

El conde de Caylus en el museo imaginario* J. Ignacio Gómez Álvarez

Me dejo llevar por la imaginación, es la reina del mundo.

El conde de Caylus, carta de 18 de febrero de 1760

Se dice que vivimos en el mundo de las imágenes. Nos llegan sobre distintos soportes. Las recibimos sin querer desde las vallas publicitarias, desde toda la gama de publicaciones sobre papel, en movimiento y fijas desde los medios de masas, en los medios de transporte, a través de Internet. Frente a la llamada galaxia Guttenberg, dominada por el libro y el texto, aparece otra galaxia nueva de imágenes. En muchas de esas imágenes se utilizan reproducciones de las obras de arte que reconoce con facilidad un público mayoritario. Con ellas establecemos una relación que no siempre puede ser la misma que establecemos con la obra de arte en una contemplación directa. Y, sin embargo, ambas interactúan.

Hace no mucho tiempo, el estado de cosas era bien distinto. Todas las imágenes que pudo retener en su memoria un especialista del arte de hace 250 años, de mediados del siglo XVIII, todas las que contempló a lo largo de su vida, están recogidas, y superado su número, en los anaqueles de una biblioteca media actual. Aun si esto pudiera ser exagerado en algún caso, no lo es decir que hoy conocemos con mayor fidelidad al menos la forma de las referencias de esas imágenes gracias al sinfín de reproducciones que se usan con intenciones diversas, mientras que aquellos especialistas se veían obligados a penosos viajes sólo al alcance de una minoría o a conocerlas a través de las reproducciones puede decirse que necesariamente infieles que se difundían en forma de grabados. Curiosamente, los mayores expertos consideraban que esas copias reproducían la obra tal y como salió de las

* Sin el estímulo y el ejemplo de M^a Santos García Felguera, Juan Ramón Sánchez del Peral y López, Carlos G. Navarro y Miguel Luque Talaván esta conferencia no hubiera sido posible. Quiero hacerles constar aquí mi agradecimiento.

manos del autor. Eso era lo que pensaba de este grabado de Caylus su amigo Pierre Mariette, uno de los mayores expertos de su tiempo, sin reparar en que Caylus nunca conoció el original¹.

Con esas imágenes y con la imagen que hemos formado de ese imágenes se ha creado el discurso contemporáneo del arte, el que ha llegado al público, que no casualmente ha nacido como tal con ellas. Para nadie es un lujo hoy disponer de una *Historia del arte* con ilustraciones abundantes de las obras maestras. Hace tan sólo unos 250 años, en la primera mitad del siglo XVIII, momento en el que nos vamos a centrar, los esfuerzos por realizar algo parecido a eso se concretaron en publicaciones que contribuían a concentrar en una sola obra el mayor número posible de reproducciones de obras maestras, para ilustrar una *Historia del arte* completa. En ese juego de imágenes que nos formamos del arte a través de las reproducciones o de las referencias que nos llegan de él, y en ese esfuerzo de publicaciones participó decisivamente el personaje que nos ocupa: el conde de Caylus.

I. EL CONDE EN SU CONTEXTO

Nacido en 1692 y muerto en 1765, el conde de Caylus cae, incluso antes de su muerte, en una zona oscura de la Historia en la que ha permanecido hasta finales del siglo XX. Al morir, Diderot compuso un epitafio burlesco: “Aquí yace un anticuario, déspota y brusco/ ¡Ah! ¡Qué bien yace en este sarcófago etrusco!”²; aun cuando ese sarcófago que eligió el conde para sí no tenía de etrusco más que la rima y la burla. Esa fama de déspota,

¹ Pierre-Jean MARIETTE: *Traité des pierres gravées*. París, Edición del autor, 1750, vol II, p. 95.

«Laocoon». Conde de CAYLUS: *Recueil de trois cent têtes et sujets de composition*. Estampa 67 y Pierre-Jean MARIETTE: *Traité des pierres gravées, op. cit.*, vol. II, p. 95.

² “Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque./ Ah! qu’il est bien logé dans cette cruche étrusque!”. Conde de CAYLUS: *Vies d’artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture*

especialmente en el seno de las Academias francesas de Inscripciones y Letras y en la de Pintura y Escultura, en donde supuestamente actuaba como un mecenas caprichoso de una serie de artistas a los que imponía su gusto arcaizante; de falso historiador que podía sufragarse sus voluminosas publicaciones, se asoció tal vez a una imagen aristocrática en un momento en el que esta imagen empezaba a jugar en contra³. Pero aun desvestido de los atributos que le identificaban con el Antiguo Régimen, quedaban aquellos pompas con las que él mismo quería inmortalizarse vanamente: su espada abandonada tras la gloria militar reconocida por Luis XIV y su paleta de artista poco dotado más allá de la técnica⁴. La cuestión es que, desnudo de los atributos de la nobleza y de los laureles de la gloria, pero engalanado con la nobleza de los valores antiguos, en nada se diferencia de quien se convirtió en su más hostil enemigo, Diderot, quien veía en sí mismo a través de este dibujo de Greuze, que había de ser repetidamente grabado, el carácter de un antiguo orador y la bondad y la rusticidad de los tiempos antiguos⁵.

En ese momento se vivía una lucha entre los defensores de lo antiguo y los defensores de lo moderno, especialmente en el campo de la literatura. Tal vez uno y otro sirvan de epítomes de esas posturas dialécticas: Caylus de los antiguos y Diderot de los modernos. Tal vez no.

La similitud de imágenes afortunadamente no basta para garantizar la igualdad de cualidades y por eso Caylus, pese a las frías alabanzas del padre de

et la sculpture. Salons (1751 et 1753). París, André Fontaine, 1910. Edición de H. Laurens, p. xxx.

³ 1748 es la fecha de inicio del cuestionamiento del Antiguo Régimen propuesta por la historiadora B. Behrens y aceptada, con reservas, por Marc FERRO: *Historia de Francia*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 157.

⁴ Los retratos de Caylus más divulgados son el de Cochin, el de Dagoty y el de Littret, éste póstumo. Para los retratos de Caylus, véase Conde de CAYLUS: *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de Pierre Mariette avec le même publiées par Charles Nisard de l'Institut*. París, Imprimerie nationale, 1877, vol. I., carta XX, nota 2.

⁵ *French Master Drawings from the Pierpont Morgan Library*, Nueva York, The Pierpont Morgan Library, 1993. pp. 148 y s.

la Historia de arte, Winckelmann⁶, o a las más apegadas de sus panegiristas en las Academias como Le Beau⁷, compañero en la Academia de Inscripciones y Letras de Caylus, no abandonó el purgatorio de la Historia en todo el siglo XIX ni de la mano de quien mejor le conoció, Charles Nisard, quien se encargó de la edición de sus cartas anotándolas con detenimiento en sus pasajes más escabrosos⁸. Pero parece que todas las vidas, especialmente las más activas, comprenden algunos de esos pasajes. Al menos eso es lo que debieron pensar estudiosos formidables del siglo XX como Schlosser⁹, Haskell¹⁰ o Gombrich¹¹, pues de Caylus destacan su erudición y genialidad, su alta significación e influencia en su siglo y el interés coyuntural de su figura, terminando así, quién sabe por cuánto tiempo, con el ostracismo del conde que sólo había roto antes que ellos Samuel Rocheblave, un estudioso francés de las letras y las artes de su tiempo, a principios del siglo XX. Este autor se refería a la doble reputación del conde: la de anticuario anticuado y la de autor fecundo de libros frívolos, no como la mala y la buena, sino como la mala y la peor¹².

⁶ Johann Joachim WINCKELMANN: *Lettre de m. l'abbé Winckelmann, antiquaire de Sa Sainteté, à monsieur le comte de Brühl, chambellan du roi de Pologne, electeur de Saxe, sur les découvertes d'Herculanum. Traduit de l'allemand.* París, Tilliard, 1764. Incluye su *Éloge historique de m. le comte de Caylus*, pp. i-xxiii, aunque no en todos los ejemplares, como en el consultado.

⁷ LE BEAU: *Éloge historique de M. Le Comte de Caylus, lu à la rentrée publique de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres: le Mardi 8 Avril 1766, par M. le Beau Secrétaire perpetuel de la même Académie*, en conde de CAYLUS: *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises.* París, Tilliard, 1767, vol. VII, pp. i-xxiii.

⁸ CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.*, 1877, 2 vols. Tres años después aparecieron las memorias de Cochin, que no contribuyeron en nada —no podían— a mejorar la imagen del conde; Charles Nicolas COCHIN: *Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiées d'après le manuscrit autographe, avec introduction, notes et appendice, par M. Charles Henry.* París, Baur, 1880.

⁹ Julius von SCHLOSSER: *La literatura artística: manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte.* Madrid, Cátedra, 1976, p. 409.

¹⁰ Francis HASKELL: *El laborioso nacimiento del libro de arte.* Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1991, nota 16; y Francis HASKELL: *History and its images: art and interpretation of the past.* New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 180 y ss.

¹¹ Ernst H. GOMBRICH: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.* Madrid, Debate, 2003, p. 263.

¹² Samuel ROCHEBLAVE: *Essai sur le Comte de Caylus, l'homme, l'artiste, l'antiquaire.* París, Hachette, 1889, p. VII.

Una anécdota divertida nos ilustra sobre lo desconocido de un personaje del que no obstante se hablaba de oídas. El abate Barthelemy, un amigo de Caylus en la Academia, cuenta cómo en un viaje a Nápoles conoció a monseñor Baiardi, hijo de franceses (Bayard): “No sé por que casualidad cité á M. el conde de Cailus. Al punto exclamó: ¡qué! ¿conoce V. á M. de Cailus? —Es mi amigo. —Oiga V. señora Laura. El tal M. Cailus es uno de los mayores señores de Francia, uno de los mayores sabios del mundo. Él es el que preside todas las academias de París, quien protege todas las artes, quien lo sabe todo, y escribe sobre todo. Sus obras son la admiración de toda Europa. Y volviéndose á mí inmediatamente, me dijo en frances: ¿Qu’a-t-il fait le Cailus? Je n’ai jamais rien vou de loui. ¿Qué ha hecho Cailus? Nunca he visto cosa suya; y [pasó, sin respuesta, a otra cosa]”.¹³

Si ese ostracismo al que aludía debe reiniciarse, parece pregunta baladí tras oír los nombres de los historiadores que acabamos de mencionar; pero en cualquier caso, es una cuestión que queda postergada hasta que se cuente con más elementos de juicio.

