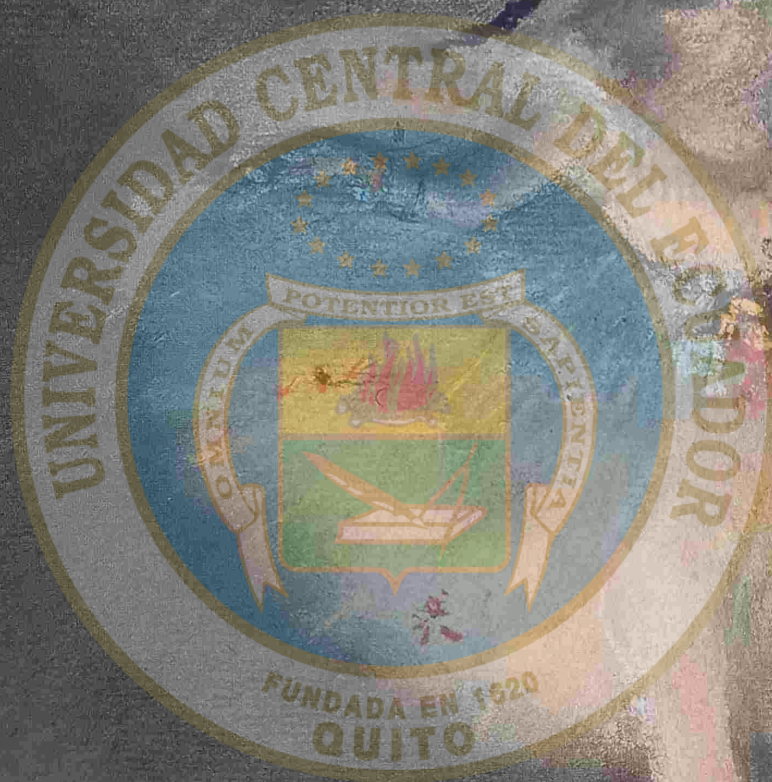




DE GAS

Bernd Growe

TASCHEN



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	26
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	



«No hay ningún arte menos espontáneo que el mío. Inspiración, espontaneidad y temperamento me son desconocidos. Hay que repetir el mismo tema diez, incluso cien veces. En el arte, nada debe parecerse al azar, ni siquiera el movimiento»

EDGAR DEGAS

259
B126 edg
11871



51.8, 25/11/11: 7/16 - 13-06-2006 - 18010023694



Bernd Growe



EDGAR DEGAS



TASCHEN

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

PORTADA:

La estrella, 1876-77
L'étoile ou danseuse sur scène
Pastel sobre monotipo, 58 x 42 cm
París, Musée d'Orsay

PÁGINA 2:

La clase de danza (detalle), 1874
La classe de danse
Óleo sobre lienzo, 85 x 75 cm
París, Musée d'Orsay
Foto: AKG, Berlín/Erich Lessing

CONTRAPORTADA:

Edgar Degas, hacia 1855-60
Foto: AKG, Berlín



Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN,
solicite nuestra revista en www.taschen.com o escribanos a
TASCHEN, C/Víctor Hugo, 1, 2º Dcha., E-28004 Madrid, España, fax: +34-91-360 50 64.
Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista,
donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

© 2005 TASCHEN GmbH

Hohenzollernring 53, D-50672 Köln

www.taschen.com

Edición original: © 1992 Benedikt Taschen Verlag GmbH
Diseño de la portada: Catinka Keul, Angelika Taschen, Colonia
Traducción: José García Pelegrín, Aquisgrán

Printed in Germany
ISBN 3-8228-1134-3

Índice

6

Años maravillosos

16

Historias y cuadros

28

El descubrimiento del presente

38

Jockeys y bailarinas

56

Paseando por París

66

Operaciones matemáticas

76

Estados de los ojos

86

El cuadro interminable

94

Edgar Degas: datos biográficos

96

Referencias bibliográficas



Años maravillosos

El origen y los primeros años de Degas, que ciertamente no le predestinaron para ser revolucionario, no permiten vislumbrar en qué medida contribuiría un día a modificar las ideas sobre la pintura.

Edgar Degas nació el 19 de julio de 1834 en París, en la Rue Saint-Georges. Su padre, Auguste de Gas, era banquero y dirigía la filial de un banco napolitano, que se encontraba en propiedad de la familia. Degas nunca pudo negar su origen mediterráneo, temperamental como era. Como su madre falleció temprano, en 1847, su padre y su abuelo serían los más importantes puntos de orientación para el chico. Aun en tiempos difíciles, su origen social le permitiría ser independiente, sin sufrir las graves preocupaciones materiales que, en muchas ocasiones, se convertirían en un serio problema para algunos de sus compañeros de singladura.

En este libro no se intenta relatar ni una historia de la vida de Degas ni una historia de su arte, ni tampoco una explicación de lo uno por lo otro. Voy a intentar describir aquella unidad a la que nos referimos cuando hablamos de Degas, pero no quiero seguir sus raíces en la historia y la biografía. El esquema literario de la monografía de artistas, acuñado por Vasari en el siglo XVI, sigue conservando hoy en día, en muchos aspectos, su carácter ejemplar. Lo que se escribe sobre el origen y la juventud del artista precede a una enumeración descriptiva de sus obras que, finalmente, desemboca en una valoración de la personalidad del artista. En una época en que las interrelaciones entre el individuo y la obra han dejado de tener el carácter de una unidad en sí misma, estando abiertas a numerosos factores contradictorios, no podemos aferrarnos inquebrantablemente a ese esquema. La alternancia entre boceto biográfico y análisis detenido de las obras corresponde a este principio.

Se trata, ante todo, de presentar la plenitud de posibilidades de expresión del arte de Edgar Degas, que superan de modo experimental una gigantesca tarea. Quien se adentra en lo específico de su creación pictórica y su contexto, ya sea por su concentración en determinados temas, ya sea por su método artístico, pronto reconocerá que el espectro de su obra es muy superior al de los motivos que se han hecho populares. Ninguna observación unilateral está en condiciones de aprehender adecuadamente la complejidad de un pintor afectado por los



Mendiga romana, 1857
Mendiantة romaine
Óleo sobre lienzo, 100,3 x 75,2 cm
Birmingham, Museum and Art Gallery

Hilaire de Gas, 1857
Hilaire de Gas
Óleo sobre lienzo, 53 x 41 cm
París, Musée d'Orsay

«Para viajar solo hay que recorrer países en los que la vida palpita y donde hay muchas obras de arte...»
EDGAR DEGAS

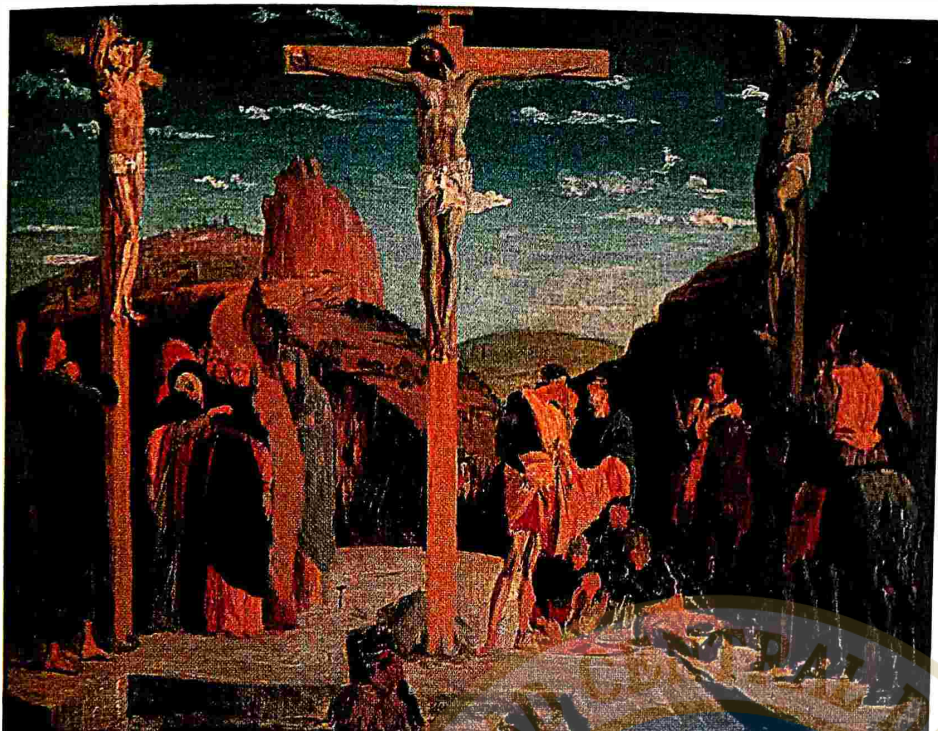
grandes movimientos artísticos de su tiempo, como Realismo e Impresionismo, pero que se mantuvo alejado de ellos. Degas fue siempre, siguiendo su propio camino, un *partisano* del arte. Su rechazo de todo compromiso, tanto en lo artístico como en lo personal, contribuyó a que fuera apostillado como excéntrico de la vanguardia histórica.

