno. Sin embargo muchas de las sentencias que firmó significaron confiscaciones de las propiedades, encarcelamientos o condenas a la guillotina.¹⁴⁶ Muchas personas que había conocido David pasaron frente a este tribunal y fueron inculpadas. Por ejemplo antiguos clientes que tuvo como los Lavoisier, el Marsical de Noailles y el Conde de Sorcy. David estuvo en el epicentro de una máquina de represión, durante el Reino del Terror se mataron entre 30 mil y 40 mil ciudadanos en 10 meses. Como miembro de la cúspide del régimen, David estaba densamente relacionado a la Revolución y al Terror.¹⁴⁷

David pintó poco durante los años que estuvo en el gobierno, pues las funciones burocráticas lo absorbían. Por un lado fue presidente por un turno del Club de Jacobinos. Además fue Presidente de la Convención por un mes, de enero a febrero de 1794. En el estrado de la Convención habló alrededor de 100 veces, donde leyó más de 25 discursos o reportes. Sin embargo tenía una grave incapacidad para comunicarse por el tumor que había desarrollado en la mejilla, era un pésimo orador.¹⁴⁸ Por otra parte, David invirtió mucho tiempo en el Comité de Instrucción General. Este comité tenía la tarea de acabar con el “prejuicio” y el “fanatismo” e inculcar los valores revolucionarios. Es decir, su objetivo era cambiar la lealtad que tenía el pueblo de la monarquía hacia el patriotismo republicano.

145 Brookner, Anita. *Op.Cit.*, p117

146 Lee, Simon, *Op.Cit.*, p150

147 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p74

148 Lee, Simon, *Op.Cit.*, p150

2.2.1.2 La cultura revolucionaria

Como líder artístico, David tenía muchas responsabilidades en el Comité de Instrucción Pública. Se le otorgó el puesto de Comisario Cultural de la Revolución Francesa y se le encomendó la responsabilidad de crear el nuevo culto republicano. Esto requería de una transformación en la iconografía y hasta en la moda. Por ejemplo, David diseñó nuevas monedas y vestuarios. Por otra parte, la Convención llegó al extremo de erradicar el calendario. Se inauguró la era republicana designando el año de 1792 como "Año I". El calendario eliminaba las referencias religiosas y se adaptaba al sistema decimal. Ahora la semana tenía 10 días; los días y meses obtenían otros nombres. Se descristianizó el calendario, cambiando el domingo por el *décadi*.¹⁴⁹ Al abolir la monarquía constitucional, la Revolución debía destruir sus símbolos para dar paso a la República.

La nación requería nuevas tradiciones e imágenes de veneración. Esta tarea de vital importancia llevó a David a colaborar estrechamente con Robespierre. Este último pugnaba por abolir los vestigios del cristianismo en Francia, pero tampoco pretendía canalizarlo en el ateísmo. Al contrario, asociaba al ateísmo con la inmoralidad pública y privada. Robespierre comprendía que la sociedad requería un credo que exaltara la virtud, de esta forma ideó el culto en el Supremo Ser y en la inmortalidad del alma. El medio para difundir los nuevos íconos republicanos sería a través de grandes festivales revolucionarios. David fue el encargado de dirigir los espectáculos que involucrarían a cientos de miles de personas.

Fue responsable de cuatro de estos grandes eventos y colaboró en dos más. Se apropió de recursos de festivales católicos tradicionales aunque transformó completamente los símbolos. Todo era meticulosamente planeado, la coreografía, la música, la escenografía y el vestuario. Eran espectáculos de dimensiones extraordinarios diseñados para causar alto impacto en la sociedad.¹⁵⁰ Por lo tanto,

¹⁴⁹ Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p110

¹⁵⁰ Lee, Simon, *Op.Cit.*, p179

estuvo en las manos de David la creación de una iconografía y con esto la comunicación de nuevos significados políticos.

Voy a ejemplificar solamente dos espectáculos que diseñó David, los que considero que tuvieron mayor trascendencia: el Festival de la Reunión y el Festival del Supremo Ser. El primero también se llamó Festival de la Unidad e Indivisibilidad, realizado el 10 de agosto de 1793 para celebrar la caída de la monarquía el año anterior. David lo planeó a la manera de una procesión, donde las masas marcharían de un lugar para otro. Empezaba en el sitio de la Bastilla y posteriormente procedían a la Plaza de la Revolución. Allí se encontraba una estatua alegórica de Libertad, donde anteriormente se ubicaba una estatua de Luis XV. A sus pies se encontraban vestigios monárquicos como bustos de reyes, banderas, trofeos y otros “atributos impostores de la realeza” que serían quemados.¹⁵¹ Posteriormente se liberarían tres mil palomas. Luego se dirigieron a la Plaza de los Inválidos donde habían construido una montaña. En la cúspide se instaló una figura colosal de Hércules, que representaba al pueblo francés.