* * *

Hijo del Teniente General de los Ejércitos del Rey de Francia y con un tío al servicio del rey de España como generalísimo de los Ejércitos y luego virrey de Valencia durante el reinado de Felipe V, quien le concedió el título de duque de Caylus con grandeza de España, y con otro tío con títulos menores pero con una famosa reputación como obispo de Auxerre, el conde de Caylus se forma como mosquetero, carrera que abandona años después con el rango de coronel, tras el reconocimiento real de su intrepidez en la batalla del Malplaquet, y después del consabido viaje de formación a Italia que practicaban las elites culturales europeas. Entonces descubre el gusto por la

¹³ Juan Jacobo BARTHELEMI: *Viage del jóven Anacharsis á la Grecia á mediados del*

investigación de la Antigüedad. Ese descubrimiento, revestido de leyenda, se produce al acompañar a un amigo militar que va al relevo de otro en Turquía. Su empeño es visitar Éfeso. Pero allí, según sigue el relato de Le Beau, topa con el bandolero más temido de Anatolia, llamado Caracayali, quien intimida a la población del territorio en el que precisamente está Éfeso. Pero eso no detuvo al conde. Se cuenta que se precavió con una estratagema: vestido con una simple prenda confeccionada con tela de una vela y no llevando encima nada que pudiese tentar al más modesto ladrón, fue al encuentro de los secuaces de Caracayali, quienes le conducirían hasta él a cambio de cobrar a la vuelta, si es que volvía indemne. Así, no tuvo “guías más fieles”. Caracayali acogió al visitante con gracia y curiosidad y le enseñó algunas ruinas que el conde no sospechaba que pudiera encontrar, entre ellas las de Colofón. Al día siguiente fue conducido a Éfeso. Es interesante mencionar el efecto que le produjo esta visita, pues, según el propio Caylus relataba en la memoria de ese viaje, la visión de una nueva ciudad confusamente erigida sobre las ruinas de otra más antigua y con los materiales que habían sacado de ella, le produjo un efecto turbador, el mismo que sentiría un antiguo habitante griego de esa ciudades que volviera al mundo y escuchara sorprendido las explicaciones modernas sobre esos antiguos edificios.

Desafiando a la peste que se extendía por Turquía, fue en busca de los paisajes de Homero, sin esperar encontrar algún vestigio de la antigua Troya y también sin sospechar que estaba andando sobre los restos enterrados de esa ciudad, más de cien años después descubierta por Schliemann, quien sí creyó que Homero escribía sobre el terreno y la buscó y la encontró con la *Iliada* en la mano. Caylus, por su parte, no obtuvo nada de aquel paisaje seco más que una vaga sensación imaginativa. De vuelta en Francia, sus amigos le reprocharon que no hubiera avanzado hasta la India, hasta la China. Pero él se conformaba con las historias que los capitanes de los barcos de la Compañía

siglo cuarto antes de la era vulgar. Madrid, imprenta del Collado, 1813, pp. li-lij.

de las Indias le contaban de esos países. Después de aquel viaje, se volvió sedentario, como dice Le Beau, y sólo abandonó Francia en dos ocasiones para ver Flandes, Holanda e Inglaterra. Su historia desde entonces es la historia de una vida en el París del siglo XVIII jalonada de méritos y contrariedades en el seno de las Academias, mientras se entrega a su nueva y más esforzada dedicación: el grabado.

La vida del arte giraba entorno a la Academia de Pintura y Escultura y a la Academia de Inscripciones y Bellas Letras. Y en ellas sus progresos van a ser muy lentos. Los títulos de académico honorario y luego de académico de pleno derecho no le llegan sino con grandes pesares, pues a la lectura de su primera disertación pública en 1731 apenas acudió nadie y lo mismo ocurrió un mes más tarde cuando su amigo Coypel se ofreció para leer el mismo discurso. La intemperancia del conde no pudo sufrir esos disgustos. Por eso sólo fue asidua su asistencia cuando su relación con esa institución se hubo apaciguado quince años después. Y, aun entonces sin encontrar la plena aceptación, pues inspiró el rechazo de un grupo que ya entonces se conoció como Anticaylus¹⁴.

Para esas Academias escribió sus discursos sobre arte y artistas y organizó para los alumnos concursos de dibujo anatómico y de caracterización de sentimientos.

Pero también hay que tener en cuenta otro polo importante en el mundo del arte del momento y en la vida social y cultural en general. Y era el constituido en torno a las mujeres. Las más influyentes de ellas eran las que patrocinaban los mejores salones, que eran tanto más admirados cuanto más distinguidos eran los personajes que se conseguía atraer a ellos. Según un

¹⁴ Conde de CAYLUS: *Vies d'artistes...*, *op. cit.*, p. xxi y xxv.

testimonio de la época, hubo un tiempo en que Europa entera se concentraba en torno al sillón de Madame Geoffrin¹⁵.

En ese salón que se reunía los lunes, las conversaciones tenían por tema principal el arte. Entre los asistentes se encontraba el propio Caylus y su enemigo Denis Diderot, que no siempre era bien recibido en todos los salones porque destrozaba las piernas de sus interlocutores con las vehementes palmadas que les daba, hasta el punto de que algunas anfitrionas se vieron obligadas a colocar una mesita delante de ellas para evitar las magulladuras. El salón de Madame Geoffrin, pese a su condición burguesa, también fue visitado por algunos de los reyes europeos y por conocidos artistas, como el joven Mozart. También acudía allí el líder del grupo Anticaylus en la Academia, Marmontel, quien nos dejó escrita esta otra invectiva contra el conde: “Yo tenía por él esa especie de antipatía natural que los hombres simples y verdaderos tienen siempre por los charlatanes”¹⁶. Sin embargo, sabemos que la participación de Caylus en el salón no ocupaba muchos minutos, pues se mantenía reservado en lugares poco destacados.

Esa sociedad tenía inequívocos tintes frívolos, como los que pueden verse en el grabado de Caylus que representa a Mademoiselle Dupuy haciendo testamento a favor de su gato¹⁷. Y también caracteriza ese siglo una novela de tono libertino, como las que escribió el propio Caylus con la participación de otros autores que disfrutaban en el seno de una sociedad literaria de este divertimento¹⁸. Sin embargo, a pesar de esas bagatelas de juventud, como dice Mariette, el conde se mostrará extrañamente recatado a la hora de insertar la

¹⁵ Elena OCHOA: *Saber con placer. Amor, belleza e inteligencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995; Verena von der HEYDEN-RYNSCH: *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*. Barcelona, Península, 1998.

¹⁶ Pierre-Jean MARIETTE: *Abecedario*. París, F. de Nobele, 1966, vol. I, p. 343.

¹⁷ Car. Coypel In; C. Sculp. Biblioteca Nacional, Sala Goya, Estampas sueltas, inv. 39789.

¹⁸ Véase Jean Marie GOULEMOT: *Esos libros que se leen sólo con una mano. Lecturas y lectores de libros pornográficos en la Francia del siglo XVIII*. Alegia (Guipuzkoa), R&B, 1996.

reproducción de ciertas figuritas ictifálicas en su colección de láminas de la Antigüedad, en donde precisamente hay muchas más de ese tipo¹⁹.

Esa sociedad que se vislumbra a través de su arte y que refleja la dulzura de la vida “se opone a la promiscuidad, a la salacidad, a los olores fuertes de las calles de casas de pisos de París, en las que, es sabido, la miseria subía por las escaleras”²⁰. Las mismas escaleras por las que bajarán, pocos años después, las escarapelas revolucionarias.

Fueron muchas las actividades y las facetas del conde y se le puede llamar justamente artista, mecenas, tratadista e historiador, aunque él no aspirara a ostentar este último título.

A través de algunas de las facetas de su biografía, un género que siempre nos obliga a imaginar, es como pretendemos conocer la obra y la influencia de un hombre sólo y que por ello se vuelve más admirable y crece su importancia en la Historia.

II. CAYLUS, LA IMAGINACIÓN Y EL ARTE

Empecemos por su condición de coleccionista. El coleccionismo nos permite conocer los gustos de un personaje, pero también los de una época.

IIa. CAYLUS: COLECCIONISTA, PATRONO Y ARTISTA

Coleccionismo y recueils

Las razones para el coleccionismo son muy variadas e incluyen tanto la filantropía como el egotismo. En el caso de Caylus, según él mismo declara, su

¹⁹ Carta XXVI. CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.*

²⁰ Robert MUCHEMBLED: *Société, cultures et mentalités dans la France moderne. XVI^e-XVIII^e siècle*. París, Armand Colin, 1990, p. 172.

intención es coleccionar para estudiar, comunicar e instruir²¹. También sabemos lo que era capaz de hacer para conseguir algunas de sus piezas. Por eso tuvo desavenencias con el virreinato de Nápoles, que vigilaba estrechamente sus relaciones con los yacimientos de Pompeya y Herculano, recién descubiertos en 1748, y en donde más de un obrero trabajó secretamente para él²².

Pero también es obligado decir que esa colección, según se iba formando e invadía el espacio habitable de su domicilio de París, iba sistemáticamente al depósito real.

La intención declarada de Caylus era evitar la dispersión, como ocurre con frecuencia a la muerte de los coleccionistas particulares.

La disposición aproximada que ocupaba esa colección en su gabinete la conocemos gracias a un grabado suyo²³. En él, podemos ver las piezas que también ilustran su *Recueil d'Antiquités*. Es ésta una obra en siete volúmenes que publicó a lo largo de quince años²⁴. En ella, además de darnos los motivos de su coleccionismo, nos revela también el motivo de su reproducción. Pretende dar a conocer hasta los menores fragmentos —algo que era inusual— porque estos pueden ser importantes para las investigaciones. Pero, a la vez, quiere dar a conocer formas que sean bellas y que puedan ayudar a los artistas. Por eso, como el mismo conde hace notar, las láminas se disponen de forma agradable para el ojo y no con un criterio cronológico o sistemático, igual que ocurre en la disposición de su gabinete²⁵.

²¹ Conde de CAYLUS: *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*. París, Tilliard, 1752, vol. I, pp. iii-iv.

²² Carta XXVIII. Véase también cartas XX, XXIII y XXVII. CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.*

²³ “Le fleuron du titre donne une idée de la disposition de mon petit cabinet”. CAYLUS: *Rec. d'Ant.*, *op. cit.*, vol. I, p. xv.

²⁴ El volumen I es de 1752 y el VII aparece póstumamente en 1767. Los editores fueron varios: Desaint, Saillant, Duchesne y Tilliard. Los primeros volúmenes no hacen referencia todavía a los galos desde el título junto a los egipcios, los etruscos, los griegos y los romanos.

²⁵ “...une autre distribution, qui rend chaque Planche plus agréable à l'oeil”. CAYLUS: *Rec. d'Ant.*, *op. cit.*, vol. I, p. x.

Hay que destacar que hay en esto un doble coleccionismo: el de las obras en sí custodiadas en su gabinete, y el de sus imágenes recogidas en un libro. Con ello, se produce un doble alejamiento de la obra de la sociedad en la que se conserva: porque está en colecciones privadas y porque se da a conocer a través de una reproducción que no siempre puede ser fiel. Sin embargo, para los estudiosos de la época como Caylus, la intención es precisamente la de acercarlas a la sociedad.

A lo largo de sus páginas estampadas con más de 800 láminas podemos seguir algunas desviaciones de lo que hoy pensamos sobre aquellos objetos. Hay bellos grabados que reproducen con fidelidad los objetos que tuvo o conoció a través de reproducciones —si bien esto ocurrió en los menos de los casos—, como estos pilares egipcios grabados o los cilindros-sellos sumerios que para él conde son amuletos para el cuello. Y junto a ellas hay reproducciones contaminadas de una belleza contemporánea, como en las mujeres romanas que muestran unos peinados y unas nuca que bien pudieran ser las de un Watteau o un Fragonard. En otras ocasiones, sin embargo, esa contaminación resulta especialmente desgraciada, como en la reproducción de una pintura mural que Caylus no conoció sino a través del dibujo proporcionado por un personaje de quien oculta las referencias. En este caso, la pintura egipcia revela características que era improbable que tuvieran en su original. Las manos y la posición de las piernas indican una tercera dimensión, una profundidad, que no vemos en la perspectiva abatida de las pinturas murales egipcias. Las caras muestran un perfil más parecido al de los grabados de la Francia revolucionaria, que abusaron de una imagen distorsionada de la Antigüedad.