Entre 1845 y 1853, Degas acude al prestigioso Lycée Louis-le-Grand, donde pronto se da a conocer como excelente dibujante, fraguando amistades que durarían toda la vida con Paul Valpinçon, Henri Rouart y Ludovic Halévy. En contra de su deseo de ser pintor, comienza primeramente los estudios de Leyes, que interrumpe en 1853. Acude al estudio del pintor Félix Joseph Barrias, donde tiene que dibujar principalmente grabados de obras del Renacimiento. Ahora redundan en su provecho las numerosas visitas hechas al Louvre los domingos con su padre y los conocimientos obtenidos de las colecciones de conocidos de la familia. Uno de esos coleccionistas y entendidos del arte, el príncipe Grégoire Soutzo, le animará decisivamente a elegir la profesión. También la comprensión, digna de atención, de su padre por las preferencias artísticas de su primogénito, a quien también le dará en el futuro consejos por carta, crea un entorno favorable para las ambiciones artísticas de Degas. Pero Barrias prontoremite a Degas a Louis Lamothe, en cuyo estudio ingresará Degas un año después y donde recibirá una sólida formación técnica.

Cuando, en 1855, conoce a Ingres y, tímido, confiesa que pretende comenzar la carrera artística, éste le recomienda insistentemente: «Dibuje líneas... muchas líneas, ya sean de memoria o del natural.» Para el joven Degas, estas palabras se convierten en su evangelio. Una gran posibilidad de estudiar a su admirado modelo le ofrece la Exposición Mundial que se celebra en París en 1855, presentando retrospectivas de las obras de Delacroix e Ingres. La exposición se convierte en un triunfo de la pintura francesa.

En esa época, Degas comienza a escribir libros de notas en los que, junto con anotaciones sobre el teatro y observaciones propias, empieza a formular sus principios artísticos. La elección de sus modelos tempranos hace ya referencia a la combinación, característica de Degas, del papel del tradicionalista con el del innovador. Aquí se produce una tensión que impregnará todavía su participación en el impresionismo y que, para él mismo, será decisiva en su orientación hacia los temas contemporáneos: «¡Ah! ¡Giotto! Déjame ver París, y tú, París, ¡déjame ver a Giotto!»

Degas viaja en 1856 a Italia, donde tiene ocasión de ver las obras de Giotto. Primeramente se dirige a Nápoles, donde se aloja en el Palazzo Pignatelli di Monte Leone, con su abuelo René Hilaire de Gas, sus tíos Henri Edouard y Achille y sus tías Rosa Adelaide Morbilli y Stefanina. Nápoles impresiona a Degas no tanto por su ambiente pintoresco sino como centro cultural, que le ofrece la oportunidad de ir a la ópera y de estudiar el arte de los viejos maestros. Allí llegará a ver incluso dibujos de paisajes de Claude Lorrain. Pinta retratos, recordando las incesantes amonestaciones de su padre de concentrarse en la pintura de retratos. A estos estudios de retratos recurrirá más tarde al pintar el retrato de su abuelo, a sus ochenta y siete años: está sentado, distendido, sobre un so-



Copia de la Crucifixión de Mantegna, 1861
Le calvaire (copie d'après Mantegna)
Óleo sobre lienzo, 69 x 92,5 cm
Tours, Musée des Beaux-Arts

fá con el bastón de puño de marfil sobre el regazo. Degas nunca silenciará la severidad del cabeza de familia: el bastón es el símbolo, discreto pero perceptible, de una autoridad sin afectación.

Un año más tarde continúa el viaje a Roma, donde encuentra una serie de conocidos como el antiguo compañero de la academia de Lamotte, Léon Bonnat. Estableció nuevas amistades con Georges Bizet y, en especial, con Gustave Moreau que, en los círculos franceses, se reunían en la Villa Medici, la sede de la Académie Française, que dirigía Victor Schnetz. También a los no becarios, como Degas, les estaba permitido trabajar allí. La *Mendiga romana* (ver pág. 7), que Degas fecharía mucho después en el año 1857, corresponde a un tipo de retrato como había sido propagado durante mucho tiempo por Victor Schnetz. Schnetz, en los cuadros de la vida diaria de Italia, veía la posibilidad de filtrar el peligro de un realismo demasiado crudo. El cuadro de Degas muestra a la mendiga de perfil, sentada a la puerta de una casa, donde toma un mísero condumio al calor de un pequeño brasero de carbón. Degas encauza la mirada del observador, a través de los pliegues del vestido y de la bufanda a cuadros, hacia la fisonomía de la mendiga, que se recorta sobre la oscuridad de la puerta.

Junto con su nuevo amigo Gustave Moreau visita, durante su estancia en Roma, galerías de pintura. La riquísima oferta de arte proporciona al diligente estudiante un gran botín: llena con bocetos veintiocho cuadernos.

En el verano de 1858, su camino le lleva por Viterbo, Orvieto, Perugia, Asís y Arezzo, a Florencia. Aun cuando le cautiva, una y otra vez, lo peculiar del paisaje italiano y de su luz, sin embargo ya se distancia claramente de la naturaleza como posible objeto de su arte. Degas manifiesta a la naturaleza una desconfianza y un desinterés que, más tarde, llegará a convertirse en una verdadera aversión. Por el contrario, se entu-

«Observando la naturaleza me sobreviene con rapidez el aburrimiento. – No tengo ningún deseo de pintar siguiendo la naturaleza.»
EDGAR DEGAS

siasma con los frescos de Giotto en Asís. ¡Hasta se niega a dibujarlos porque quiere conservar para siempre esa impresión que ha recibido!

Hasta 1860 realiza más de setecientos dibujos de obras de arte, particularmente siguiendo obras del renacimiento cuatrocentista italiano y del neoclasicismo francés. La mirada de Degas se dirige a los movimientos y los arabescos que le llaman la atención. Por ello, saca figuras de sus correspondientes contextos pictóricos, según puntos de vista propios y no de la historia del arte, creando, a la búsqueda de actitudes corporales y expresiones, un archivo de formas visuales al que recurrir siempre que lo necesite.

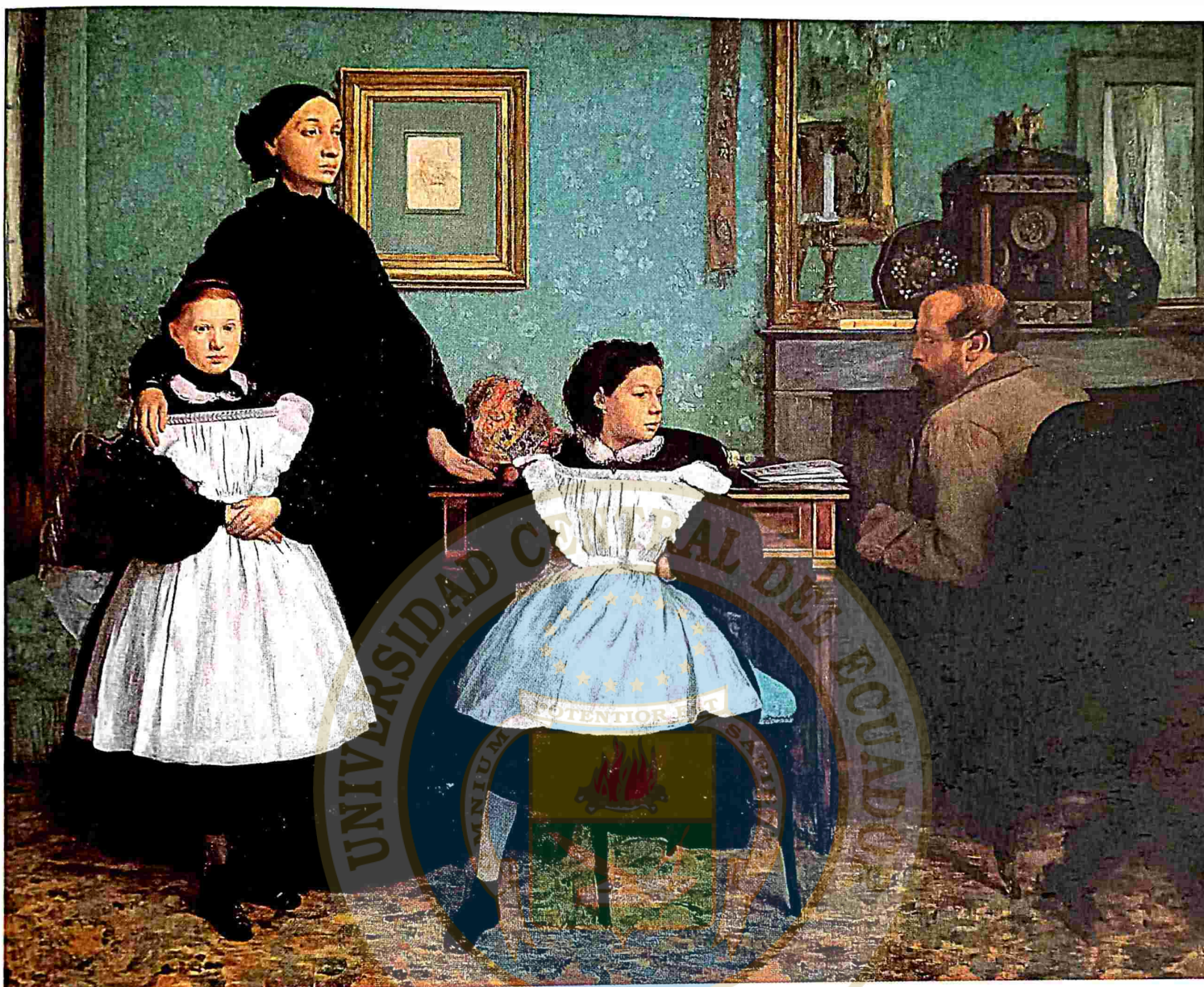
Ya en 1853 se matricula en París como copista en el Louvre. Sigue su formación artística como una elección propia según la divisa: «Hay que copiar a los maestros y volver a copiarlos. . .» Los cuadros son, para él, más que un mero objeto de investigación: «¡El aire que se ve en los cuadros de los viejos maestros no es aire para respirar!» Se enorgullece de haber copiado a todos los «Viejos Maestros» del Louvre, entre ellos también la *Crucifixión* de Mantegna, la tabla central del retablo de San Zenón en Verona, realizado hacia 1458, y que Napoleón había requisado y llevado a París con ocasión de su campaña italiana. La copia de la *Crucifixión* (ver pág. 9) no se realizó, posiblemente, hasta 1861. No se trata de una reproducción exacta del cuadro, sino de un intento – poco usual entre las copias de Degas – de recoger el especial ambiente de este cuadro en su superficialidad de siluetas de fuertes colores, más allá de la secalinealidad de Mantegna. Mantegna se convirtió, para él, en una especie de parámetro con el que habrían de medirse también las nuevas creaciones de la pintura. «El marco de un cuadro de Mantegna contiene el mundo, mientras que los modernos sólo están en condiciones de recoger un ángulo de él, un mero momento, una sección.»