David pretendía dar preponderancia al ícono de Hércules para suplantar a la figura de Libertad. En el Festival de la Reunión lo había colocado en la cima de la montaña, enfatizando su supremacía. Ahora que la Revolución se había radicalizado y su dirección se había vuelto más autoritaria y violenta; optó por un simbolismo masculino para encarnar el poder colectivo popular.¹⁵² Fue después de este festival que David propuso a la Convención erigir una estatua de Hércules en el Pont Neuf en París. Aunque David no era escultor y él no realizaría la escultura, fue una idea propia. En la Convención sugirió que la escultura tuviera vestigios de los “insolentes usurpadores”, por lo que habría en el pedestal todos los pedazos de las esculturas reales desmembradas de Notre Dame.¹⁵³ Para enfatizar el sentido de usurpación, la estatua de bronce iba a ser fundida con el metal de los cañones capturados a los enemigos.

El mayor espectáculo que dirigió David fue el Festival del Supremo Ser. Francia había sido descristianizada en 1793 y la nación requería de alguna forma de religión

151 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p71

152 Lee, Simon, *Op.Cit.*, p182

153 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p72

para cohesionar al pueblo. El festival que inauguró el culto cívico al Supremo Ser comenzó en los jardines de las Tullerías el 8 de junio de 1794. Robespierre dio el discurso inaugural y posteriormente se prendió fuego a una estatua monumental de cartón de Ateísmo. Cuando terminó de quemarse, se mostró dentro la estatua de Sabiduría. La procesión siguió al Campo Marte. Allí había un anfiteatro, arcos del triunfo y un gran montículo donde sobresalía la estatua de Hércules. La multitud, calculada en 200 mil ciudadanos, cantó himnos a la divinidad bajo una sinfonía compuesta por Gossec y Méhul. Las autoridades revolucionarias pretendían dar cohesión y control al desordenado populacho.¹⁵⁴ David no sólo orquestó los espectáculos sino que fue creador de símbolos para la incipiente cultura republicana.

2.2.1.3 “La muerte de Marat”

Es probable que la obra elaborada por David de mayor trascendencia como propaganda republicana fue *La muerte de Marat*. Jean Paul Marat fue una de las figura representativas del gobierno de la dictadura de la Montaña. Aunque inició su carrera como un afamado doctor que había trabajado para el hermano del rey el Conde d’Artois, dejó la medicina para dedicarse al periodismo en 1788.¹⁵⁵ Desde su periódico *L’Ami de Peuple* había acusado traidores a la Revolución desde 1789. Marat había sido promotor de la noción de un “complot aristocrático” que había llevado al pueblo a la histeria y a levantarse en armas. Marat había fomentado la radicalización de la Revolución y terminó sus últimos meses escribiendo listas acusatorias sobre conspiradores.

En el comienzo del gobierno del Comité de Salud Pública en 1793 una joven ciudadana llamada Charlotte Corday asesinó a Marat. Ella pertenecía a una familia aristocrática que había aceptado la Revolución de 1789 pero que se había opuesto a su radicalización en 1792. Después de que Charlotte Corday observó la represión de soldados de la Guardia Nacional a unos vecinos de Caen, su pueblo, decidió emprender venganza política. Así ideó el plan para asesinar a Marat, diputado de la Convención y

¹⁵⁴ Lee, Simon, *Op.Cit.*, p181

¹⁵⁵ Brookner, Anita. *Op. Cit.*, p112

uno de los líderes del gobierno del Terror. Cuando llegó a París se enteró de que llevaba semanas enteras sin asistir a la Convención por una enfermedad que padecía.

Corday llegó a la casa de Marat en la calle Cordeliers y encontró una excusa para entrar. Marat estaba en el baño dentro de una tina, ya que el contacto con el agua era lo único que lo aliviaba de su desagradable enfermedad de la piel al igual que ponerse un trapo con vinagre en la cabeza. Corday le dijo a Marat que había descubierto una conspiración girondina en Caen. Marat terminó de escribir la lista de los supuestos conspiradores y le dijo a ella: “todos ellos serán guillotinado pronto en París”.¹⁵⁶ Corday sacó un cuchillo de carnicero que tenía escondido dentro de su vestido y se lo clavó en el pecho, llegando hasta su corazón. Marat murió en cuestión de minutos; Corday terminaría en la guillotina.