Las deformaciones no son exclusivas de los grabados de Caylus y son frecuentes en la época. Sabemos que los padres de la naciente Historia del arte en el siglo XVIII confundían lo griego con lo romano y lo que eran copias del Renacimiento y del barroco con sus originales. Por eso, antes de pensar en la

fidelidad de las reproducciones, pensamos en las condiciones con las que trabajaban aquellos autores y en los sinsabores que les hubiera ahorrado la fotografía. Y nos hace sorprendernos aún más ante sus resultados.

Por eso, esta pirámide es destacada por la belleza de su ruina, mientras que su verdadera estructura queda muy adulterada y las aportaciones al conocimiento se diluyen en la misma reproducción.

En ocasiones, el error es de interpretación, no del grabado ni sólo de nuestro autor, sino de toda la comunidad de sabios de la época. En esta ilustración vemos una reproducción de alineamientos de menhires en Carnac. Lo curioso es que los encontramos clasificados en el apartado de arte romano. Y en el comentario a la imagen se nos dice que se tienen por restos de un campamento de Julio César establecido allí durante la guerra de las Galias.

Otros anacronismos nos saltan a la vista desde la misma comparación de ilustraciones. Entre figuras tenidas por romanas, nos aparece un turbante discordante cuya inclusión se justifica siempre lógicamente desde el texto. También cuando lo que aparece es una figura india entre obras tenidas por etruscas, cuando las obras de bulto redondo que conocemos de Etruria son escasísimas²⁶.

Estos trasvases tan llamativos para nosotros no lo eran para la lógica de la época. Los expertos del momento estudiaban las relaciones entre la escritura china y la egipcia. Caylus conoció un texto de Deguignes de 1759 titulado *Memoria en la que se prueba que los chinos son una colonia egipcia*. Por eso compara los jeroglíficos con los ideogramas²⁷.

Pero para Caylus también hay una relación directa entre el arte chino y el indio y, por otra parte, entre el arte egipcio y el etrusco. Y todo lo romano para él viene de Etruria. No es extraño entonces que aparezcan figuras que el

²⁶ “Je suis bien faible en étrusque (...). En général, tous les morceaux ou les fragments de cete nation, de quelque matière qu'ils puissent être, me feraient grand plaisir”. Carta IV. CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.*

Imperio romano no conoció entre los ejemplos de su arte. Ni que una misma figura aparezca ilustrando en su *Recueil d'Antiquités* a la vez el arte egipcio aquí y el arte etrusco allí²⁸.

Muchas son los errores que puede contener una obra así, pues en ese momento todo era estudio formal a través de la comparación, pero usando formas que no estaban correctamente diferenciadas. Pero también cuenta con aportaciones imborrables. Al conde de Caylus se le atribuye el impulso dado a la arqueología como ciencia independiente del arte por su capacidad de contemplar el objeto más allá de su dimensión estética o anecdótica, a partir de donde era generalmente despreciado y expulsado de las cámaras de maravillas y los gabinetes de curiosidades como cosa menuda. Demuestra un gusto por la exactitud arqueológica tras los excesos del Renacimiento que sólo se empezó a depurar en gran medida en la obra de los autores franceses de la primera mitad del siglo XVIII y se perfeccionó con los grabados del veneciano Piranesi, quien elogiaba la labor de Caylus. El conde contestó: “Estoy muy agradecido a Piranesi por todo lo bueno que ha dicho de mí; no sé por qué lo he merecido”²⁹. Ese merecimiento residía en conceder tanto valor a las cosas viles y a las operaciones necesarias para realizarlas como a las cosas de gusto, como decía Caylus³⁰. Diderot, en su *Enciclopedia*, también incluyó grabados de miles de útiles vulgares, los que se utilizan en los oficios ingeniosos de los humildes, “obreros oscuros del lujo” de los estamentos privilegiados, como los llama Muchembled. Así de enciclopédico también es el esfuerzo del conde de Caylus. El suyo, en imágenes. Aunque no llegara a participar en la *Enciclopedia*.

²⁷ Carta XIII, *ídem*. Véase también carta XIX, en la que anuncia la recepción de un nuevo jeroglífico egipcio y apunta “d’autant qu’il est expliqué par le chinois”, insistiendo en los trabajos de Deguignes y de Needham.

²⁸ Cartas XI, XIX, XXI, XXII, XXIII y *passim*.

²⁹ “Je suis trop obligé à Piranèse du bien qu’il dit de moi; je ne sais par où je l’ai mérité”. Carta XI, *ídem*.

³⁰ “Je vous avoue que les arts les plus vils et les opérations nécessaires étant l’objet de on étude autant que les choses de goût”. Carta XXI, *ídem*.

Según Cochin, Diderot no le pidió ningún artículo al conde para la *Enciclopedia*, “ya sea por miedo a importunarle, ya por la poca fe en su talento”³¹. Sin embargo, sí le pidió correcciones. Y éstas llegaron en forma de anotaciones marginales envenenadas. Diderot, en respuesta, mortificó al conde con parodias de sus tratados, especialmente ese sobre la pintura a la cera en el que había puesto tanto empeño.

En definitiva, todos esos grabados de su *Recueil d'Antiquités* quedan como ejemplos de la lucha entre la imaginación y la fidelidad. O de como la imaginación tiene que disciplinarse con la fidelidad para alcanzar un conocimiento válido.

Caylus como traductor de artistas

No fue ése el único gran proyecto en el que participó Caylus.

Uno de los hombres más ricos de Francia, el banquero Pierre Crozat, proyectó una obra que iba a reproducir los cuadros más importantes que había en Francia, lo que, desde una óptica chovinista como la que se aplicó en ese caso, era como decir los más importantes del mundo³². ¿Dónde se encontraban los cuadro más famosos si no en Francia? Luis XIV había llevado a cabo compras de arte que habían dejado en ese país obras destacadísimas. Las Reales Fábricas de Colbert generaban cantidades industriales de obras de arte. El mismo Crozat poseía una colección muy abundante y repleta de obras valiosas. Entre ellas había cuadros de Rafael, Durero, Guercino, Tiziano, Giorgione, Tintoretto, Veronés, Rubens, Van Dyck, Rembrandt...³³ Fueron

³¹ C. N. COCHIN: *Mémoires inédits...*, *op. cit.*, p. 42.

³² *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différents écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres, et una Description Historique de chaque Tableau.* París, Imprimerie royale, 1729 y 1742. 2 vols. Véase también Francis HASKELL: *El laborioso nacimiento del libro de arte*, *op. cit.*

³³ Jean-Baptiste de la CURNE DE SAINTE-PALAYE: *Catalogue des tableaux du Cabinet de M. Crozat, Baron de Thiers.* Ginebra, Minkoff Reprint, 1972. Reimpresión de la

esas colecciones, y también las de otros hombres distinguidos, como la del regente Felipe, duque de Orleans, las que se reprodujeron. Sólo en un caso se envió a un artista para que copiara un original en Italia. Se justificaba la restricción geográfica a Francia con la intención de dejar a las otras naciones el honor de dar a conocer sus riquezas³⁴.

Para Crozat se puso a trabajar un batallón de dibujantes y de grabadores dirigidos por Pierre-Jean Mariette, un experto anticuario, entre los que destacaba, más por su papel de organizador que por el artístico, el conde de Caylus. Por supuesto, todos ellos eran franceses. Los italianos eran demasiado fogosos para este arte tan delicado. Y los flamencos sólo grababan las obras de otros flamencos y no se atrevían con los italianos, entre las que siempre sobresale Rafael. Por eso, se concluía, sólo los franceses eran los idóneos para esta tarea.

La finalización de la obra nunca llegó. Entre otras razones porque el rey Luis XV retiró de ese proyecto a los mejores grabadores para encargales la elaboración de las estampas que consagraban su subida al trono.

Aun inacabado, el *recueil Crozat* pasa por ser el primer intento de elaborar una *Historia del Arte* válida, ilustrada y completa, si bien marcada en su alcance por la localización de las obras. La idea inicial contemplaba ocho volúmenes, uno por cada escuela: la romana, la florentina, la veneciana, la lombarda, la boloñesa, la flamenca, la francesa y la española. Pero a la muerte de Crozat sólo habían salido dos volúmenes, separados por trece años, que estaban dedicados a las escuelas romana y veneciana. A continuación, el trabajo se abandonó.

Al exponer los motivos que dirigían este proyecto se destacaba la posibilidad de disfrutar cómodamente desde el propio gabinete de la

edición de París, 1755. El barón de Thiers, Louis-Antoine Crozat, es el sobrino de Pierre Crozat y heredó lo principal de sus pinturas. Curne de Sainte-Palaye cataloga 393 pinturas y alude a otras de pequeño formato sin especificar su número.

³⁴ Véase *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...*, *op. cit.*, Prefacio, vol. I, pp. i-viii.

contemplación de las obras maestras, reproducidas en este caso con una fidelidad tan absoluta que ni siquiera ocultaba las imperfecciones del original. Con todo lo cuestionable que pudiera ser la fidelidad de esa reproducción³⁵. Las alternativas a la consulta de estos libros que se ofrecían al diletante eran el acceso al lugar en el que se encontraban los originales o, si no, la imaginación puesta en marcha a través de descripciones prolijas y que, en cualquier caso, nunca llegarían a dar una idea suficiente de la obra como para recomponer una obra plástica. Para los autores del *recueil Crozat* sería como intentar recomponer un territorio de oídas sin poder consultar un mapa. Ardua labor que hace que nos desesperemos cuando leemos en los textos clásicos que hubo obras fabulosas de las que hoy no queda más que esa referencia.

Una de las ventajas de esta colección de grabados es que garantiza la conservación mediante la repetición, aunque el original llegue a desaparecer, algo a lo que están condenados todos los originales, sea su técnica la que sea. También permitía comparar maneras, progresos y escuelas nacionales, lo que sin duda será una de las aportaciones más decisivas de las reproducciones de obras de arte, primero a través del grabado y, después, a través de la fotografía.

Pero la repetición también ayuda a la difusión, aunque en este caso, como en las demás obras de este tipo, las tiradas eran limitadísimas y no estaban al alcance de todos los bolsillos. En este caso se realizaron 800 ejemplares. De alguna otra edición del conde se realizaron sólo 30³⁶.

Se calcula que en ese momento el grado de alfabetización de la población francesa era inferior a un 37% para una población de unos 25 millones de habitantes³⁷. La mayor parte de los alfabetizados son aquellos que

³⁵ Véase el «Balthasar Castiglione», estampa 13, vol I. *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...*, *op. cit.*,

³⁶ Así en el caso de los grabados de las pinturas de Pietro-Sante-Bartoli que copiaban, a su vez, pinturas antiguas. Véase CAYLUS: *Rec. d'Ant.*, *op. cit.*, vol. VII, p. 183.

³⁷ Robert MUCHEMBLED: *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*. París, Flammarion, 1978, pp. 360 y s. En 1700 habría 21,5 millones de habitantes y en 1789 28,6 millones. *Francia, Una civilización esencial*. Barcelona, Folio, 1993, p. 57.

en su testamento mencionan como única pertenencia bibliográfica una Biblia. Las lecturas de éstos se limitarían a las hojas volanderas, a los pasquines, a la literatura de cordel. Y las imágenes que consumían³⁸, las que les llegaban con los gritos de los vendedores callejeros, eran mayoritariamente devocionales. Entre ellas superaban el 85% las representaciones de la Crucifixión, que transmitía con ella una idea de resignación³⁹.