A invitación del barón Gennaro Bellelli y su esposa Laura, una tía suya italiana, Degas llega en agosto de 1858 a Florencia. Realiza numerosos dibujos de la familia. Hasta marzo de 1859 no emprendería el viaje de regreso a París. Allí, en el estudio en Rue Madame, termina definitivamente el gran retrato *La familia Bellelli* (ver pág. 11), ya planificado en todos sus detalles en Florencia y modificado varias veces en su planteamiento. Su origen era un doble retrato de sus primas Laura y Giulia en noviembre de 1857, en el que se integraría a la madre y, más tarde, también a Gennaro Bellelli.

La familia Bellelli es una obra representativa, extraordinariamente ambiciosa, en la que se recogen psicológicamente, con suma precisión, tensiones que se deslizan bajo la superficialidad burguesa de la representación. Evidentemente, Degas combina lo representativo con una vida hogareña prosaica. En este cuadro se ha querido ver una representación de las edades: en él no sólo están visiblemente representadas diferentes generaciones, sino que incluso los no nacidos y los ya fallecidos completan el círculo de la vida. La baronesa estaba en aquel entonces embarazada; en la pared del fondo vemos un dibujo al ocre de su padre, René Hilaire de Gas, fallecido en 1858. Pero lo representativo y lo familiar no son el auténtico tema de la obra: una segunda mirada descubre algo más, superando la impresión de una plácida vida de familia: la integración del barón permitió a Degas elaborar un contraste psicológico.



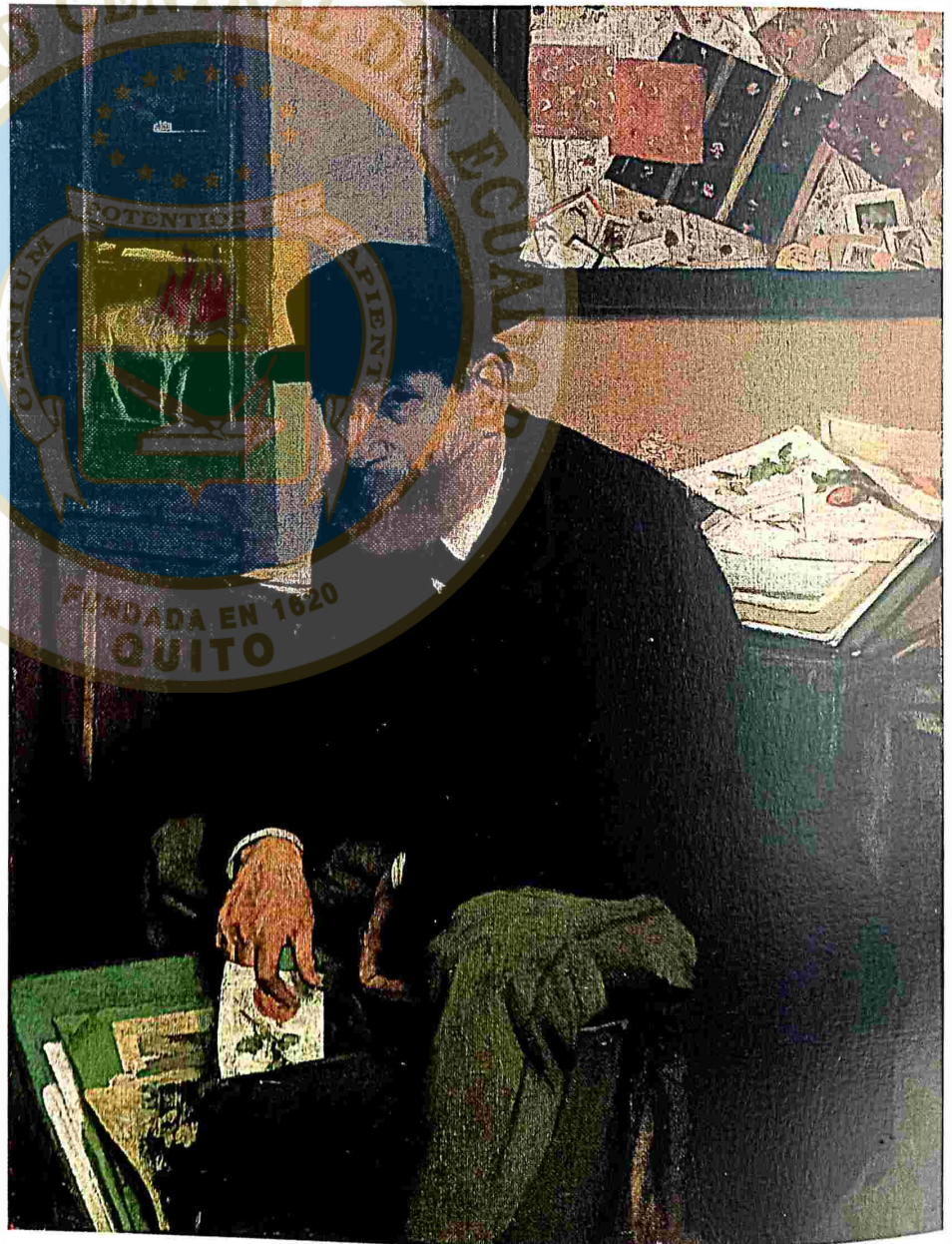
Giulia Bellelli, 1858
Óleo sobre papel sobre lienzo,
38,5 x 26,7 cm
Washington (DC), Dumbarton Oaks
Research Library and Collections



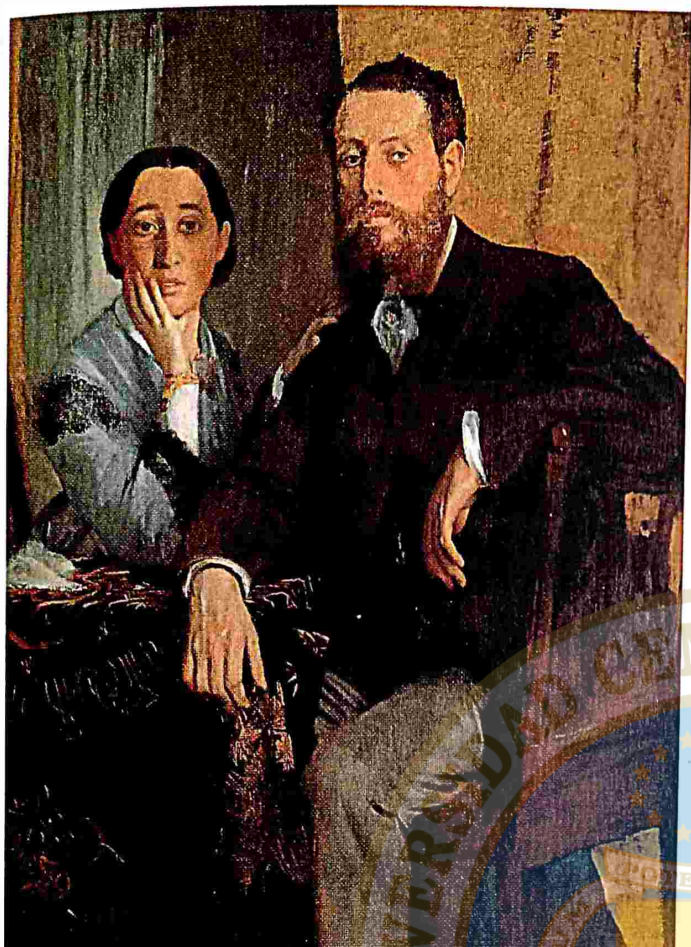
FUNDADA EN 1620
La familia Belletti, 1858-67
La famille Belletti
Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm
París, Musée d'Orsay

El barón, de espaldas al observador, ha sido desplazado al margen del cuadro, sin suponer un contrapeso respecto al grupo de la madre con las hijas. Como se desprende de un boceto, Degas colocó originalmente al padre de frente a la cabecera de la mesa. Pero, ahora, se ha convertido en el centro relegado de la familia. La destacada posición de la madre y esposa atrae todas las miradas. Casó a los veintiocho años de edad con Gennaro Bellelli, abogado y periodista liberal; es de suponer que fuera un matrimonio de conveniencia. El cuadro revela las frustraciones de ese matrimonio, haciendo visible la distancia entre los miembros femeninos de la familia y el padre.