Posteriormente, el diputado Guiraud pidió en la Convención que David realizara un retrato de Marat. David asintió ahí mismo. A diferencia de la obra sobre Le Pelletier, era la Convención la que pedía a David que realizara este encargo. David era el pintor idóneo para realizarlo. Por una parte, había sido amigo de Marat y había colaborado estrechamente con él para erradicar la Academia. Además, David había ido a visitar a Marat justo un día antes de su asesinato; fue con una delegación del Club de Jacobinos para averiguar sobre su estado de salud. Por lo tanto, David conocía de primera mano a la víctima y la escena del asesinato.

David se emprendió en la tarea de crear otro mártir de la Revolución, tomando varias licencias para lograr su objetivo. Por ejemplo, el cuarto del baño donde ocurrió el asesinato tenía las paredes decoradas con un mapa de Francia y un par de pistolas colgadas. David prescindió de estos elementos para crear un ambiente impoluto para un ídolo. Por otro lado, la cara de Marat tenía las facciones muy pronunciadas, la nariz larga y la barbilla sobresalida. Para la obra embelleció su rostro para crear una imagen de devoción.

Contrariamente, David había dibujado anteriormente a Marat para *El juramento del juego de pelota* con sus facciones reales y alargadas. En esa obra de 1791 Marat apareció como el único personaje que le daba la espalda al espectador, redactando su *L'Ami du Peuple*. Se encontraba detrás de un soldado levantando su

¹⁵⁶ Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p80
pág.

espada. La pluma de Marat y la espada del soldado se ubicaron en el mismo nivel.¹⁵⁷ David idealizaba el trabajo de Marat desde tiempo atrás. Posteriormente, para *La muerte de Marat*, David modificaría las facciones del cuerpo de la víctima. También transformó la piel de Marat carcomida por la soriasis, que debió de estar irritada y llena de escamas. En el cuadro la piel aparece límpida y brillante. David se apropió del cuerpo de Marat para recrear una imagen de veneración.

Para la obra dispuso a Marat a la manera del descendimiento de la cruz de Cristo, reciclando la iconografía cristiana y el arquetipo del sacrificio del redentor. Había otra similitud con la vida de Cristo. Marat había preferido vivir una vida humilde, había sido un crítico feroz de la riqueza y de la opulencia. David enfatizó el sentido de humildad del personaje al ubicar una caja de embalaje de madera que utilizaba como escritorio en primer plano. Sobre la caja estaban las herramientas de Marat: la pluma y el tintero. También había al lado un asignado (el papel moneda emitido durante la Revolución) y una nota que decía: “Dale este dinero a tu madre”; indicando la bondad y generosidad del santo revolucionario.¹⁵⁸ David estaba convencido de los atributos portentosos de Marat y cuando explicó el cuadro a la Convención dijo: “Murió mientras daba su último mendrugo de pan a los pobres”.¹⁵⁹

La escena está llena de vestigios de violencia. La herida abierta de Marat, el cuchillo en el piso, la tina y el cuerpo ensangrentados. Sin embargo, Marat se muestra muriendo en una profunda paz, “es el centro espiritual de la pieza”.¹⁶⁰ La obra tuvo un profundo impacto en la gente de la época. Algunas fuentes relatan que inclusive la gente suspiró, lloró y se desmayó al ver al cuadro, como si fuera una imagen del Salvador.¹⁶¹ Durante el gobierno del Comité de Salud Pública, el cuadro se colgó al lado del de *Le Pelletier* en la Convención Nacional, justo detrás del estrado del orador. Por otra parte se organizó la impresión de mil reproducciones para que la obra llegara a todos los departamentos de Francia. David había transformado la pintura histórica para crear el antecedente de la propaganda visual moderna.

157 *Ibid*, p64

158 Lee, Simon, *Op. Cit.*, p171

159 Schama, Simon. *Op. Cit.*, p247

160 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p82

161 Schama, Simon. *Op. Cit.*, p204

2.2.2 Desenlace

2.2.2.1 Llamado a la paz

La dictadura que ejerció el Comité de Salud Pública durante la creación de la República fue dirigida por todos los miembros que componían ese cuerpo, no sólo por Robespierre, quien ni siquiera había elegido a sus colegas. Sin embargo, él fue la figura más sobresaliente durante el reino del Terror. La debacle del régimen se desató cuando el líder de Comité de Salud Pública se presentó en la Convención el 8 de termidor del año II (el 26 de julio de 1794). La idea de Robespierre era defender la posturas radicales del gobierno, aunque terminó por asustar a los diputados cuando denunció una nueva conspiración. Al día siguiente le negaron la palabra y se le enjuició.¹⁶² Robespierre terminaría en la guillotina con sus amigos; David se salvó de milagro.