El coste de los dos volúmenes que componían el *recueil Crozat* era de 160 libras si se compraban juntos —120 libras cada uno por separado—, cuando los ingresos anuales de un párroco de aldea no llegaban a 300 libras⁴⁰.

Parece pues que el efecto ilustrador de estas colecciones de imágenes iba a tardar en llegar. Pero también parece que ya estaba en marcha.

Reparemos en que no es casualidad que su nacimiento coincida con la aparición de los museos. En 1792 se abre al público el museo del Louvre. En 1753 se había abierto el Museo Británico y en 1819 lo hace el Museo del Prado.

Caylus como artista

Si atendemos a los grabados del conde, tanto en el *recueil Crozat* como en otras publicaciones, se caracterizan por acercarse más al dibujo que a la pintura. Y, entre los dibujos, a los más sueltos antes que a los más acabados. Sin embargo, no consideraba que debiera ser ésta la norma. Decía el conde: “Me parece que, cuando una simple línea de lápiz o una pincelada pueden ser hechas parra concitar una emoción y hacernos sentir cuánta fidelidad y fuerza ha puesto el artista en su expresión, el atento observador de viva imaginación puede obtener placer y satisfacción de su capacidad de completar mentalmente lo que demasiado a menudo ha sido dejado inacabado. La diferencia, a mi juicio, entre un bello boceto y una bella pintura es que en la

³⁸ «Le marchand d’images». Edmunde BOUCHARDON: *Etudes prises dans le bas peuple, ou Cris de Paris*. París, Chez Fessard, 1737-1746. Lámina 1 de la tercera serie.

³⁹ R. MUCHEMBLED: *Culture populaire...*, *op. cit.*

segunda el buen pintor enseña la verdadera medida de su poder y su propósito, mientras que en la primera nosotros mismos completamos lo que el artista simplemente sugiere —y eso es a menudo lo más placentero y lisonjero por esa misma razón—. El único inconveniente es el modo en que un número de pintores se ha dejado llevar por el placer del dibujo. Casi han abandonado la pintura para consagrarse por entero al dibujo. Han sucumbido a la tentación de lanzar sus ideas sobre el papel. Aun cuando no importe cuán diestramente dibujen esos artistas, no se puede negar que son indulgentes en su arte, por lo que deben ser censurados”⁴¹.

Muchos de los grabados del conde —como el que vemos realizado para el *recueil Crozat (La muerte de Adonis, d’après Rafael)*— tienen esa calidad del dibujo⁴². Son trazos que buscan las líneas de fuerza de las figuras que representa, sin detenerse en los detalles. Esto es cierto para las reproducciones de pinturas de grandes maestros que realizó para los distintas publicaciones, aunque ya hemos visto que no es lo que rige en la reproducción de su *Recueil d’Antiquités*. Si en un artista menos dotado técnicamente puede ser una forma de esconder las limitaciones, una respuesta bloqueada como resultado de la admiración de los grandes maestros, en su caso más podemos atribuir esta *maniera* a la ambición de sus proyectos, a la vastedad de su plan de trabajo. O, también, a una soltura diestra.

Pero, si antes vimos unas bellas mujeres romanas que no desentonarían en medio de las fiestas galantes de Watteau, si estrechamos la comparación, Caylus, a la hora de reproducir las obras de ese artista, no figura entre los más

⁴⁰ Robert MANDROU: *Francia en los siglos XVII y XVIII*. Labor, Barcelona, 1973, p. 13.

⁴¹ Citado en Jean STAROBINSKI: *The Invention of Liberty. 1700-1789*. Ginebra, Skira, 1987, p. 120.

⁴² Estampa 44, vol. I. *Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux...*, *op. cit.*, *La muerte de Adonis* es un dibujo de Rafael. En el *recueil Crozat* Caylus participó especialmente con reproducciones de dibujos.

destacados, ni aún eligiendo sus mejores obras⁴³. Sus líneas carecen de la gracia de Watteau. Y eso que ambos compartieron una amistad desde la juventud que les llevó a trabajar juntos en estudios y con modelos que el conde ponía a disposición de este pintor sin hogar.

Por eso, en el Caylus artista vemos antes a un técnico extraordinariamente trabajador que traduce imágenes originales a copias, enfrentándose inevitablemente con todos los problemas que crea esa traducción a grabados de pinturas, esculturas o edificaciones.

Arte y realidad. El proyecto mimético del arte occidental a través de unos grabados franceses del siglo XVIII

Con estos compendios que vemos aparecer en torno a la primera mitad del siglo XVIII, se pretendía sustituir al objeto por su representación. Pero aún no se había inventado la técnica adecuada. La fotografía no aparece hasta 1839. Todavía faltan cien años. Y otros tantos más para las reproducciones fotomecánicas en color. Mientras tanto, debían conformarse con el grabado para alcanzar la mimesis de la mimesis, la imitación de las obras que imitan a su vez la realidad.

Uno de los principios rectores del arte occidental ha sido la imitación exacta de esa realidad. El arte era más perfecto cuando más se acercaba a esa similitud contando sólo con la mediación del ingenio humano y la perfección de su técnica.

Entre los ejemplos más célebres de esa aspiración a la mimesis está el de la batalla pictórica de Zeuxis y Parrasio. Zeuxis engañó a un pájaro que bajó a picotear en sus uvas pintadas. Sin embargo, Parrasio venció por engañar no a una bestia, sino al mismo Zeuxis que esperaba que se retirara la tela que cubría la pintura de Parrasio, cuando no estaba esa tela sino pintada.

⁴³ Antoine WATTEAU: *Figures de différents caractères de Paysages et d'Etudes... dessinées d'après nature par Antoine Watteau tirées des plus beaux cabinets de Paris*. París, Audran y F. Chereau, c. 1735. 2 vols. Sin numerar [¿Estampa 20?]

Otro pintor de capacidades legendarias, Apeles, fijó un criterio de calidad para proclamar al ganador de un concurso de pintura cuando los caballos se pararon a relinchar ante sus propios caballos pintados. Otro de los ejemplos de mimesis conseguida más famosos es el de la vaca de Mirón, tan parecida a las reales que sólo le faltaba mugir (Aquí la vemos en un grabado de Caylus, cuyo ideal de vaca no parece coincidir con el actual⁴⁴). Y esa vaca nos remite a la que labró Dédalo, quien recibió el encargo de Pasifae, locamente enamorada de un toro. Dédalo, tenido por el primer escultor, llegó a dotar a sus obras de movimiento. Y, sin embargo, como divertidamente nos dice Calístrato “para él era totalmente imposible y del todo irrealizable elaborar estatuas con voz”⁴⁵. Algo que sí tuvo, al menos durante un tiempo —hasta que fue restaurado—, el coloso de Memnón, que al amanecer emitía un sonido que se comparaba con una voz. Existen casos legendarios de figuras con voz, de autómatas que salían a realizar los recados y volvían tras haber saludado a los viandantes, como simpáticos pinochos. Como galateas a las que sólo les falta el aliento divino solicitado por Pigmalión. Así, por ejemplo, el llamado *hombre de palo* de Juanelo Turriano.

Caylus, con todo el fervor que le pudiera profesar a la imaginación, no cayó en esa confusión entre el mundo real y el mundo del arte, y dudo que creyera que una vaca como la que el grabó pudiera engañar a un eventual observador, ya fuera bestial o humano. Pero, dentro del mundo del arte, sí jugó con la posibilidad de que éste tuviera más vida de la que se le suponía, e intentó que la imaginación pudiera transportar la figuración a la realidad.

La escultura era el arte que mejor se prestaba a la mimesis porque sus tres dimensiones jugaban en su favor. Pero tenían una desventaja: el entorno de la figura, su paisaje, eran difíciles de reproducir. Para hacerlo era necesario

⁴⁴ «La Vache de Myron». CAYLUS: *Recueil de trois cent têtes...*, op. cit., estampa 53.

⁴⁵ *Descripciones*, 9,3. FILÓSTRATO: *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*. CALÍSTRATO: *Descripciones*. Madrid, Gredos, 1996. Introducción de Carles Miralles. Traducción y notas de Francesca Mestre.

recurrir a una aparatosidad que no era fácil de costear, entre otros inconvenientes.

Ahora bien, las artes sobre dos dimensiones, como el dibujo, el grabado o la pintura, podían prestar el paisaje a esas obras y multiplicar así su efecto realista. Y el modo más sencillo es el de insertar la figura en el paisaje. Eso es lo que vemos en este grabado de Desplaces que forma parte de una serie sobre esculturas insertas en paisajes en las que colaboró nuestro conde y que reproduce el Rapto de las Sabinas de Juan de Bolonia⁴⁶. Las esculturas inertes cobran vida en medio de una naturaleza que las dota de movimiento.

Pero, a la vez, cuando el espectador vuelva su mirada al grupo escultórico que motivó este grabado, también lo verá dotado de esa vida y de aquella voz. Allí también lo oírás gritar en medio del paisaje y lo verá cubierto de sudor, como lo ve en el grabado.

El grabado ha hecho así de la escultura una figura viviente. Y ese juego divierte especialmente a Caylus, porque con las figuras de ese grupo escultórico vuelve a vivir también su tiempo, el del mundo antiguo. Y el artista que lo ha conseguido alcanza las cotas de Parrasio, de Mirón, de Dédalo, de Apeles.

Algo semejante ocurre con el *Hermafrodita* por Boucher, que nos resulta más cercana por tenerla en la sala principal del museo del Prado, dedicada a Velázquez, quien la adquirió en su segundo viaje a Italia para las colecciones reales. En ese contexto imaginado, el hermafrodita nos parece más carnal y levemente sonoro. Y pensamos que es ésa del grabado la situación original de la que se tomó el modelo para la obra escultórica y no al revés⁴⁷.

Caylus como patrono

El arte que enseña Caylus desde sus obras parece mirar decididamente a la Antigüedad, hacia el pasado antes que hacia el futuro, y consolida así su

⁴⁶ *Statue antiques et modernes*. S. l., s. i., s. d., p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

caracterización de arcaizante. Si a eso se añade su fuerte carácter, aparece el dibujo del dirigismo que ejerció sobre los artistas cubiertos por su égida.

Las palabras, pero también los hechos, pueden difuminar ese dibujo. Primero las palabras. Dice Caylus: “Aquellos que patrocinan a los artistas, ya sean nobles u hombres ricos, tienen todo el derecho a decir algo sobre el trabajo que ordenan. Pero por natural y correcta que sea su determinación para llevar a cabo su idea, a menudo eso frustra las mejores voluntades y refrena los impulsos del genio... El resultado de este estado de las cosas es que las artes quedan en tal desventaja que eso se convierte en la amargura para los tiempos venideros, como lo fue de los pasados. El daño sólo puede ser reparado dejando a los artistas las manos libres en la ejecución de su trabajo, por completo”⁴⁸.

Y también desdibujan los hechos esa imagen ríspida. En un momento en el que el arte está cambiando, su apoyo es decidido hacia los artistas que representan ese cambio. Ya nos hemos referido a sus estrechas relaciones con Watteau, a quien le dedica un estudio, a quien grabó y con quien comparte actividades artísticas.

En lo concerniente al arte, sólo el artista es el indicado para moldear la imaginación.