Degas dedica una especial atención a la figura de Giulia. Si, por la posición del cuerpo, se vuelve hacia la madre, su mirada va hacia la parte en que se encuentra el padre. Sentada de modo desenfadado sobre la pierna izquierda, con las manos en la cintura, forma un centro despreocupado entre los dos polos llenos de tensión. Pero la incursión de lomo-



El coleccionista, 1866
L'amateur d'estampes
Óleo sobre lienzo, 53 x 40 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, Colección H.O. Havemeyer (29.100.44)



mentáneo eleva también la rememorización de la escena. Sólo la espontaneidad de su postura – para conseguirla precisó Degas una serie de estudios – sería suficiente para situar el retrato familiar fuera de las convenciones de su época. Más tarde, Degas seguiría el proceso de transformación de poses en posturas transitorias en sus retratos. Sin rigor caricaturista, pero también sin tapujos, *La familia Bellelli* muestra, no sólo en las miradas distanciadas y no correspondidas, la contradictoria vida interior del matrimonio y el contraste de las generaciones, que ya no podía unir ningún ideal formal. En el rechazo al contacto se anuncia incluso una confrontación con el observador, dejando a su arbitrio el comentar los centros que se alejan unos de otros. Degas ha concebido este retrato, en cierta manera, como un manifiesto en el que no sólo se acerca a su propósito de «crear un retrato familiar... con el espíritu de las atrevidas opiniones de la 'Ronde de nuit'», sino en el que ya se anuncian perspectivas de su futuro trabajo. Encontramos por primera vez aquellas representaciones del aislamiento de individuos que Degas rastrearía en todos los campos de la vida social.

El viaje a Italia despertó su ambición, volviendo a París con numerosos planes y una mayor confianza en sí mismo. Su autoconfianza se ha acrecentado. Frente a su amigo Valernes reconocerá más tarde que esa época fue la más maravillosa de su vida. El autorretrato inacabado del año 1863 muestra una persona de apenas treinta años, un elegante burgués con guantes y sombrero de copa, mirando esperanzado hacia el futuro.

CUADRO SUPERIOR IZQUIERDO

El señor y la señora Morbilli, hacia 1865
Monsieur et Madame Edmond Morbilli
Óleo sobre lienzo, 116,5 x 88,3 cm
Boston, The Museum of Fine Arts, donación de Robert Treat Paine II, 1931

CUADRO SUPERIOR DERECHO

Autorretrato, hacia 1863
Portrait de l'artiste
Óleo sobre lienzo, 92,5 x 66,5 cm
Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

PÁGINA 14-15

Hortense Valpinçon, 1871
Mlle Hortense Valpinçon, Enfant
Óleo sobre lienzo, 76 x 110,8 cm
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, Fondo John R. Van Derlip







Historias y cuadros

Desde que dejó de considerarse la pintura francesa del siglo XIX según el esquema simplificante de arte de salón y arte de vanguardia, se ha conseguido una nueva valoración de la pintura de historia. Este hecho modifica también nuestra visión del joven Degas, pues a pesar de la pérdida de importancia que experimentó la pintura de historia después del Neoclasicismo, su ambición le llevó a querer crear algo nuevo en este género de pintura que, para la doctrina artística y el gusto oficial de aquellos años, seguía imponiendo pautas.

Entre 1855 y 1865, Degas se dedica a una serie de escenas históricas, en parte de gran tamaño. Sus modelos para ello son Jean Auguste Dominique Ingres, quien había subrayado aún más la importancia de la historia, y Eugène Delacroix, así como – entre los contemporáneos – Puvis de Chavannes. No obstante, muchos de los proyectos no pasan de ser planes o no llegan a ser terminados. Ya ahora comienza a notarse la desgana de Degas por el acabado. En esos cuadros se percibe también una huella de la duda por la actualidad de la historia. Se convierten en campo de conflicto entre los objetivos fijados por el género y los intereses, completamente contradictorios, del artista. Este conflicto puede calificarse como la contraposición entre la historia y la autenticidad.

El cuadro más importante de esta época es la representación *Jóvenes espartanas provocan a los muchachos*, de 1860 (ver pág. 20). Como preparación realizó no menos de dieciséis dibujos y dos bocetos al óleo. Para Degas, la invención del sujeto y el modo de su realización forman ya parte de la Historia. Característico de sus cuadros históricos, y de su método artístico en general, es que no los formula de un solo golpe, sino que los construye; hasta se puede decir que los recopila. La fuente del tema podría ser una historia que cuenta Plutarco sobre los ritos de cortejo en la antigua Esparta. En la presentación del cortejo por parte de los muchachos y en la reacción de las muchachas podría verse con razón una representación de los deseos y temores del artista. Así es comprensible que lo presente aún en 1879, en la quinta Exposición de los Impresionistas, y que lo conserve durante toda su vida en su estudio.

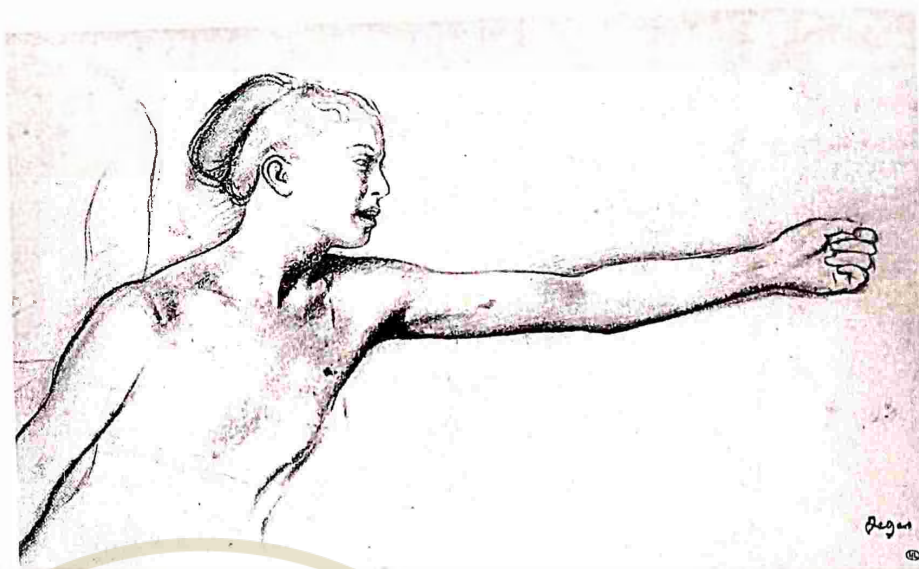
El cuadro representa a jóvenes en una actuación más bien parisina que espartana, en grupos que rivalizan. Muestra la provocación agresiva de las muchachas y la aceptación de la provocación por parte de los mu-



Estudio de Madame Valpinçon, 1865
Etude pour femme accoudée près d'un vase de fleurs (Mme Valpinçon)
Lápiz sobre papel blanco, 35,5 x 23,4 cm
Cambridge (MA), con la amable autorización de: The Fogg Art Museum, Harvard University, legado de Meta y Paul J. Sachs

Mujer de los crisantemos, 1865
La femme aux chrysanthèmes
Óleo sobre lienzo, 73,7 x 92,7 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, Colección H.O. Havemeyer (29.100.128)

Joven espartana, hacia 1860
 Jeune fille spartiate
 Lápiz sobre papel, 22,9 x 36 cm
 París, Musée d'Orsay



chachos. El grupo cerrado de las muchachas domina la formación escalonada de los muchachos, que actúan individualmente. Cómo al movimiento de las muchachas responde la reacción de los muchachos lo testimonia la cuidada coreografía de la acción hasta en el juego armónico de gestos dobles y opuestos de elección y asentimiento. La escena se detiene en el momento en que lo que era juego pudo volverse serio.

A través de una estupenda planificación del cuadro – la mano extendida se encuentra en el centro exacto del cuadro –, Degas busca ensamblar los movimientos bruscos y momentáneos con el espacio del cuadro.

Aun cuando el cuadro de las espartanas impresione precisamente por su realismo, sigue siendo una actualización de la pintura histórica con medios inapropiados. La arcaizante temática y el naturalismo de la representación no pueden reconciliarse uno con otro. La diferencia aparece como ruptura de lo figurativo, que la crítica coetánea registra sarcásticamente: en lugar de las figuras ideales y arcaizantes que cabría esperar en este tema, aparece el feo realismo de «chavalas flacas de suburbio».