Un día antes de que Robespierre fuera arrestado, David le había declarado su apoyo incondicional: “¡Robespierre! Si tomas la cicuta, yo la beberé contigo.”¹⁶³ David se desentendió y no fue a la Convención al día siguiente para defenderlo, se había declarado enfermo. Fue probablemente esta inasistencia lo que le salvó la vida, ya que tenía una estrecha relación con Robespierre. Sin embargo David terminaría al poco tiempo en prisión.

Durante su estancia en la cárcel, David tuvo un proceso significativo de despolitización. Por un lado, trató de eludir su pasado jacobino en el gobierno del Terror. Se defendió en las interrogaciones diciendo que él sólo se confesaba culpable de ingenuidad; de haberse dejado influir por hombres perversos y déspotas.¹⁶⁴ En sus cartas a sus amigos y pupilos mostraba arrepentimiento de haberse dedicado a las cuestiones políticas y de haberse alejado de la creación artística. Por otra parte, en prisión volvió a dedicarse cabalmente a la pintura. Tuvo un periodo productivo donde terminó nueve cuadros en un año. Finalmente, David fue liberado con la amnistía

162 Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p129

163 Schama, Simon. *Op. Cit.*, p253

164 Schama, Simon. *Op. Cit.*, p254

general que se ofreció el 20 de octubre de 1795. Seguía siendo reconocido como uno de los grandes artistas de la época, por lo que no tuvo muchas dificultades para adaptarse al nuevo gobierno.

Con la caída de Robespierre comenzó el periodo termidoriano. Resultó en la consolidación de los principios revolucionarios aunque excluyendo las demandas populares de los montañeses; es decir, confirmando la supremacía de la burguesía. La Convención siguió favoreciendo al Tercer Estado en detrimento de la aristocracia. Continuó el fervor republicano en contra de los resabios monárquicos, las fuerzas contrarrevolucionarias y el clericalismo.¹⁶⁵ Por otra parte continuó la guerra, dentro y fuera de las fronteras. El general Napoleón Bonaparte empezó a distinguirse por sus novedosas tácticas y sus frecuentes victorias.

En 1795 el Directorio sustituyó a la Convención. Uno de sus primeros actos fue la creación del Instituto de Francia. Se convirtió en el organismo encargado de la dirección de las artes y las ciencias, que reemplazó a la antigua Academia. David acababa de salir de prisión y fue escogido junto a otros cinco artistas para dirigir la sección de pintura del instituto. Irónicamente, obtener una membresía allí resultaba más exclusivo que haberla obtenido en la antigua Academia.¹⁶⁶ El Directorio no sólo perdonaba a David sino que lo reconocía como uno de los grandes pintores de la época. David volvió a recibir alumnos en su nuevo estudio cerca del Louvre. Ningún profesor del Instituto llegaría a tener tantos pupilos como David.

Por otra parte se acababa de reconciliar con su esposa y pronto se volverían a casar. Ahora se dedicaba a sus alumnos y a su familia. También se consagró a la elaboración de una obra: *Las sabinas interponiéndose entre romanos y sabinos*. Fue un proyecto de dimensiones gigantescas, de 385cm por 522cm; uno de los proyectos más grandes y ambiciosos. Lo empezó a bocetar desde que estaba en prisión. Tardó varios años en realizarlo, de 1794 a 1799. Fue una obra de pintura histórica que representó una gran alegoría de la paz y la reconciliación.

David se basó en el tema del rapto de las sabinas de la antigua Roma. Los romanos dirigidos por Rómulo decidieron robar a las mujeres del pueblo vecino de los sabinos para asegurar el crecimiento de su población. Sin embargo, David no utilizó

165 Lefebvre, Georges. *Op. Cit.*, p141

166 Lee, Simon. *Op. Cit.*, p198

este evento recurrente en la pintura histórica, sino lo que ocurrió después. Los sabinos guiados por Tito Tacio tomaron venganza años después. En el cuadro de David aparecen los dos ejércitos en la puerta de Roma. Los líderes Tito Tacio y Rómulo están a punto de comenzar un combate individual, como se acostumbraba en aquella época. De repente, las mujeres intervinieron para detener la pelea. Si ganaban los romanos, ellas perdían a sus padres y a su familia. Si ganaban los sabinos, perderían a sus esposos y a los padres de sus hijos. Finalmente las mujeres triunfaron; los pueblos de los sabinos y los romanos se unirían en uno solo.¹⁶⁷

David estaba creando algo completamente diferente a su obra prerrevolucionaria. Ahora exhortaba a la unidad y la paz, dando preponderancia a la familia. Contrariamente, su obra pasada alababa el sacrificio por la patria, canalizado por hombres estoicos a través de la muerte. Ahora los protagonistas eran mujeres, por primera vez en la obra pictórica de David, que resolvían el conflicto a través de la reconciliación. Las mujeres dominaron el centro de la composición y los hombres a quedaron a los lados. La feminidad fue enfatizada por las mujeres enseñando los pechos y cargando bebés en los brazos.¹⁶⁸