IIb. EL MUSEO IMAGINARIO

El título de esta conferencia introduce al conde en el museo imaginario. La expresión es de André Malraux, el pensador francés que ocupó el cargo de ministro de Cultura en el gobierno de De Gaulle y que publicó un ensayo con

⁴⁸ Citado en STAROBINSKI: *The Invention of Liberty*, *op. cit.*, p. 57.

ese título —*El museo imaginario*— en 1951⁴⁹. Se refería con ello a los cambios que la edición de libros de arte ilustrados con fotografías había introducido en la percepción del arte. Se podían sacar conclusiones engañosas de las comparaciones, de las iluminaciones y de los detalles hasta el punto de deducir nuevos estilos artísticos que sólo estaban en los libros. La fotografía, al acercar las obras, podía confundirlas en esa aproximación.

La traducción del título de Malraux al inglés se alejó de la literalidad, pero ese alejamiento en lugar de provocar un efecto extraño, en este caso fue especialmente feliz y gráfico: en inglés se conoce como *the museum without walls*, el museo sin paredes. Y es que algunos de los riesgos que señalaba Malraux son también extrapolables a los museos efímeros, al circuito de exposiciones que se nos presentan cada temporada y que pueden ofrecer un discurso demasiado temporal, contando para ello con las mayores facilidades que ofrecen hoy en día los préstamos y los transportes⁵⁰.

Precedentes de ese título y del esfuerzo por recoger el arte en el papel, los encontramos antes del nacimiento de nuestro conde. Uno de ellos es el *Museum Chartaceum* o Museo de papel. Bajo este título reunió Casiano del Pozo, en el siglo XVII, dibujos de la Antigüedad dispuestos temáticamente. Antes, Pirro Ligorio, en 1553, había compilado una antología ilustrada de antigüedades en cuarenta volúmenes que se quedaron sin publicar. Y entre 1719 y 1724 aparecieron los quince volúmenes de *L'Antiquité expliquée* del benedictino francés Bernard de Montfaucon, que contenían en total unas 40.000 ilustraciones⁵¹.

A ese museo imaginario, sin paredes y, si me permiten, *globalizado*, se refirió el pensador alemán de la escuela de Francfort Walter Benjamin en 1935

⁴⁹ “El museo imaginario”, en André MALRAUX: *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 1956.

⁵⁰ Véase Francis HASKELL: *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona, Crítica, 2002.

⁵¹ Francis HASKELL y Nicholas PENNY: *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990. pp. 60 y s.

en su ensayo titulado *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*⁵². Benjamin sostenía que la obra de arte, al ser reproducida, veía modificadas sus características porque las modificaba la mirada del espectador. La obra de arte original tiene un aura que es la que nos impide que aceptemos deleitarnos delante de una reproducción, por exacta que sea como si fuera ante la propia obra de arte. Y esa aura desaparece en las reproducciones, pero *también* desaparece de la obra original, que se convierte en una referencia de sí misma, en un icono. Tanto más cuanto es más reproducida. Algo parecido le ocurriría al cine desde que aparecieron las facilidades del vídeo u otras técnicas.

Pero, lejos de lamentar la pérdida del aura, y esto es algo que se olvida generalmente al recordar el ensayo de Benjamin, él ve en esto posibilidades de progreso social, porque el arte se democratiza. No sólo porque lleguen a otros grupos sociales sus reproducciones, sino porque además los originales pasan a tener un valor equivalente al de sus reproducciones y se desdibuja su condición de objeto de lujo, el asequible sólo por las elites, como ocurre con la obra única.

Lo que nos interesa aquí es que hay unas palabras del conde de Caylus en el prefacio a su *Recueil d'Antiquités* que sorprenden por su parecido con las escritas por Benjamin doscientos años después. Refiriéndose a las ventajas que presentan ciertos países a la hora de conocer *in situ* el pasado porque allí han florecido las culturas más influyentes, como Egipto, Grecia o Italia, dice: “Felizmente para los países que no ofrecen las mismas ventajas, esas riquezas no van a desaparecer para siempre entre las manos de quienes las poseen; el grabado las vuelve a hacer comunes para todos los pueblos que cultivan el conocimiento: las copias multiplicadas, aunque destituidas de *esa vida* y de *esa alma* que se admira en los originales, no dejan de difundir a lo lejos el gusto por lo antiguo”⁵³.

⁵² Walter BENJAMIN: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Tecnos, 1973.

⁵³ CAYLUS: *Rec. d'Ant., op. cit.*, vol. I, p. v. El subrayado es mío.

Caylus se refiere al *alma* que pierden los objetos cuando se traducen a grabados. Pero le parece un precio adecuado a cambio de la difusión que se consigue. También se refiere a la vida que desaparece, que se pierde en el intercambio. Seguramente, consideraría solucionado el problema de haber conocido la fotografía, algo que los estudiosos consideran que pudo ser posible en el siglo XVIII, cuando los conocimientos científicos necesarios ya estaban presentes⁵⁴.

Caylus no sólo ayuda así decisivamente a poner en marcha el museo imaginario. También vislumbra sus consecuencias. Y ninguna le parece inconveniente.

Algo de los estilos librescos, imaginarios, de Malraux hay en esa misma introducción del conde de Caylus a la que nos hemos referido, pues a continuación sigue hablando de las riquezas nacionales y añade: “y reuniendo de ellas de diferentes sitios en los gabinetes de los curiosos, allí forman de alguna manera un cuerpo de luz en el que todas las partes se iluminan mutuamente”⁵⁵. Si el conde se refería, con esa alusión a la luz nueva que resulta de la reunión de objetos dispares, a la magnificencia de las colecciones que es más destacada si se atiende a la importancia de cada uno de sus objetos, consiguió sin embargo recordarnos ese otro oscuro efecto que la reproducción de obras de arte produce cuando se cotejan de manera recreativa muchas de ellas.

Esa condición recreativa de los libros de arte es la que no debemos olvidar al contemplarlos, al estudiar su evolución, pero también al estudiar el arte de una época posterior al desarrollo de estas reproducciones. Lo mismo ocurre con los museos y con las exposiciones temporales de arte. Nos interesa saber qué se vio en cada momento, pero también cómo lo vieron.

⁵⁴ Gerardo F. KURTZ: “Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España”, en Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL (coord.): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI. Summa Artis*, vol XLVII, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 43.

⁵⁵ CAYLUS: *Rec. d’Ant., op. cit.*, vol. I, p. v.

Por otro lado, se crea la necesidad del estudio de una nueva ecología de las imágenes. De cómo compiten entre ellas o se modifican y de cómo deben adaptarse cada una a un nuevo nicho, a menudo distinto de aquel en el que surgieron.

Y también nos advierten de otra eventual necesidad: la de cuidar nuestra dieta de imágenes. Quizá de imponernos una higiene que permita enfrentarnos a las obras sin la carga adherida de una transformación icónica, producida sucesivamente en todos esos contextos señalados.

Una muestra significativa, a veces divertida, de cómo conocemos el arte, de cómo llegamos a adoptar sus modelos o de cómo interpretamos su origen, son los *tableaux vivants* o «cuadros vivientes»; actividad repetida en los salones modernos.

Iic. DESCRIBIENDO OBRAS DE ARTE

Aun quisiera detenerme en otro tipo de museo imaginario en el que participó el conde de Caylus. Otra de esas formas de acercarnos al arte, recreándolo con nuestra imaginación.

Entre las muchas actividades que llevó a cabo Caylus está la escritura de dos volúmenes dedicados a extraer temas para uso de los pintores de obras poéticas clásicas de género épico, entre ellas las de Homero y Virgilio. Encontró temas “pintables” en la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida* y también en la historia de Hércules, el tebano⁵⁶.

La relación que mantenían la poesía y las artes plásticas, y, en concreto, la pintura, era una antiquísima cuestión que surgió ya en Grecia y que

⁵⁶ *Tableaux tirés de l'Iliade de l'Odyssee d'Homere, et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, etc.* París, Tilliard, 1757 y *L'Histoire d'Hercule le Thébain, tirée de différens Auteurs, à laquelle on a joint la description des Tableaux qu'elle peut fournir, par l'auteur des tableaux tirés d'Homère et de Virgile.* París, Tilliard, 1758. No he tenido acceso directo a ellas.

atravesaría después todas las edades hasta llegar a nuestros días. Las formulaciones más célebres de este tópico de debate fueron las de Simónides de Ceos (S. V a.C.) y la de Horacio (S. I a.C.). Según Simónides, la pintura era una poesía muda y la poesía una pintura hablada. Según Horacio, así como la pintura era la poesía. A esta comparación de las artes y la superioridad que una pudiera tener sobre la otra se conoció como la cuestión del parangón. Y al género concreto de la poesía, o de las letras en general, que se dedica a la descripción de obras de arte, se le conoce con el nombre de écfrasis.

La historia del parangón y de la écfrasis es lo suficientemente amplia como para pretender ofrecerla aquí con detalle⁵⁷. Los debates que ha generado, y que continúa haciéndolo, se refieren a la polisemia del verbo griego *gráphein*, que se utilizó tanto para indicar lo escrito como lo pintado; a la condición de metáfora de una metáfora que supone una pintura que derive de un texto que pretende reflejar la realidad —o de un texto que derive de una pintura— y a las distintas naturalezas irreconciliables de uno y otro lenguaje: el plástico y el literario.

Las fuentes clásicas de ejemplos de obras descritas más repetidos las encontramos en Plinio el viejo y su ingente *Historia natural*. De este autor Caylus pensaba que era y será durante mucho tiempo un tesoro, y hoy lo continúa siendo⁵⁸. Otra fuente clásica es Pausanias y su *Descripción de Grecia*. Y un ejemplo más puro de écfrasis lo encontramos en las obras de los dos

⁵⁷ Véase VV.AA.: *Literatura y pintura*. Madrid, ARCO, 2000. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal.

⁵⁸ “Cet auteur est et sera longtemps un trésor”. Carta XXI. Winckelmann cita en su *Historia del arte en la antigüedad* su discurso *sur quelques passages de Pline, qui concernent les Arts. V. dans les Mem. de l’Acad. des Inscr. T. 19*. No he podido consultarlo.

Para Plinio y el arte, véase PLINIO: *Textos de Historia del Arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2001. Edición de Esperanza Torrego.

Filóstratos —presumiblemente, padre e hijo— y de Calistrato, tituladas precisamente *Descripciones de cuadros*⁵⁹.

Luciano, en sus *Imágenes*, dice por boca de un personaje: “aunque sea en presencia de Eufranor y Apeles, juzgamos que, más que ellos, Homero es el mejor de los pintores”, siendo Eufranor y Apeles, famosos pintores y Homero no. Según Luciano, la belleza de una mujer la pintan o la escriben mejor las palabras que la pintura y la escultura. Las artes figuradas sólo captan el exterior, la apariencia, mientras que la escritura también capta el interior y revela mejor las virtudes y los sentimientos.

En el bando opuesto, durante el Renacimiento, se sitúan los que opinaban que era más difícil transmitir sentimientos e ideas elevadas con la pintura y que por ello tenía más mérito que la poesía, como defiende Leonardo, quien sostiene que no es justo llamar a la pintura «poesía muda» y a la poesía «pintura hablada». En todo caso, la poesía debe ser llamada «pintura ciega».

Quien pasa por haber terminado con la discusión del parangón —aunque sólo durante un tiempo, como veremos— fue Lessing en un ensayo titulado *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, que fue publicado en Berlín en 1766, un año después de la muerte del conde de Caylus, quien no pudo, por tanto, conocerlo y no pudo saber que era un personaje importante dentro de ese libro.