Con un cuadro histórico debuta Degas en el Salón de 1865. La *Escena de guerra medieval: los sufrimientos de la ciudad de Nueva Orleans* (ver pág. 21) despierta poca atención, para desilusión del artista. Quizá se deba a que Manet, admitido por un jurado liberal, atrajo toda la atención crítica con su *Olympia*. Frente a este tema, el de Degas causa una impresión anacrónica y artificiosa, por elegir un escenario medieval como símbolo de los sufrimientos de la ciudad de Nueva Orleans, que en 1862 se encontraba ocupada por las tropas de la Unión durante la Guerra Civil. Pese a la ciudad en llamas del fondo y la oposición de guerreros y víctimas, el cuadro – en formato apaisado – adolece ostensiblemente de tensión dramática. Las figuras aparecen sobre la superficie del cuadro extrañamente diseminadas y desperdigadas. Esto puede decirse especialmente de los desnudos femeninos tumbados a los que Degas, como revelan sus notables estudios preparativos, dedicó la máxima atención. Pretende subrayar la tortura de las mujeres con poses extremas. Pero en



Mujer semidesnuda tendida de espaldas, 1865
Femme demi-nue, allongée sur le dos
Lápiz, 22,8 x 35,6 cm
París, Musée d'Orsay

la medida en que incrementa la fuerza de expresión de sus cuerpos, los desnudos adquieren vida propia, con lo que se consuma la ruptura entre los cuerpos y la historia. Degas traslada también los sucesos a la periferia del cuadro, de modo que el centro se vacía; así, el jinete con el desnudo sobre la silla es completamente fragmentario. Degas renuncia, en favor de efectos visuales, a una narración concluyente. El cuadro se pone en primer plano, en contraposición a la historia. *Escena de guerra medieval: los sufrimientos de la ciudad de Nueva Orleans* sería el último cuadro de escenas históricas del artista.

Los años entre 1852 y 1865 son decisivos para la evolución de su obra. Desde 1862 comienza paulatinamente una reorientación que lleva a Degas más allá de la pintura de historia y los retratos. Se encuentra ante el problema de seguir aplicando esquemas tradicionales a nuevos temas o de tener que desarrollar opciones propias. Una percepción formada en las convenciones de la historia sólo permitía que la reivindicación de autenticidad fuera sentida como una contradicción. Así, los cuadros de temas históricos de Degas testimonian el carácter vacío de apelación de un género con la consecuencia de ese «teatralismo» que describiera con exactitud Michael Fried. Las pinturas de historias se convierten en meras piezas de exhibición que nada tienen que ver con la verdadera historia.

Jóvenes espartanas provocan a los muchachos (ver pág. 20) es el intento de encontrar, en la historia, la vida moderna; pero ya no puede asegurarse como «grande peinture» la «gran tradición» de la historia, que ya en 1846 Baudelaire daba por perdida. Queda abolido el límite entre historia y género. Hacia mediados de siglo se hace notar un desinterés por las historias porque los nuevos clientes, coleccionistas privados, tienen otras preferencias muy distintas. El crítico Castagnary constata: «La pintura religiosa e histórica o heroica ha desaparecido, paso a paso, al mismo nivel que la teocracia y la monarquía. Las estructuras sociales que la apoyaban se extinguieron.» Allí donde la historia se entiende, cada vez más, como un fenómeno reconstruible, como un proceso, lo his-

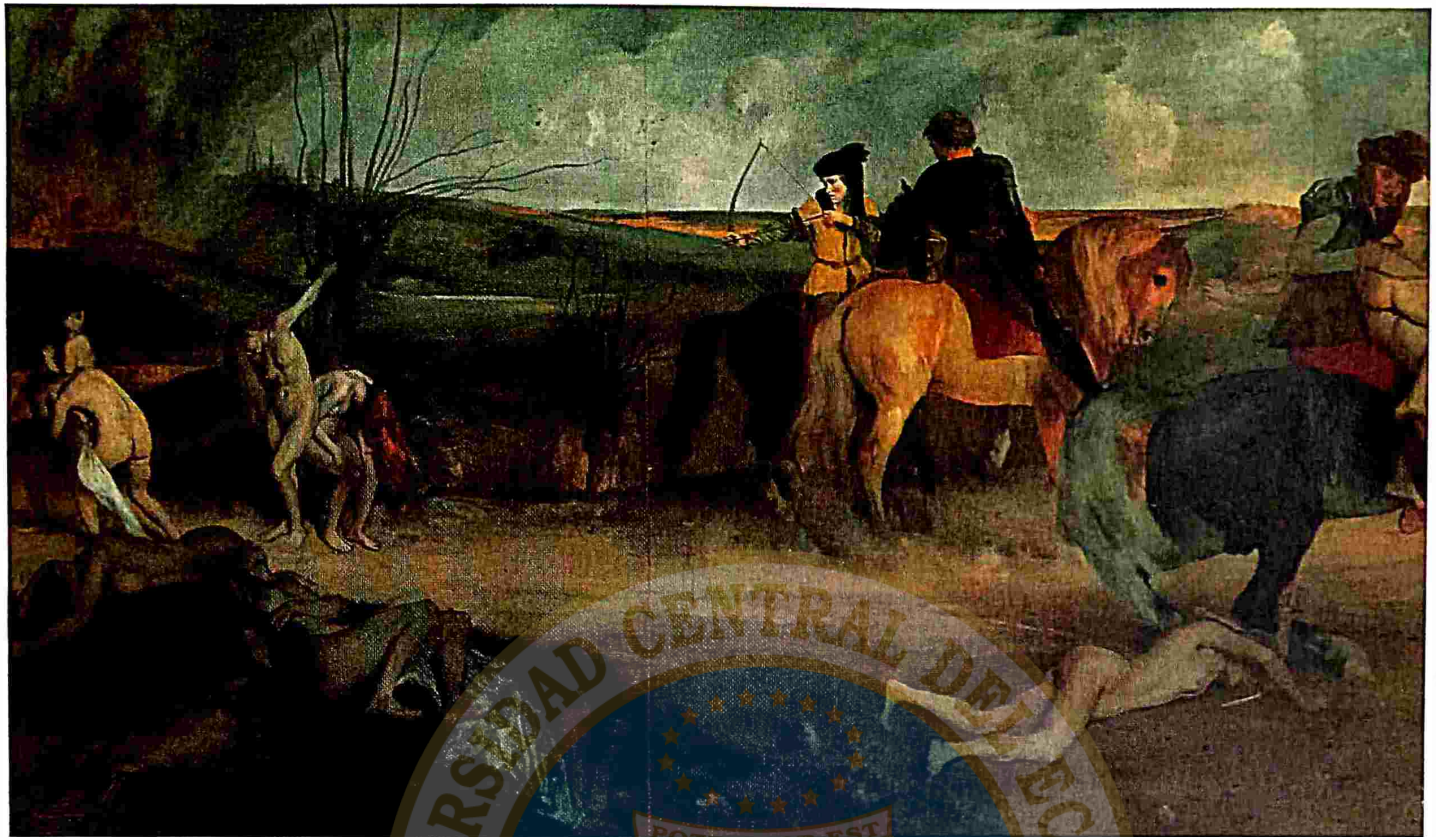
tórico se puede imponer al presente cada vez menos como norma. Lo irreconciliable de la experiencia contemporánea con la historia es también causa de un cambio en la percepción: a partir de ahora lo decisivo no es el tratamiento de los héroes y sus hechos, sino la posición del observador.

Degas duplica ahora sus esfuerzos en el sector del retrato. El cuadro, producido en 1865, *El señor y la señora Morbilli* (ver pág. 13), forma parte de una serie de retratos dobles; para realizarlos, el artista quizá se inspiró en daguerrotipos. Precisamente en esos cuadros, que al parecer obedecían a fórmulas pictóricas tradicionales, Degas podía destacar su distancia para con el género.

En la pareja, sentada ante un fondo neutro, se despliega el brío psicológico del artista. Situando al duque, que realmente domina la escena, ligeramente fuera del centro del cuadro, consigue una tensión espacial entre los cónyuges. Con la diferente coloración de fondo y el desplazamiento de las encarnaciones, hace contrastar los caracteres de su hermana y cuñado. A la clara reserva aristocrática del duque, que queda de manifiesto pese al desenfadado de su postura, opone una tenue melancolía de la duquesa. La diferencia psíquica no se pone de manifiesto en una acción o en un enfrentamiento en el cuadro, sino sólo a través del observador, al que ambos contemplan. Los suaves gestos de Thérèse contrastan

Jóvenes espartanas provocan a los muchachos, hacia 1860-62
Petites filles spartiates provoquant des garçons
Óleo sobre lienzo, 109 x 155 cm
Londres, The National Gallery





con las manos pasivas de Edmondo. Mientras que la mano izquierda de ella descansa confiada en el hombro del marido, lleva los dedos de la diestra a la mejilla, al levantar momentáneamente la vista, como si se apartara de su marido para dirigirse al observador. La sombra del marido oscurece su rostro serio.

En la *Mujer de los crisantemos* (ver pág. 16), del mismo año, el ramo de crisantemos en plena flor y la mujer que éste desplaza al margen del cuadro compiten mutuamente. La mujer es, posiblemente, Madame Valpinçon. La convención exige que el observador considere la figura humana como el verdadero centro del cuadro, pero la posición de la mujer en él lo contradice. Degas subraya el desplazamiento irritante del sujeto, que acentúa aún más al ocultar el gesto de la mujer parte de su rostro. La asimetría del cuadro y la posición excéntrica de la retratada hacen aumentar el realismo de la escena. Pero la impresión de presencia desfavorece a la representada. Degas ofrece al observador, en la igualdad de tratamiento del ramo de flores y de la mujer, la comparación entre la presencia sensual de los crisantemos y la ausencia psíquica de la mujer, ensimismada. Todo es vida diaria, un momento de tranquilidad entre dos actividades, casualmente captado. Por ello, Theodore Duret, en su crítica del Salón de 1870, toca el punto decisivo cuando expone que Degas siempre estaba interesado, ante todo, por un «tipo característico» y que lo parisino, por ejemplo, siempre tenía más importancia para él que lo individual. Degas, como Duranty profetiza en aquellos años, está en el mejor camino de convertirse en un «pintor de la flor y nata de la sociedad». Sus retratos son testigos de que la posibilidad de mostrar auténticamente la individualidad en condiciones modernas se ha perdido.