Los primeros bocetos que realizó David demostraron la intención que tuvo por cambiar de estilo y de significados en su obra. En la parte estilística, trató de purificar su dibujo. Escogió la inspiración simplista de la estética griega en vez de la virilidad romana. Por un lado fue disminuyendo el tamaño y definición de los músculos de los soldados, la blandura transmitía la pureza de las esculturas griegas. Por otra parte, fue reduciendo todas las tensiones posibles dentro del cuadro para enfatizar el sentido de paz. Las lanzas de los soldados se encontraron en posición vertical significando una tregua. Aunque Rómulo tenía la lanza en la mano de manera horizontal, sus piernas no estaban flexionadas, por lo que otorgó a la figura cierta pasividad.

Otro elemento que fue apareciendo durante el proceso de bocetaje fue la desnudez de las figuras. En un principio los soldados aparecieron ataviados de trajes de guerra, para la obra final prescindió completamente del ropaje. David cambió la figura de un soldado e insertó a un muchacho desnudo. Éste guiaba un caballo en la oposición contraria de la acción bélica, significando el cese de las hostilidades.

167Lee, Simon. *Op. Cit.*, p199

168 Roberts, Warren. *Op. Cit.*, p116

También David incluyó un comentario filosófico sobre la violencia. En el primer plano dispuso a un bebé tirado en el piso. Otro bebé lo tiró jugando a la guerra, pues lo aprendió viendo a sus padres. La inconciencia masculina es contrastada por la intervención de las mujeres, ellas son las heroínas. Fue significativo el modelo que David utilizó para el personaje principal de Hersilia, esposa de Rómulo que aparece al centro vestida de blanco. El modelo que utilizó David para este personaje fue una de las hermanas Bellegarde, a quien David había firmado una orden de aprensión. Esta hermana había sobrevivido la represión durante el Terror y ahora hacía un llamado a la paz.¹⁶⁹

David volvió a sorprender por su capacidad de transformación. *La intervención de las sabinas* no sólo reflejó su necesidad por justificar su despolitización después de haber estado en prisión y haber sido acusado de atizar el Terror y firmar órdenes de detención mientras estuvo en el Comité de Seguridad General. La obra respondió a una necesidad de la sociedad de salir un espiral de violencia, que solamente se podía obtener mediante el perdón y la reconciliación. La Revolución había transformado completamente la estructura política, había acabado con la monarquía y arruinado a la aristocracia. En el periodo postrevolucionario la burguesía empezaba a tomar el control. En esas condiciones, David hacía un llamado a la paz y en favor de la unidad nacional.

2.2.2.1 El Imperio y el exilio

El 18 brumario del año VIII (9 de noviembre de 1799) se denunció un complot jacobino y la cámara legislativa decidió otorgar poderes provisionales a tres cónsules. En realidad se trataba de un golpe de Estado, donde Napoleón se convirtió en Primer Cónsul. Se aniquilaron completamente a los jacobinos de izquierda al igual que se reprimieron las rebeliones realistas. Napoleón gobernó autoritariamente y sus atribuciones políticas se fueron extendiendo hasta coronarse emperador en 1804.

Las ambiciones personales de Napoleón llevaron a Francia a la guerra y a la conquista del mundo. El Imperio se fue extendiendo por Europa y se impuso el código

¹⁶⁹ *Ibid*, p116
pág.

napoleónico en los países ocupados. Esto resultó en la difusión de los principios sociales de 1789 sobre libertad e igualdad en contra de los privilegios de la aristocracia. Por otra parte, el código napoleónico se redactó en función de los intereses de los propietarios y en detrimento de los intereses populares; de esta manera se favoreció el advenimiento de la burguesía.¹⁷⁰

¿Cómo es que Jacques Louis David, un acérrimo jacobino durante la República terminara de Primer Pintor para el gobierno imperial de Napoleón? Primero habría que resaltar que Napoleón había cautivado a un gran número de franceses, no sólo por sus impresionantes victorias militares, sino por su carisma y su mente.¹⁷¹ David conoció a Napoleón en 1797 y quedó impresionado con su persona, y lo llegó a admirar como un héroe. Sin embargo, se desilusionó de Napoleón después del 18 brumario cuando quedaron claros sus verdaderos intereses y su aversión a los jacobinos.