La conclusión que Lessing exponía en su *Laocoonte* que más repercusión tuvo, fue que la naturaleza de la pintura y la poesía eran irreconciliables y que, por tanto, el parangón carecía de sentido. La pintura era un arte del espacio —algo que podía compartir con la escultura y la

⁵⁹ Según Goethe, esas pinturas existieron. Se parecerían a las de Pompeya y Herculano recién descubiertas. Goethe, además, reconstruyó las pinturas de Polignoto en Delfos citadas por Pausanias (A. Fairbanks: Introducción a *Philostratus*...Londres-Harvard, 1931. pp. XXVII y ss. “Note on Goethe, Philostrats Gemaelde”). Citado en GOMRBICH: *Los usos de las imágenes...*, op. cit., p. 22.

arquitectura—, pero la poesía era un arte del tiempo, por lo que puede parecerse a la música pero no a la pintura, que sólo puede representar un momento detenido.

Esa conclusión quedó seriamente cuestionada cuando apareció el cine, que requiere de espacio y de tiempo; cuando apareció la escultura móvil y el arte cinético; cuando los caligramas de Apollinaire unieron imagen y poesía y cuando la escritura se coló en las pinturas, a veces hasta ocupar las letras mismas toda la pintura como ocurrió en el arte conceptual de los años setenta. Algún artista del siglo XX, como Paul Klee desde sus *Diarios*, afirmó que realmente la música y la poesía necesitan de un espacio en el que ser escuchadas tanto como una pintura requiere de un tiempo para contemplarla, invirtiendo con esta aparente *boutade* las conclusiones de Lessing⁶⁰.

El caso es que Lessing refutaba la tesis del conde de Caylus en la que había basado la redacción de sus libros dedicados a extraer temas de la poesía de Homero o Virgilio, esto es, que un poeta debe ser tanto más valorado cuantas más pinturas puedan llegar a sugerir sus obras⁶¹.

De haber vivido Caylus cuando apreció el Laocoonte quizá se hubiera animado a confesar en público la confidencia que envió por correo a su corresponsal en Italia: que consideraba esos libros un capricho, si traducimos con urbanidad la expresión más gruesa del conde⁶².

Pero no pudo ser así, y Lessing con su crítica dejó al conde colocado nuevamente entre los antiguos. Ya nos habían avisado Le Beau: “Nada de lo que fuese antiguo le era indiferente”⁶³. El conde mismo se despidió en alguna de sus cartas con la fórmula: “He aquí el adiós de un anticuario”⁶⁴.

⁶⁰ Paul KLEE: *Diarios, 1898-1918*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁶¹ Capítulo XIV, nota 1. Gotthold Efraim LESSING: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona, Iberia, 1957, pp. 139 y s.

⁶² “C’est une vie d’*Hercule le Thébain* faite pour les peintres et dans le même goût. C’est une grandissime coyonnade, et je voudrais qu’elle pût vous amuser”. Carta III. CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.*

⁶³ LE BEAU: *Éloge historique...*, *op. cit.*, p. xvii.

⁶⁴ “Voilà l’adieu d’un antiquaire”. Carta V. CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.*

El anticuario podía tener una caricatura divertida, como la que recoge una obra burlesca inglesa del siglo XVII: “Es una persona que padece la antinatural enfermedad de estar enamorado de la vejez y las arrugas, y que prefiere (...) todas aquellas cosas que están mohosas y comidas por gusanos (...). Es un gran admirador de la herrumbre de los antiguos monumentos (...). Su fortuna consiste principalmente en monedas hebreas y romanas (...). Los mendigos le estafan con objetos enmohecidos que han sacado de los vertederos (...). Su habitación suele estar decorada con pieles de animales extraños, y es una especie de osario lleno de huesos extraordinarios (...). Su tumba no le asusta, porque está acostumbrado a los sepulcros, y lo que más le gusta es la muerte, porque le reúne con sus Antepasados”⁶⁵.

Pero anticuario no es sinónimo de arcaizante. Y no lo parece en el caso de Caylus.

Desde finales del siglo XVII venía desarrollándose una querrela conocida como la de los antiguos y los modernos, que se fijaba preferentemente en la literatura. Perrault, en 1687, leyó un poema ante la academia en el que sostenía: “los modernos hemos igualado a los antiguos: ¿qué puede impedirnos ir más lejos que ellos?”⁶⁶. Los «antiguos» abogaban por una literatura al modo de la clásica, de la de Homero. Los «modernos» encontraban vulgar a este autor en concreto, pues su vocabulario y las acciones de sus personajes eran prosaicas. En cambio, el clasicismo de poetas como Milton era más correcto y de mejor tono social⁶⁷.

Caylus había comparado a Homero con Milton, afirmando que de Homero sí podían extraerse temas para la pintura mientras que de *El Paraíso perdido* de Milton no podía sacarse ninguna. En esto coincidía con Winckelmann, quien pensaba que “en Homero todo ha sido creado para la

⁶⁵ Citado en Ernst Hans GOMBRICH: *El gusto por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Madrid, Debate, 2003, pp. 298-300.

⁶⁶ Albert GUÉRARD: *Breve historia de Francia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 124.

⁶⁷ Véase Gilbert HIGHET: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México, FCE, 1954. 2 vols.

pintura” y no así en Milton⁶⁸. Lessing recogió, para ridiculizarla, la despectiva afirmación del conde en la que resumía su parecer: “Puede ser muy bien que la pérdida de la vista haya sido la mayor semejanza que Milton tuvo con Homero”⁶⁹. De la ceguera de Homero y de él mismo no podemos afirmar nada más que el hecho de que sólo es un nombre. Milton sí es un personaje histórico y realmente perdió la vista y tuvo que dictar su largo poema a sus hijas, pero su ceguera sólo le sobrevino cumplidos los cuarenta y cuatro años.

Ciertamente, los neurólogos nos informan de que la falta de un sentido, como ocurre en el caso de la ceguera congénita, provoca la imposibilidad de desarrollar ciertas habilidades mentales en beneficio de otras. En algunos casos de niños nacidos con cataratas que han sido operados ya en la madurez, se comprueba cómo son incapaces de diferenciar distintos polígonos aun después de un aprendizaje visual⁷⁰. Diderot se había preocupado por los efectos de la ausencia de un sentido, como la ceguera y la sordera, en sus *Lettre sur les sourds et muets*⁷¹. Pero no parece que Milton tuviera sus facultades distorsionadas por la falta de un sentido. Incluso hay pasajes de su poema que sí permiten su trasposición a la pintura. Eso era lo que defendía Lessing. Veamos cómo ocurre eso en este ejemplo, que puede ser visualizado como cuadro porque en él el tiempo no fluye, está detenido:

“[Adán y Eva] Así hablando y cogidos de la mano/ se encaminaron hacia su gozosa/ enramada; era el sitio escogido/ por el Plantador soberano, cuando/ dispuso toda cosa para el uso/ deleitoso del hombre; la techumbre,/ de tupido espesor, era un trezado/ de sombra densa de mirto y laurel/ y de las hojas firmes y fragantes/ que más arriba trepan; a ambos lados/ acantos, toda clase de frondosos/ arbustos que formaban un verdoso/ muro, toda preciosa flor, iris de/ todo matiz, y rosas y jazmines/ izando en medio su floridas testas/ y trazando un mosaico; a sus pies/ violetas y azafrán, jacinto en ricas/

⁶⁸ Parte I, libro I, capítulo III. Johannes Joachim WINCKELMANN: *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona, Iberia, 1984, p. 39. La edición original en alemán fue de 1766, el año siguiente al de la muerte de Caylus.

⁶⁹ Cap. XIV. G. E. LESSING: *Laocoonte...*, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁰ José M. R. DELGADO: *Mi cerebro y yo*. Madrid, Temas de Hoy, 1994, p. 148.

⁷¹ Denis DIDEROT: *Escritos sobre arte*. Madrid, Siruela, 1994, edición de Guillermo Solana, p. X.

incrustaciones bordaban el suelo/ con mejores colores que la piedra/ de incrustación más rica. Ninguna otra/ criatura, bestia, ave, insecto o reptil/ se atrevía a entrar aquí; tal era/ su respeto hacia el hombre [...]. Aquí en este retiro/ tan íntimo, entre flores y guirnaldas/ y hierbas de la más dulce fragancia,/ Eva adornó el primer lecho nupcial,/ y los coros celestes entonaron/ el himeneo.”⁷²

Podríamos intercambiar las imágenes que ha creado nuestra imaginación a raíz de este texto. Pero sólo si conocemos la técnica adecuada, la de un pintor.

A Lessing no le importaba la cantidad de cuadros que pudieran extraerse de un texto. La tesis defendida en el *Laocoonte* es que confundir los cuadros poéticos con los cuadros plásticos es un error basado exclusivamente en la polisemia de la palabra cuadros, que también encontramos utilizada en las divisiones de las obras teatrales. Y Caylus ha caído en ese error. La poesía no puede ser juzgada en función de su visualidad, porque eso es limitarla. Y porque esa identificación también perjudica a la pintura porque la supeditaría a la literatura y, con ello, jerarquiza los temas de que se vale: una pintura de tema literario supera a una de paisaje o a un bodegón, y eso es algo que va a estar muy lejos de ser aceptado desde finales del siglo XIX, cuando la jerarquía de los géneros desaparece y se valora una pintura o una escultura en función de sus valores puramente plásticos. Lessing consideraba que la disposición y la expresión que componga el artista son más importantes que el tema de que se valga, y que éste no debe ser el fundamento de la pintura.

Es interesante recordar lo que Goethe opinaba de la obra de Lessing: “Esta obra fue un rayo de luz que el profundo pensador proyectó sobre opacas nubes. Ya fue clara para siempre la diferencia entre la Plástica y la

⁷² John MILTON: *El Paraíso perdido*. Madrid, Cátedra, 2001. Traducción de Esteban Pujals. Libro IV, versos 688 y ss. Ésta es la única descripción que Winckelmann salva de entre las de Milton por ser posible pintarla. Parte I, libro I, capítulo III. J. J. WINCKELMANN: *Historia del arte...*, *op. cit.*, p. 39.

Retórica. El artista trabaja por los sentidos que sólo se satisfacen con la belleza; el poeta para la imaginación que puede aún soportar lo feo”⁷³.

Con su clarificación de la distinción, Goethe excluye a la imaginación del ámbito de contemplación del trabajo del artista plástico. Es la poesía la que nos hace imaginar, lo que de literario pueda haber en una pintura. Pero ante una que sólo ofrezca valores plásticos no hace falta que la imaginación se ponga en marcha. Todo lo que tenemos que saber de esa obra está ya allí mismo, independizada de los valores literarios.

Es hora, entonces, de que distingamos la imaginación de origen literario que nos permite recomponer la realidad utilizando estructuras lingüísticas y la imaginación que se forma con imágenes visuales. La primera tiene que ver con el pensamiento, la segunda con la memoria⁷⁴.

En la medida en que seamos espectadores, ya sea de libros con reproducciones de arte, de museos, de exposiciones temporales, o de cualquier otra manifestación plástica, estaremos cargando nuestro banco de imágenes. Estaremos trabajando con un tipo de imaginación visual que no debemos confundir con una imaginación literaria, absteniéndonos de recrearla. Pero eso es imposible.