Escena de guerra medieval: los sufrimientos de la ciudad de Nueva Orleans, 1865
Scène de guerre au moyen âge, dit à tort
Les malheurs de la ville d'Orléans
 Óleo en papel sobre lienzo, 81 x 147 cm
 París, Musée d'Orsay



CUADRO SUPERIOR IZQUIERDO
Patio de una casa en Nueva Orleans, 1872
 Cour d'une maison (Nouvelle-Orléans)
 Óleo sobre lienzo, 60 x 75 cm
 Copenhague, Kunsthistorisk Museum



CUADRO SUPERIOR DERECHO
Comerciantes de algodón en Nueva Orleans, 1873
 Marchands de coton à la Nouvelle-Orléans
 Óleo sobre lienzo, 58,4 x 71,1 cm
 Cambridge (MA), con la amable autorización de: The Fogg Art Museum, Harvard University, legado de Herbert N. Straus

En la guerra franco-prusiana de 1870, Degas se presenta voluntario a la infantería; los ejercicios de tiro revelan por primera vez su dolencia visual. Se encuentra bajo las órdenes de su viejo compañero de clase, Henri Rouart, a quien desde entonces le unirá una estrecha amistad. Durante la Comuna abandona París, trasladándose a Ménil-Hubert con los Valpinçons. Allí pinta el retrato, casi impresionista, de Hortense Valpinçon, de nueve años de edad (ver pág. 14–15), con quien seguirá teniendo un estrecho contacto en años posteriores. Con una composición asimétrica comparable a la *Mujer de los crisantemos* y la mirada oblicua, la mesa con los objetos de costura desplaza del centro del cuadro a la muchacha que, en ese momento, levanta la mirada de la manzana que sostiene en la mano y se dirige al pintor. Todo ello da al cuadro un dinamismo interior, acrecentado aún más por el libre modo de pintar la pared, y que se comunica al observador como la inquietud natural de la niña.

El viaje más largo, lo emprende Degas durante la difícil postguerra. En 1872, junto con su hermano menor René, se pone en camino, pasando por Londres, hacia Nueva York y Nueva Orleans, donde su tío Michel Musson tiene una empresa de algodón. Degas permanecerá cinco meses en Louisiana, no volviendo a París hasta febrero de 1873.

Aun cuando le entusiasme el progreso técnico de América, por ejemplo los coches-cama en los ferrocarriles, echa de menos la vida cultural y social de los salones parisinos: «La falta de ópera es un verdadero tormento.» Las representaciones en familia como aquella que le inspira al *Ensayo de canto* de 1872–73 (ver pág. 27), no consiguen sustituirlo. El tema de este cuadro no es la interpretación musical, sino la acción en el ensayo. La perspectiva del espacio y el gesto de la mano vigorizan el dúo de las cantantes. Incluso el pianista es presentado en el momento en que se vuelve, y Degas se apresura a subrayar este movimiento de la cabeza haciéndolo contrastar con las marcadas líneas geométricas de la puerta.

El *Patio de una casa en Nueva Orleans* (ver pág. 22) de 1872 muestra una parte de la casa de los Musson en la Esplanade Avenue, reprodu-

ciendo quizá el panorama desde la habitación de trabajo que sirvió a Degas como estudio durante su estancia. La pequeña Carrie Bell se encuentra, con su aro, en la puerta; otros niños aparecen sentados, con su niñera, en el umbral. De todos los cuadros pintados en América, es éste donde más se nota lo específico de la vida y de la luz en Nueva Orleans.

También *El podólogo* (ver pág. 26) se ajusta al estudio incesante de la situación por parte de Degas. De forma casi demostrativa juega con los efectos de la luz en las toallas y en la calva del hombre y culminan en la transparencia llena de luz de la toalla sobre el respaldo de la silla.

Entre sus retratos, uno de los más pictóricos es, sin duda, el de *Estelle Musson* (ver pág. 25), de 1872-73. En el raudal de matices blancos, grises y rosa en el vestido y en el fondo, sólo el cinturón y el peinado ofrecen un asidero firme a la mirada. Como perdida, Estelle se encuentra sentada en el canapé, con las manos cruzadas sobre el regazo en actitud sumisa. Poco después de su matrimonio con René de Gas, Estelle había perdido la vista; Degas deja que su mirada se pierda en la lejanía, dejando de lado al observador. Con medios sencillos y cautelosos,

«No se puede hacer, sin diferenciar, arte parisino y arte de Louisiana; degeneraría en *monde illustré*».

EDGAR DEGAS

Retratos en una oficina de algodón en Nueva Orleans, 1873

Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans)

Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm

Pau, Musée des Beaux-Arts



PÁGINA SIGUIENTE

Estelle Musson, 1872-73

Madame René de Gas

Óleo sobre lienzo, 72,9 x 92 cm

Washington (DC), National Gallery of Art,
Colección Chester Dale

representa la introversión, el aislamiento irreversible de esta mujer ciega hacia la que, entre todos sus familiares americanos, se sentía especialmente atraído.

La obra más importante que realizó durante ese viaje es, sin embargo, *Retratos en una oficina de algodón en Nueva Orleans* de 1872-73 (ver pág. 23). Lamentablemente, no existen dibujos preparativos que pudieran informar sobre la génesis del pequeño cuadro. Muestra catorce personas realizando diferentes actividades, en el despacho de algodón de su tío. Michel Musson está sentado en un sillón y examina el algodón; René de Gas lee el periódico y Achille de Gas se apoya en una ventana. El socio de Musson, James Prestridge, negocia, sentado en un taburete de oficina, con un cliente. El cajero estudia las facturas y el yerno de Musson, William Bell, entrega en la mesa una muestra a un cliente, para que éste la estudie.

En el cuadro, cada persona está ocupada consigo misma y con su momentánea actividad, lo que despierta una impresión de extraña falta de contacto. Si bien las personas se encuentran concentradas en un espacio mínimo, al parecer no les une nada unas a otras. Esta arbitrariedad de sus posiciones es expresión de la objetividad del mundo de los negocios. Degas había previsto pintar una segunda versión, que sería menos complicada. El boceto al óleo *Comerciantes de algodón en Nueva Orleans* (ver pág. 22) da una idea de la orientación de este cuadro. Con menos personas, pero con una fragmentación más radical, obtiene un efecto similar.

La *Oficina de algodón* no es tampoco, de ninguna manera, un cuadro de recuerdo, en el que Degas hubiera reunido a sus anfitriones, sino pura especulación comercial. Esperaba que el comerciante en arte inglés Agnews le pudiera poner en contacto con un fabricante de algodón en Manchester. Seguro de sí mismo, Degas escribió a Tissot: «Si, alguna vez, un fabricante de algodón ha deseado un pintor, tendrá que recurrir a mí». Pero el trato no se llega a realizar. Así, el cuadro, con un efecto de pintura antigua, desconcierta a los visitantes de la segunda Exposición de los Impresionistas en 1876, siendo el primer cuadro del pintor que compra un museo, en 1878. Al parecer, los familiares en América no quedaron tan complacidos con los cuadros de su visita, pues Degas se los llevó todos a París.