Napoleón fue el que buscó a David después del 18 brumario, le convenía adherir a intelectuales y artistas para legitimar su régimen. Le ofreció un puesto en el Senado aunque David lo rechazó: "El tiempo y los eventos me han enseñado que mi lugar es en mi *atelier*".¹⁷² Posteriormente, el 7 de diciembre de 1800 Napoleón nombró a David Pintor de Gobierno, aunque tampoco aceptó la posición. Con todo y la resistencia de David para participar en el gobierno, Napoleón se trasladaba seguido al taller de David en el Louvre para pedir sus opiniones sobre el remozamiento de París.

Jean-Antoine Chaptal, ministro del interior en el gobierno del Primer Cónsul, comentó que Napoleón no tenía gusto ni sensibilidad para apreciar el arte.¹⁷³ Tenía otras razones para aparentar este interés, lo hacía más por aparentar una persona de mente amplia. Además, entendía su potencial político como máquina de propaganda. Fue así como empezó a comisionar obras a los mejores artistas de Francia para engrandecer su legado. David recibió en 1800 el encargo para realizar *Napoleón cruzando los Alpes* que narraba el camino para llegar a Marengo donde los franceses tuvieron una victoria deslumbrante ese mismo año. El Primer Cónsul apareció calmadamente montando un caballo salvaje, aunque realmente había cruzado los Alpes en mula. David se inspiró en los retratos ecuestres de Velázquez para crear el

170 Lefebvre, Georges. *Op.Cit.*, p198

171 Warren, Roberts. *Op.Cit.*, p133

172 *Ibid*, p142

173 *Ibid*, p137

efecto de majestuosidad imperial. Unos años después Napoleón se convertiría en emperador.

Napoleón se coronó emperador el 2 de diciembre de 1804 y convenció al papa de ir a París a consagrar el evento. David se convertiría en el artista más favorecido del Imperio, se le otorgó a David el cargo de Primer Pintor el 18 de diciembre de 1804 y la tarea de realizar cuatro grandes lienzos, entre ellos el de la coronación. Justamente David se afilió al régimen cuando empezó el Imperio y cuando se acentuó el fin del republicanismo. ¿Por qué David aceptó el cargo imperial? En 1800 había rechazado el puesto de Pintor de Gobierno, desdeñando las comisiones aseguradas y el sueldo que se le ofrecía. Por lo tanto, el aspecto pecuniario no era el más relevante. Lo que se le ofreció a David en 1804 era más tentador: el cargo de Primer Pintor, que era de mayor distinción y prestigio. Por otra parte, Napoleón le había otorgado a David el título de Caballero de la Legión de Honor. David fue atraído por el rango que le concedió el régimen.

Napoleón había tenido la astucia de crear un nuevo modelo de aristocracia. Fueron justamente las condecoraciones de la Legión de Honor y los seductores uniformes de gala lo que motivaba a los jóvenes ambiciosos a alistarse en el ejército. Como había mencionado en el primer capítulo, los valores aristocráticos que enfatizaban la búsqueda de rango estaban enraizados profundamente en la sociedad francesa. Para el advenimiento del Imperio, David ya se había acostumbrado al régimen político y no pudo resistirse a los favores y los títulos que se le ofrecieron. David no sería como cualquier otro pintor. Se asemejaba de alguna forma a Velázquez, ennoblecido con el título de la Orden de Santiago por Felipe IV o también de Charles Le Brun, Primer Pintor del reinado de Luis XIV. Según Étienne-Jean Delécluze, alumno de David, su maestro usaría la medalla de la Legión de Honor toda su vida.¹⁷⁴

David tardó cuatro años en realizar *La coronación del Emperador Napoleón y la Emperatriz Josefina*. Sus dimensiones de seis por nueve metros y el diseño portentoso la convirtieron en una obra extraordinaria. Quizá fue una de las obras más complicadas de realizar para David, sobre todo lidiar con los familiares de Napoleón para mostrarlos adecuadamente de acuerdo a su rango. Justamente la obra reflejó la fatuidad

174 *Ibid*, p146
pág.

cortesana que se había establecido en el gobierno. El cuadro fue un tremendo dispositivo de habilidades técnicas, pero en realidad fue más un compendio de retratos. David perdió el genio artístico que cargaba de tensiones ideológicas y políticas sus obras.¹⁷⁵

La obra de David perdería su fuerza con el tiempo, al igual que el Imperio. La Gran Armada compuesta por 600 mil soldados, sufrió una derrota desastrosa en Rusia en 1812, apenas regresó una tercera parte del ejército a Francia. Napoleón abdicó poco tiempo después. Se restauraría la monarquía borbónica, aunque Napoleón regresaría del exilio a París el 20 de marzo de 1815. Sin embargo su ejército perdería la guerra en Waterloo contra la coalición de ingleses, prusianos, holandeses y belgas. El 8 de julio de 1815 se instaló a Luis XVIII en el poder y poco tiempo después se mandó a Napoleón a la remota isla de Santa Elena.¹⁷⁶