El material del que nos proveyó Caylus y los demás artistas que trabajaron en la reproducción de imágenes visuales para la conservación y la difusión opera en nuestra memoria. Ya nos avisó Gombrich de que el museo

⁷³ Johann Wolfgang von GOETHE: *Verdad y poesía*, libro VIII. Citado en Enrique Palau: “El autor y su obra”, en *Laocoonte...*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁴ Es interesante recordar lo que entiende por imaginación Poe según Baudelaire: “Para él la imaginación es la reina de las facultades, pero por esa palabra entiende algo más grande que lo que entiende la mayoría de los lectores. La imaginación no es la fantasía; no es tampoco la sensibilidad, aun cuando resulte difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, desde fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, de las correspondencias y las analogías. Los honores y las funciones que confiere a esta facultad le dan un valor tal (al menos cuando se ha comprendido bien el pensamiento del autor), que un sabio sin imaginación se revela como un falso sabio o, cuando menos, como un sabio incompleto”. Charles BAUDELAIRE: *Edgar Allan Poe*. Madrid, Visor, 1988, p. 98. La imaginación «de la mayoría de los lectores» es la nefasta, según Poe: “La nariz del populacho es su imaginación, por esa nariz siempre se le podrá llevar fácilmente”, citado en *ibid*, p. 87.

imaginario de Malraux tal vez no era sino “el museo de la mente, de la memoria y de la presencia continua en nuestra mente de las obras maestras de pasado”⁷⁵. Vivimos con un recuerdo del arte.

Desde la memoria se genera un tipo de pensamiento visual que no entraré en comparar valorativamente con el de origen literario pero que sí diré que parece más utilizado que éste si atendemos al consumo que se hace de imágenes en nuestra sociedad, frente al consumo que se hace de textos.

La imaginación visual se liberó del texto. Y puede que si se desprende de la tela de la pintura pueda generar imágenes fructíferas. Pero esas imágenes estarán distorsionando el arte del que proceden. En cuanto nos alejamos de una obra de arte, empezamos a recordarla, y ya sabemos que las cosas no son como son, sino como se recuerdan. En el caso de la pintura, este aforismo es especialmente incisivo. Recordar un color nos resulta imposible, no sólo por la dificultad de dar un nombre preciso a un tono concreto sino porque los colores no quedan grabados en nuestra memoria ni en nuestra imaginación, como tampoco son iguales bajo luces distintas o reproducidos por la imprenta. Antes somos capaces de *pensar* un color imposible, como el azul anaranjado, que son colores opuestos en el círculo cromático, que de *recordar* el tono concreto de un objeto cotidiano que no esté ante nuestros ojos⁷⁶.

La imaginación artística, si quiere ser fiel, no puede vivir muy alejada de la tela del lienzo. Y esto no es fácil que ocurra en la experiencia habitual del espectador.

El museo imaginario se vuelve un riesgo mayor cuanto mayor es la densificación de las imágenes, como ocurre en nuestro tiempo⁷⁷. Y contra él sólo cabe estar prevenido.

⁷⁵ E. H. GOMBRICH: *Los usos de las imágenes...*, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁶ III, 27 y ss. Ludwig WITTGENSTEIN: *Observaciones sobre los colores*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 20.

⁷⁷ El concepto de «densificación de las imágenes» está tomado de Juan Antonio RAMÍREZ: *Medios de masas e Historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1976.

Tal vez, el museo imaginario, todos ellos, los que nos alejan de las obras pretendiendo acercarnos a ellas, no sea sino la parte de atrás de la Historia del Arte, su reverso, sus pies de barro, su pesadilla porque en ella el arte depende de un medio que no controla, que es inestable, que es otro, distinto, que presenta la debilidad de su éxito.

En ocasiones, interponemos un elemento más en nuestra relación directa con la obra de arte aunque la tengamos delante. Ocurre cuando atendemos a las explicaciones de un guía que recrea con su écfrasis una obra que no es la que estamos viendo. Pero no toda la contaminación es responsabilidad suya. Pausanias decía: “No se les oculta a los guías de los argivos que no todo lo que dicen es verdad, y sin embargo lo dicen, pues no es fácil hacer que la mayoría cambie sus opiniones”⁷⁸.

Se crea así una estética del espectador que no coincide con la estética del artista.

Diderot consideraba que describir una obra de arte era equivalente a triturarla, porque se desmembraba un todo en partes sucesivas⁷⁹.

Hoy, el grabado y, sobre todo, la fotografía, han dejado obsoleta a al écfrasis como técnica de comunicación de imágenes. Y, sin embargo, sigue siendo tema de debate *pero también* de desarrollo.

Un poeta tan representativo de la modernidad como es Baudelaire, nos ofrece algunos ricos ejemplos. Cuando se refiere a su admirado pintor Delacroix, dice: “La lectura de los poetas dejaba en él imágenes grandiosas y rápidamente definidas, colores acabados, por así decirlo”. Y lo mismo ocurre cuando habla de un cuento del escritor Edgar Alan Poe y nos pregunta: “¿Recuerdan un cuadro (¡en verdad es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época, que tiene por título *El hombre de la multitud?*”⁸⁰.

⁷⁸ II, 23, 6. PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*. Madrid, Gredos, 2002. 3 vols. Introducción de F. Javier Gómez Espelosín. Traducción de María Cruz Herrero Ingelmo, p. 196.

⁷⁹ D. DIDEROT: *Escritos sobre arte, op. cit.*, p. XI.

⁸⁰ Charles BAUDELAIRE: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, p. 326. Más ejemplos del parangón en Baudelaire pueden rastrearse en sus libros dedicados a

Como vemos, Lessing no acabó al menos con la práctica de las relaciones entre la poesía y la pintura. Théophile Gautier nos recuerda lo extendido que estaba entre los poetas del tiempo de Baudelaire las comparaciones entre las artes⁸¹.

Caylus sabía que la imaginación es una herramienta delicada en manos del historiador. Que el espectador no puede desarrollarla más que como una invitación del artista si no es con el riesgo de llegar a otro lugar.

Y, sin embargo, no podía resistirse a ella. Tras pensar en cómo hacerse con unos objetos que conoce por reproducciones, Caylus, escribe: “Me dejo llevar por la imaginación, es la reina del mundo”⁸².

III EL CONDE DE CAYLUS HOY

Cuando el conde de Caylus establece una mirada hacia atrás, no implica eso necesariamente una voluntad arcaizante. Uno de sus tratados más queridos, y el único, hasta donde sé, traducido al español, es el que recupera la técnica de la pintura al encausto, tomada de una referencia de Plinio⁸³. Esta técnica consiste en mezclar el pigmento de color con cera caliente. Las

Edgar Allan Poe, en su imagen de Gautier, y entre sus *Curiosidades Estéticas*. Pero sin que la poesía ceda su preeminencia ante la pintura: “Como nuestro Eugène Delacroix, que ha elevado su arte a la altura de la gran poesía”, Ch. BAUDELAIRE: *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 77.

⁸¹ “Baudelaire, como todos los poetas de su tiempo, en que las artes estaban menos separadas que lo estuvieron anteriormente, se abandonaba a gustosas interpolaciones. La pintura le atraía por sentimiento, por conocimiento y por placer”. Théophile GAUTIER: *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire*. Madrid, Nostromo, 1974, p. 68.

⁸² “Je me laisse aller à l’imagination, c’est la reine du monde”. Carta XXXII. CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.*

⁸³ Mariano de la ROCA Y DELGADO: *Tratado de la pintura al encausto, y a la cera, por Mr. le comte de Caylus, en 1755. Arreglado y traducido libremente al castellano por el pintor D. Mariano de la Roca y Delgado*; en Antonio PALOMINO DE CASTRO Y BLASCO: *Compilación de todas las prácticas de la pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros días: Contiene los tratados de pintar al temple, al aguazo, al fresco, al óleo... y los del encausto y cera, [escrito] en 1744, por Mr. le comte de Caylus... traducidos libremente y originales los de aguada, limpieza, forración y restauración de las pinturas al óleo por D. Mariano de la Roca y Delgado*. Madrid, Lib. de D. Leon P. Villaverde, 1880.

ventajas frente al óleo son la ausencia de brillo y la mayor duración de la pintura.

Su propuesta de recuperación no tuvo el éxito esperado y esa técnica antigua difícilmente la encontramos en la producción contemporánea.

Pero eso no basta para considerarlo arcaizante. A esa caracterización se oponen autores contemporáneos. Rocheblave etiqueta el periodo de 1745 a 1774 como la época de Caylus y Diderot, destacando al conde como el gran nombre de este periodo. Con él se cierra la época de los anticuarios y se abre la de los sabios. Precisamente porque su interés por la Antigüedad no equivale a darle la espalda a su tiempo. No hay nada más característico del siglo XVIII que la curiosidad por conocer con la fidelidad que rechaza pretendidos saberes sin cuestionar que representa el conde de Caylus. Pocos años después de su muerte, sí triunfará otra ofensiva renovadora basada en la Antigüedad, en este caso de la mano del pintor David, que en sus cuadros parece seguir el principio que Caylus buscaba para las pinturas, que fueran exactamente arqueológicas, hasta el punto de poder inscribir sin afectación en una esquina del cuadro, el pasaje del autor así ilustrado⁸⁴. No por principios únicamente estéticos, sino también por otros eidéticos, que proyectan imágenes esenciales.

Después de ellos, mirando al pasado y a sus ruinas, se erigirá buena parte del movimiento romántico. Y más tarde todos los movimientos que indagan en lo más antiguo como sinónimo de primitivismo y, con ello, de pureza.

Su decidido apoyo a la observación directa de la Naturaleza como método de progreso en la pintura y a un pintor tan renovador como Watteau, que representa una nueva forma de sentir y de ser, como muestra la conciencia introspectiva de un hombre modesto como su Gilles, también juegan a favor de su imagen moderna antes que anticuada.

⁸⁴ Samuel ROCHEBLAVE: *L'art et le Gout en France, de 1600 a 1900*. París, Armand Colin, 1930, pp. 173-200.

Con ellas, Caylus se sitúa al lado de Diderot, de los enciclopedistas, de los *philosophes* a los que rechaza como parte del juego de salón de la época, y no en el lado opuesto a ellos.

* * *

La relevancia histórica del conde de Caylus tal vez no derive de la trascendencia absoluta de su obra concreta, aun siendo extraordinaria para un hombre solo y muchas sus facetas creativas. Seguramente, el interés de su figura proceda más bien de la oportunidad de su situación histórica. Caylus se encuentra en un lugar y en un momento de cambios profundos que han dado forma a nuestro tiempo. Funciona como una lente a través de la que contemplarlos hacia delante y hacia atrás, como una herramienta historiográfica para estudiar algunos aspectos del tiempo que nos ha precedido. Por eso, si buscamos las raíces de eso que podemos llamar nuestro imaginario visual, llegaremos necesariamente a dar con este personaje. Ese imaginario se compone de las visitas a las exposiciones, que, a su vez, están preparadas para satisfacer unos intereses que derivan de las visitas a los libros ilustrados. Se alimenta también de las imágenes que se codifican para la pintura, la escultura pero también para el cine y la fotografía desde textos clásicos, desde la poesía, siguiendo una tradición que retoma y recrea la Antigüedad clásica que se modula de distinta manera en cada periodo. En ese imaginario se incluyen los conocimientos que destilan los objetos que la arqueología nos descubre por debajo de los grandes tesoros. En los albores de esa nueva forma de contemplar es en donde podemos situar al conde de Caylus.