PÁGINA 26

El podólogo, 1873

La pédicure

Óleo en papel sobre lienzo, 61 x 46 cm

París, Musée d'Orsay

PÁGINA 27

Ensayo de canto, 1872-73

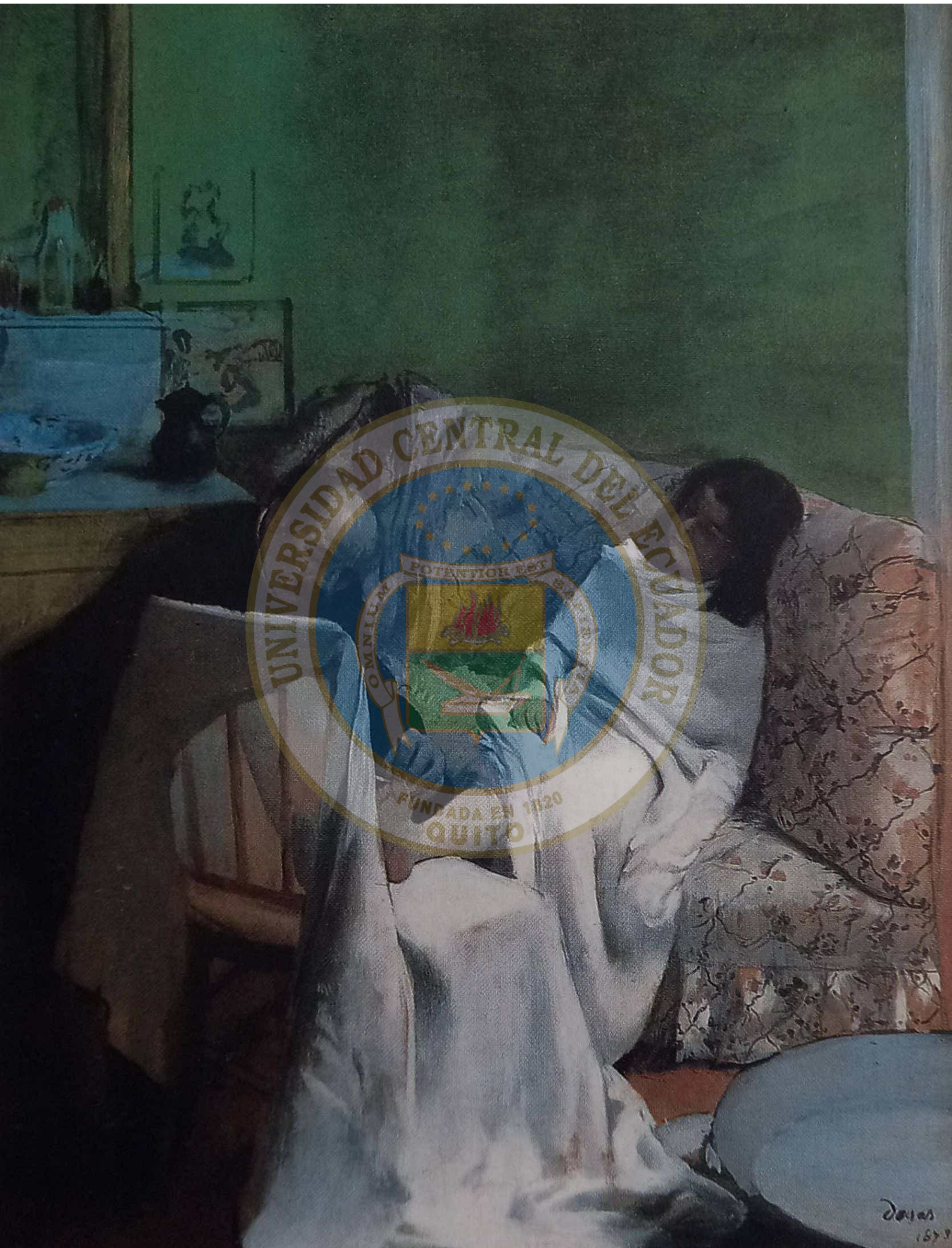
La répétition de chant

Óleo sobre papel, 81 x 65 cm

Washington (DC), Dumbarton Oaks

Research Library and Collections









El descubrimiento del presente

Después de volver de América y gracias a contactos más intensos con comerciantes de arte como Durand-Ruel, Degas se propone encontrar un público para su arte, independientemente del Salón. Para ello es preciso una mayor dedicación a temas contemporáneos. No obstante, su camino hacia la modernidad no es, de ningún modo, directo, pues sigue aferrándose a la compatibilidad entre la tradición y el presente. Aquí coinciden Manet y Degas: es una casualidad significativa que lleguen a conocerse en 1862 en el Louvre, cuando Degas se encontraba copiando a Velázquez. Manet, en los años sesenta centro de un círculo de artistas en el Café Guerbois, se convierte para Degas, en esta importante época, en el catalizador de una reorientación. Le introduce en el círculo de jóvenes artistas en el que la lengua mordaz del recién llegado pronto le ayudará a ser famoso. Degas retrató varias veces a su nuevo amigo como una persona fría y elegante.

Al grupo que se reúne en el Café Guerbois pertenecen el escritor Zacharie Astruc, los pintores Antoine Guillemet y Philippe Burty, durante un tiempo también Alphonse Legros, J. M. Whistler, Camille Pissarro y Edmond Duranty. En los acalorados debates, en los que colisionan posturas estéticas contradictorias, Degas entra en contacto con un mundo de ideas completamente nuevo para él: «No había nada más interesante que esos enfrentamientos verbales. Agudizaban el espíritu, nos llenaban de un entusiasmo que duraba semanas hasta que una idea tomaba forma definitiva», observa entusiasmado Monet aun después de pasar años. Con Edmond Duranty, periodista y crítico de arte de la «Gazette des Beaux Arts», casi de su misma edad, le une a Degas una simpatía especial. En 1856 había editado la revista combativa de estética «Le Realisme», que sin embargo poco después tiene que dejar de publicarse. En 1876, con ocasión de la segunda Exposición de los Impresionistas en la Galería Durand-Ruel, publica su escrito «La Nouvelle Peinture», esbozando la teoría de un impresionismo entendido de modo naturalista. Duranty exige que la pintura fije su atención en el presente, que «recoja la fisonomía moderna al vuelo».

Parece como si Degas, en su retrato de Duranty de 1879, se hubiera atendido demostrativamente a sus indicaciones. Presenta al autor en su biblioteca, donde casi desaparece tras una mesa sobrecargada de manuscritos.



En el Museo del Louvre, hacia 1879
Au musée du Louvre
Pastel, 71 x 54 cm
Nueva York, Sotheby's

El ajenjo, 1875-76
L'absinthe
Óleo sobre lienzo, 92 x 68 cm
París, Musée d'Orsay



Retratos de la Bolsa, hacia 1878–79
 Portraits de la bourse
 Óleo sobre lienzo, 100 x 82 cm
 París, Musée d'Orsay

tos y donde casi es aplastado por una inmensa estantería de libros que se encuentra a sus espaldas. Siguiendo las ideas estéticas del crítico, el entorno del retratado es, para el observador, la clave para la persona. Pero Degas, en el contraste entre un rostro sereno, que ha captado con toda precisión, y los elocuentes gestos, por un lado, y el modo de pintar el ambiente, muy libre y con fuertes colores, va mucho más allá de una mera caracterización social. Con todo, para Duranty seguirá siendo el «inventor del claroscuro social».

Pero, con esto, Duranty acierta a caracterizar una representación como el *Interior* de 1868–69, que más tarde también será llamada *La violación* (ver pág. 33). Degas nunca aceptó este título, sino que siempre habló de su «tableau de genre». Para él, el cuadro – como se desprende de sus apuntes – es en primer lugar la pugna con las influencias luminosas nocturnas; pretendía «destacar especialmente los efectos vespertinos, la lámpara, la vela, etc.».

A la luz tenue de una lámpara de petróleo se ve una habitación en la que se encuentran, frente a frente, dos personas. A un lado hay una mujer sentada en enaguas, hundida en sí misma; al otro lado, un hombre se apoya,abierto de piernas, contra la puerta. Ya la postura de las figuras expresa un conflicto. «Las manos en los bolsillos pueden ser muy elocuentes», dice Duranty. A ello hay que añadir la polaridad del claroscuro entre los hombros desnudos, iluminados, de la mujer y la sombra del hombre. Degas hace que el observador se convierta en testigo de una escena que no estaba destinada para personas ajenas – frente a *El psicólogo* (ver pág. 26), un claro aumento de lo indiscreto. Degas muestra expresamente en su cuadro muchas cosas que, para el observador, quedan en suspenso: la cama intacta entre las dos personas, delante de la cual hay un corsé sobre el suelo, las tijeras abiertas junto a las joyas que acaba de dejar sobre la mesa, y en el centro un maletín con un forro color salmón, que destella a la luz.

Hay muchos puntos en el cuadro que despiertan sorprendentemente una mayor atención, como el ojo del hombre, que brilla en la oscuridad. Así, esta escena predecesora de un Edvard Munch no sólo deja fijada la humillación de la mujer; el contraste latente entre el estar a la merced de una persona y la agresión muestra, en la tensión entre los sexos, una situación sin salida para ambos. De un modo terrible, Degas transforma un tema erótico del siglo XVIII, tal como se presenta en *El cerrojo* de Fragonard, de 1785: la lucha por el cerrojo, a modo de juego y en el fondo de común acuerdo, supone el comienzo de la cita amorosa. Por el contrario, Degas muestra a la pareja en un aislamiento definitivo: aquí, los dos están encerrados.

En *Mal humor* de 1869–71 (ver pág. 32), Degas se fija no tanto en la narración de una historia como en una cualidad artística. La mujer está levantando la vista, con un escrito en la mano, después de haberse acercado al lugar de trabajo del hombre. El cuadro se presenta así como la interrupción de una conversación que revela la tensión entre las personas. El hecho de que, demostrativamente, se encuentren alejados uno de otro y aparten la mirada malhumoradamente, hace referencia a una alienación más sutil que en el caso de *Interior*. Pero aquí, la distancia psíquica aparece precisamente en la cercanía física. De esta circunstancia, De-



Retrato de Edmond Duranty, 1879
 Le portrait d'Edmond Duranty
 Pastel y témpera, 100,9 x 100,3 cm
 Glasgow, The Burrell Collection, Glasgow
 Museums & Art Galleries

gas extrae el efecto visual, enmarcando las cabezas de la pareja con el cuadro en la pared, relacionando en el movimiento de los caballos de este cuadro a ambas personas malhumoradas.

En cuadros como éste pensaría Degas cuando, frente a Paul Pouchaud, decía que también él había pasado por «la calle holandesa». Tiene gran estima por Vermeer y, al contrario de sus amigos del Café Guerbois, le gusta la fina pintura holandesa. Admira los cuadros de la vida diaria, también de los hermanos Le Nain, sobre los que Jules Champfleury, partidario del Realismo, publica un libro en 1862. Pero el descubrimiento del presente, en Degas, no significa sencillamente el género contemporáneo.

El ajeno de 1876 (ver pág. 28) es el más famoso cuadro de café de Degas y uno de los más conocidos en general. El título es una invención posterior. Degas le denomina, simplemente, *En el café*. Cuando lo muestra en 1876 en Brighton, es comprado a pesar de sufrir drásticas críticas. Todavía en 1892 es abucheado en una exposición, tanto que el coleccionista se decide a revenderlo.