Cuando regresó Napoleón al poder en el periodo de los Cien Días, éste volvió a ofrecer a David algunas condecoraciones para adherirlo a su régimen. Entre ellas el título de Comandante de la Legión de Honor. Napoleón tenía sus intereses de cooptar a David, pero éste también tenía los suyos, prefería al emperador que el regreso de los Borbones. El regreso de la monarquía a Francia selló el futuro de David. Una cámara ultra realista decretó el exilio de los regicidas. David terminaría su vida en Bruselas. Allí tuvo ofrecimientos laborales interesantes, como el del rey de Prusia Guillermo III (líder de la derrota de Napoleón) para ocupar el puesto de Director de Bellas Artes en Berlín con un sueldo mayor que el recibía durante el Imperio. David rechazó la oferta: "No quiero usar mi pincel para recordar los retrocesos y desgracias de mi país"¹⁷⁷. Tampoco aceptó una oferta para realizar un retrato del duque de Wellington: "Preferiría cortar mi brazo que pintar a un inglés".¹⁷⁸

Por otra parte los amigos y pupilos de David lo exhortaban para que regresara a Francia. El rey Luis XVIII estaba dispuesto a concederle una excepción. Sin embargo, David era un hombre orgulloso y no estaba dispuesto a regresar por el perdón de un monarca y sólo regresaría a Francia bajo una amnistía general. Al final, David terminó por demostrar su congruencia política. En el exilio David vivió holgadamente y realizó

175 *Ibid*, p163

176 Lefebvre, Georges. *Op.Cit.*, p279

177 De Nanteuil, Luc. *Op. Cit.*, p42

178 *Ibid*, p42

retratos de una calidad sobresaliente. Sin embargo, sus intentos más ambiciosos en la pintura histórica no fueron exitosos. Otros artistas contemporáneos como Beethoven y Goya realizarían sus grandes obras al final de sus vidas. David fue el caso contrario, su arte fue decayendo con el tiempo. Sus grandes obras de pintura histórica las había realizado en devoción a la patria, y estando lejos de ella su obra había perdido el sentido. Murió en Bruselas el 29 de diciembre de 1825 a los 77 años.

Conclusiones

La diferencia entre el arte prerrevolucionario y el arte revolucionario se encontró dentro de los significados de las obras. En ambos se distinguieron motivos políticos, pero solamente en el arte revolucionario éstos se volvieron claros y directos. Los signos debieron ser consistentes en la exhortación y defensa de los principios revolucionarios. Además debieron existir evidencias que demostraran que el artista tuvo intenciones conscientes por transmitir estos comentarios políticos dentro de un análisis hermenéutico, es decir, evitando las sobrejustificaciones semiológicas. Por esta razón se estudió la biografía de Jacques Louis David, porque el pensamiento y la vida del artista debían estar en consonancia con la interpretación de los significados políticos. Este estudio estuvo enfocado en descubrir lo que quiso comunicar David más que en disertar sobre el horizonte de posibilidades de lo que pudo haber dicho su obra.

En la década de 1780 no existieron indicios en la biografía de David sobre una ideología revolucionaria. Solamente aparecieron hasta el comienzo de la Revolución, cuando sus cartas y discursos demostraron su aprobación de los acontecimientos políticos. La obra del *Juramento del juego de pelota* representó la primera obra intencionada de David por respaldar los principios revolucionarios. Por un lado, fue una glorificación propagandística de los rebeldes constituyentes de 1789 que se opusieron a la monarquía y a la dominación aristocrática. Por otro lado, David fue más allá de la representación histórica del evento. Se aseguró de respaldar la obra con significados en defensa del acontecimiento. La obra fue elaborada visualmente para indicar la unidad nacional y el apoyo popular a través de la disposición de los personajes. Además, agregó símbolos para enfatizar la defensa de los ideales revolucionarios como el de la vehemente fuerza de la naturaleza y el rayo que caía sobre la capilla de Versalles, asegurando la destrucción de la monarquía y del derecho divino.

En contraste, la obra que realizó David para Napoleón no puede considerarse revolucionaria. Los cuadros de la época imperial tuvieron motivos políticos sin lugar a

duda, aunque carecieron de significados que reflejaran un discurso sobre ideales políticos o sociales. Napoleón cooptó a David porque sabía que le convenía para otorgarle mayor legitimidad a su régimen. Por un lado, adhirió a un artista de gran renombre a su gobierno. Por otra parte, sirvió para la propagandística imperial a través de la creación de grandes lienzos. De esta manera, la obra de David fue útil para el Imperio; esos cuadros fueron portentosos en diseño y en técnica. Sin embargo, David dejó de conceptualizar signos revolucionarios y sus cuadros se convirtieron en simples retratos. Solamente la obra realizada durante la Revolución reflejó significados en favor de los principios de transformación de 1789.