Una nueva forma de contemplar que se caracteriza por la provisión de una cantidad ilimitada de imágenes, muy por encima de la mayor de las capacidades de absorción. Pero lo más interesante es que genera el desarrollo

de medios de comunicación que sean capaces de transmitir ese conocimiento icónico. Si no vamos a proponer al conde de Caylus como el precursor de Internet, sí es posible situarlo, como se ha visto, en el origen de los manuales contemporáneos de historia del arte. El proyecto de Crozat, y los otros proyectos en los que participó Caylus, puede ser contemplado como la última vuelta de tuerca a la que puede llegar la invención de la imprenta en lo que a su capacidad de difusión de un conocimiento se refiere.

IV CODA DE ESCUDOS

Para terminar, quisiera recordar que uno de los principales motivos de la écfrasis es la descripción de escudos⁸⁵. Ocurre así con el famoso escudo de Aquiles que aparece descrito en la *Ilíada* en el canto decimoctavo, con el escudo de Eneas que aparece en la obra de Virgilio en el canto VIII y con el apócrifo escudo de Heracles, tenido por obra de Hesíodo. En la obra de Esquilo *Siete contra Tebas*, la descripción de escudos es un tema central. A través de otras fuentes, especialmente de la cerámica, sabemos que el escudo se convirtió en la referencia discriminatoria de su portadores en la pelea, ya fuera por su forma ya por la imagen que soportaban. Pero también que éstas últimas especialmente trasmitían las circunstancias de los guerreros a través de la figura que apareciera en el campo del escudo, como su pertenencia a un grupo o linaje, los dioses a los que rindiese culto, su rango social o militar, sus andanzas o sus gustos⁸⁶.

A la descripción de los escudos de Aquiles y de Eneas les dedicó Caylus un discurso⁸⁷. Y también su contemporáneo Montfaucon, el autor de *L'Antiquité expliquée*, se detuvo lógicamente en un objeto destacado de esa

⁸⁵ “Las descripciones de escudos, con todo, si constituyen sin duda un precedente del uso de las palabras para hacer ver un objeto artístico, aparecen circunscritas a la poesía de tipo heroico, épica o trágica. Nuestro camino para llegar a los Filóstratos y Calístrato ha partido de ellas, pues son significativa al respecto, pero es claro que toma nuevo rumbo cuando, desde la época helenística y luego ya en la romana, algunas obras, en verso y en prosa, usan la referencia o la descripción de otros objetos artísticos más comunes —pintura y escultura— como centro vertebrador del total”. Carles MIRALLES, introducción a *FILÓSTRATO: Heroico...*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶ George Henry CHASE: *The Shield devices of the Greeks in Art and Literature*. Chicago, Ares, 1979, pp. 35 y s.

⁸⁷ «Achilles». CAYLUS: *Recueil de trois cent têtes...*, *op. cit.* Estampa 294 y Pierre-Jean MARIETTE: *Traité des pierres gravées*, *op. cit.*, vol II, p. 92.

“L’explication des boucliers ne se trouvera que dans les deux volumes qui paraîtront à Pâques, et que j’aurai soin de vous envoyer”. Carta V. CAYLUS: *Correspondance...*, *op. cit.* El editor, Charles Nisard, anota: “Les deux volumes dont parle Caylus sont deux volumes des Mémoires de l’Académie des Inscriptions. Il envoyait ces volumes à Paciaudi au fur et à mesure qu’il en paraissait. J’ai parcouru les volumes, afin de lire bientôt les explications de deux boucliers d’Achille et d’Énée, et je ne les ai pas trouvées (...). L’explication (...) des boucliers d’Achille et d’Énée est dans les Mémoires de l’Académie des Inscriptions, t. XXXVII, p. 21 et suiv”. No los he podido leer.

Antigüedad, dando pistas para estudiar su uso bélico, mortuorio, votivo o conmemorativo⁸⁸.

El escudo fue perdiendo relevancia en la batalla según la tecnología militar evolucionaba, pero seguirá existiendo no sólo en el campo de la heráldica como blasón, sino que pervive como soporte ilustrado, como vehículo de sentimientos o ideales, como en este escudo del British Museum en el que encontramos sintetizado el ideal caballeresco.

Finalmente, desaparecida la utilidad del escudo, hoy nos quedan otros soportes portátiles que lucen imágenes artísticas o sus reproducciones, como, por poner ejemplos, las prendas de vestir, las carrocerías de los automóviles o las carpetas de los estudiantes, que transmiten las circunstancias de los nuevos portadores de emblemas.

Desde ellas se alude a un gusto preferente, y con él a una distinción. No en vano, la etimología de escudo —*clipeus* o *clupeus*— deriva, para algunos, de *cluere* (tener fama)⁸⁹. Ambos, gusto y distinción, suponen un uso del arte a través de sus referencias y de sus reproducciones que no pueden hacernos olvidar que el arte no puede ser usado como escudo sin resentirse en su misma condición de arte.

Parece más respetuoso con él que seamos nosotros, el público, los que actuemos como escudos del arte para que sus imágenes no lleguen a jugar en su contra.

⁸⁸ Véase Bernard de MONTFAUCON: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*. París, varios impresores, 1719, vol. IV, pp. 45-57 y láminas XIV, XV, XXII, y XXIII.

⁸⁹ PLINIO: *Textos...*, *op. cit.*, p. P. 77, nota 15.

FUENTES UTILIZADAS

Juan Jacobo BARTHELEMI: *Viage del jóven Anacharsis á la Grecia á mediados del siglo quarto antes de la era vulgar*. Madrid, Imprenta del Collado, 1813-1814. 7 vols.

Charles BAUDELAIRE: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996.

Walter BENJAMIN: "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Tecnos, 1973;

Edmunde BOUCHARDON: *Etudes prises dans le bas peuple, ou Cris de Paris*. París, Chez Fessard, 1737-1746.

Conde de CAYLUS: *Recueil de trois cent têtes et sujets de composition. Gravés par M. le Comte de Caylus d'après les pierres gravées antiques du Cabinet du Roi*. París, Chez Basan, s.d.

Conde de CAYLUS: *Numismata aurea Imperatorum romanorum e cimelio Regis Christianissimi delineata et aeri incisa a Comite de Caylus*. París, Renouard, s.d.

Conde de CAYLUS: *Recueil d'antiquités égyptiennes, etrusques, grecques et romaines*. París, Desaint & Saillant, Duchesne y Tilliard, 1752-1767. 7 vols.

Conde de CAYLUS: *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de Pierre Mariette avec le même publiées par Charles Nisard de l'Institut*. París, Imprimerie nationale, 1877. 2 vols.

Conde de CAYLUS: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons (1751 et 1753)*, París, André Fontaine, 1910. En edición de H. Laurens.

George Henry CHASE: *The Shield devices of the Greeks in Art and Literature*. Chicago, Ares, 1979.

Charles Nicolas COCHIN: *Mémoires inédits de Charles Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiées d'après le manuscrit autographe, avec introduction, notes et appendice, par M. Charles Henry*. París, Baur, 1880.

Thomas E. CROW: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989. Traducción de Luis Carlos Benito Cardenal.

Jean-Baptiste de la CURNE DE SAINTE-PALAYE: *Catalogue des tableaux du Cabinet de M. Crozat, Baron de Thiers*. Ginebra, Minkoff Reprint, 1972. Reimpresión de la edición de París, 1755.

Denis DIDEROT: *Escritos sobre arte*. Siruela, Madrid, 1994. Edición de Guillermo Solana. Traducción de Elena del Amo.

Marc FERRO: *Historia de Francia*. Madrid, Cátedra, 2003.

Luigi FICACCI: *Piranesi. Catálogo completo de grabados*. Colonia, Taschen, 2001.

FILÓSTRATO: *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*. CALÍSTRATO: *Descripciones*. Madrid, Gredos, 1996. Introducción de Carles Miralles. Traducción y notas de Francesca Mestre.

French Master Drawings from the Pierpont Morgan Library, Nueva York, The Pierpont Morgan Library, 1993.

M^a Santos GARCÍA FELGUERA: *Antoine Watteau*. Madrid, Historia 16, 1993.

Ernest B. GILMAN *et al.*: *Literatura y pintura*. Madrid, ARCO, 2000. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal.

Ernst H. GOMBRICH: *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Madrid, Debate, 2003.

Ernst H. GOMBRICH: *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Madrid, Debate, 2003.

Albert GUÉRARD: *Breve historia de Francia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

Francis HASKELL y Nicholas PENNY: *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza, 1990.

Francis HASKELL: *El laborioso nacimiento del libro de arte*. Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1991.

Francis HASKELL: *La historia y sus imágenes: el arte de la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza, 1994.

Gilbert HIGHET: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México, FCE, 1954. 2 vols.

W. M. IVINS, jr.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Gotthold Efraim LESSING: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona, Iberia, 1957

André MALRAUX: *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 1956.

Pierre-Jean MARIETTE: *Traité des pierres gravées*. París, Edición del autor, 1750. 2 vols.

Pierre-Jean MARIETTE: *Abecedario*. París, F. de Nobele, 1966. Reimpresión de la edición de J-B Dumoulin, París, 1851-1853.

Bernard de MONTFAUCON: *L'antiquité expliquée et représentée en figures*. París, Delaulne et al., 1719-1724. 15 vols.

Robert MUCHEMBLED: *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*. París, Flammarion, 1978.

Robert MUCHEMBLED: *Société, cultures et mentalités dans la France moderne. XVI^e-XVIII^e siècle*. París, Armand Colin, 1990.

Antonio PALOMINO DE CASTRO: *Compilación de todas las prácticas de la pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros días: contiene los tratados de pintar al temple...: y los del encausto y cera, en 1744, por Mr. le comte de Caylus..., traducidos libremente... por D. Mariano de la Roca y Delgado*. Madrid, Lib. de D. Leon P. Villaverde, 1880.

PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*. Madrid, Gredos, 2002. 3 vols. Introducción de F. Javier Gómez Espelósín. Traducción de María Cruz Herrero Ingelmo.

PLINIO: *Textos de Historia del Arte*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2001. Edición de Esperanza Torrego.

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, & dans d'autres Cabinets. Paris, Imprimerie royale, 1729-1742. 2 vols.

Samuel ROCHEBLAVE: *Essai sur le Comte de Caylus, l'homme, l'artiste, l'antiquaire*. Paris, Hachette, 1889.

Samuel ROCHEBLAVE: *L'art et le Gout en France, de 1600 a 1900*. Paris, Armand Colin, 1930.

Samuel ROCHEBLAVE: *La peinture française au XVIIIe siècle*. Paris, Éditions Hypérion, s.d. [1937].

Julius von SCHLOSSER: *La literatura artística: manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte*. Madrid, Cátedra, 1976.

Jean STAROBINSKI: *The Invention of Liberty. 1700-1789*. Ginebra, Skira, 1987.

Antoine WATTEAU: *Figures de différents caractères de Paysages et d'Etudes... dessinées d'après nature par Antoine Watteau tirées des plus beaux cabinets de Paris*. Paris, Audran y F. Chereau, c. 1735. 2 vols.

Michael WILSON: *French Paintings before 1800*. Londres, National Gallery Publications, 1985.

Johannes Joachim WINCKELMANN: *Historia del arte en la Antigüedad*. Barcelona, Iberia, 1984.

Anton Maria ZANETTI *et al.*: *Statues antiques et modernes*. Ss XVII y XVIII.

Sin solución

«Danae» vol II, nº 168., Rec Crozat

Falta mirar en la BN Voyage d'Iatlie 1714-1715. C. De C. Editado en París, 1914.