Lo que hizo aún más interesante al personaje de David fue su intensa participación política. En 1791 se unió al Club de Jacobinos y en 1792 fue elegido diputado por París. Sería miembro del Comité de Seguridad General, volviéndose partícipe de la dictadura republicana durante el Gran Terror. Se relacionó con las figuras más polémicas de la Revolución como Robespierre y Marat, adhiriéndose a uno de los programas más radicales. Esto conllevaría un gran desgaste personal en la vida de David: el rompimiento con muchas amistades y el divorcio, también muchos conocidos terminarían en la guillotina. David llevó su vida a un grado extremo de involucramiento político. De esta manera, existió una gran consonancia entre su vida y su obra en la defensa de los ideales revolucionarios.

Su participación política fue radical, como su obra. Tuvo la osadía de mostrar en la obra de *Le Pelletier en su lecho de muerte* la inscripción: “Yo voté la muerte del tirano”. Él también había votado a favor de la ejecución de Luis XVI, su antiguo patrono. El cuadro de Le Pelletier había sido colgado junto al de *La muerte de Marat* en la Convención Nacional. Se distribuyeron miles de grabados de estas obras por todo el país. David fue audaz al diseñar la propaganda republicana. Por ejemplo, se apropió de la imaginería religiosa. De esta forma transformó la iconología cristiana del descendimiento de la cruz para mostrar a Marat como santo y mártir de la Revolución. Además adaptaron los ritos clericales para diseñar la nueva religión al Ser Supremo, inaugurada con las festividades y procesiones organizadas por David.

La relación entre el arte y el poder resultó evidente en una sociedad que tuvo en alta estima a los cultivadores del espíritu humano. De esta manera la creación de

grandes obras de arte otorgó legitimidad a los gobernantes. Sin embargo, la creación artística en la Revolución fue más allá de la inclusión de contenido político. Los significados de este tipo de arte expresaron ideales de transformación política y social profunda. El arte revolucionario fue más que una simple máquina de propaganda, buscó la renovación de la cultura y del pensamiento: el advenimiento de una nueva sociedad.

Bibliografía

- Bergeron Louis et all. *La época de las revoluciones europeas 1780 - 1848*. Siglo XXI, México, 2012, pp 341
- Boime, Albert. *El arte en la época de la revolución 1750-1800*. Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp 497
- Brookner, Anita. *Jacques Louis David*. Thames and Husdon, Nueva York, 1980, pp 217
- Carrere, Alberto y José Saborit. *La retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, pp 268
- Crow, Thomas. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Nerea, Madrid, 1989, pp 372
- De Nanteuil, Luc. *David*. Harry N. Abrams, Nueva York, 1990, pp 128
- Durant, Will and Ariel Durant. *The age of Napoleon*. Simon and Schuster, New York, 1975, pp 2148
- Honour, Hugh. *Neoclasicismo*. Xarait, Madrid, 1968, pp 236
- Jaurès, Jean. *Causas de la Revolución francesa*. Editorial Crítica, Barcelona, 1979, pp 190
- Lee, Simon. *David*. Phaidon, London, 1999, pp 338
- Lefebvre, Georges. *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp 294
- Minguet, Philippe. *Estética del Rococó*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, pp 229
- Munck, Thomas. *Historia social de la Ilustración*. Crítica, 2001, Barcelona, pp 296
- Norbert, Elias. *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp. 389
- Plebe, Armando. *Qué es verdaderamente la Ilustración*. Doncel, Madrid, 1971, pp 145
- Richard, Stephen. *Introducción a la historia del arte*. El siglo XVIII. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp 106
- Roberts, Warren. *Jacques Louis David Revolutionary Artist*. The University of North Carolina Press, Estados Unidos de América, 1989, pp 245
- Schama, Simon. *El poder del arte*. Crítica, Barcelona, 2007, pp 499
- Schmitt, Eberhard. *Introducción a la historia de la Revolución Francesa*. Cátedra, Madrid, 1985, pp 123
- Schneider, Isidor. *The Enlightenment. The Culture of the Eighteenth Century*. George Braziller, Nueva York, 1965, pp 242
- Soboul, Albert. *La revolución francesa*. Ediciones Orbis, Barcelona, Tercera edición, 1981, pp 150
- Tocqueville, Alexis de. *El antiguo régimen y la Revolución*. Alianza, Madrid, 1982, pp 268
- Todorov, Tzvetan. *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, pp 230