Dos amigos, el calcógrafo Marcellin Desboutin y la actriz Ellen Andrée, hacen de modelos en un café como pareja de enamorados. El ajeno era una bebida extraordinariamente controvertida en aquel entonces, al que se achacaba el alcoholismo de la clase trabajadora. Zola lo describe en su novela «L'Assomoir», aparecida igualmente en 1876. La irritante mirada hacia arriba, la posición excéntrica de la pareja y la colocación



Malhumor, hacia 1869-71

Bouderie

Óleo sobre lienzo, 32,4 x 46,4 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Mrs. H.O. Havemeyer, Colección H. O. Havemeyer (29.100.43)

de las mesas hacen que el cuadro aparezca como parte de un todo más amplio. El hecho de que la escena del cuadro esté en relación ajena con las personas, hace que éstas parezcan desorientadas y subraya su falta de relación, a pesar de estar sentadas muy cerca una de la otra. Vemos aquí qué es lo que piensa Degas cuando dice que quiere «hacer retratos de personas en su postura usual y típica, escogiendo sobre todo para el semblante la misma expresión que para el cuerpo». Subraya las tristes expresiones también mediante el hecho de que, a su alrededor, la representación pierde rápidamente nitidez de tintas. Los oscuros reflejos en el espejo son expresión de la incomunicación e incrementan el aislamiento mutuo. Desde su punto de vista lateral, el observador pierde rápidamente toda seguridad en las relaciones, enturbiadas de modo desconcertante, entre figuras, espacio y reflejos.

Un retrato doble, rasgado por Manet (ver pág. 34), supuso una ruptura transitoria de su amistad. Degas había pintado a Edouard Manet oyendo cómo su mujer tocaba el piano; ésta estaba considerada como una extraordinaria intérprete sobre todo de compositores alemanes. A Manet, a quien Degas regaló el cuadro, no satisfizo la cara de Suzanne, por lo que cortó el lienzo en ese lugar. Irritado por esta monstruosidad, Degas devolvió a Manet su *Naturaleza muerta con ciruela*, de lo que sin embargo pronto se arrepentiría.

Los dos tienen una afinidad por determinados sujetos, descubiertos a veces por Degas, a veces por Manet: las carreras de caballos, la casual animación en los bulevares o la soledad de las personas en la «capital del siglo XIX». Pero Manet tematiza estos problemas de manera diferente a Degas: donde éste acelera la mirada, parece que Manet detiene el tiempo. Ambos recogen en su pintura la alienación como fenómeno de la vida en las grandes ciudades; no inventan historias, sino que saben dar presencia plástica a esta experiencia.

Degas y Manet se refieren a ese «heroísmo de la vida moderna»,

que Charles Baudelaire había definido como tema del arte moderno. Para Baudelaire, el Modernismo es una calidad completamente nueva desde el punto de vista histórico, en la que – precisamente en el campo del arte – reconoce una diferencia fundamental de su época frente a toda la tradición. «El pintor, el verdadero pintor, será aquel que extraiga de la vida contemporánea un aspecto épico, quien nos haga ver y entender, con pintura o dibujos, lo grande y poético que somos, con nuestros lazos al cuello y nuestras botas de charol.» Degas no sólo lee los artículos que de cuando en cuando publica Baudelaire, sino que los estudia profundamente. En julio de 1869, Manet apremia a Degas para que le devuelva los volúmenes de las «Obras completas» que le ha prestado. Y quizá llegara Degas a conocer personalmente a Baudelaire en las veladas que organizaba la madre de Manet.

También un cuadro como *La orquesta de la ópera* (ver pág. 36) corrobora la convicción de Baudelaire: «La vida parisina es rica en sujetos poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos rodea y nos impregna como el aire, pero no lo vemos.» Partiendo de un retrato de su amigo Désiré Dihau, que toca el fagot en la ópera, realiza un cuadro de un grupo de amigos; algunos de ellos no eran músicos. Degas no apunta hacia la representación, sino a la caracterización en un marco social. La postura del cuerpo y la mímica no tienen como fin presentar a la persona, sino

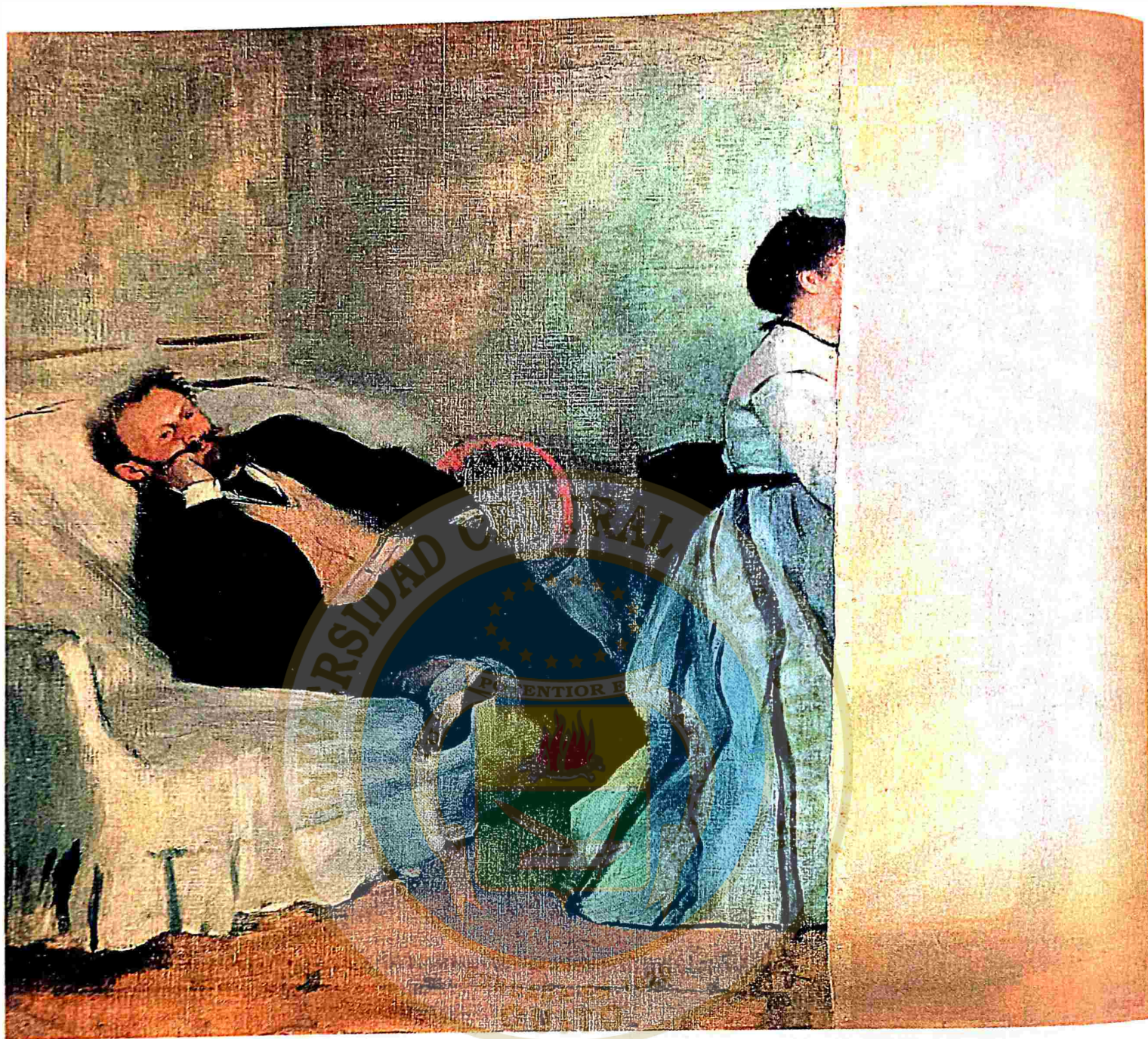
La violación, hacia 1868–69

Le viol

Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, colección Henry P. McIlhenny en recuerdo de Frances P. McIlhenny





El señor y la señora Manet, hacia 1868–69
Monsieur et Madame Edouard Manet
Óleo sobre lienzo, 65,2 x 71,1 cm
Kitakyushu, Japón, Colección Municipal
Museum of Art

formar parte de ella. La balaustrada del foso de la orquesta y la rampa del escenario rodean al grupo de músicos, con los que las piernas y las faldas de las bailarinas, iluminadas, forman un contraste luminoso y de color: la luz del escenario frente a la oscuridad del auditorio. Con este cuadro de orquesta, dividido en tres zonas horizontales autónomas, Degas inventa un nuevo tipo de cuadros, al que recurrirá, por ejemplo, Toulouse-Lautrec.

Sus modelos proceden de las caricaturas de Daumier. Pero Degas no emplea lo fragmentario para desenmascarar, sino que quiere subrayar lo auténtico de su punto de vista. Una cabeza sin cuerpo en el palco de la izquierda acentúa la fragmentación, que Degas utiliza cada vez más consecuentemente. Una segunda versión del tema, *Músicos en la orquesta* de 1870–71 (ver pág. 37), enfrenta en dos mitades completamente

contrapuestas el escenario y la orquesta. El observador se ha acercado aún más, de modo que la mirada en una sala se ha convertido en una vista superficial.

En su decidida orientación al presente, es decir al París moderno con sus cafés, hipódromos, teatros y bulevares, Degas – frente a Manet – apuesta por el cuadro rápido: «Se representa sólo aquello que le afecta a uno, es decir lo imprescindible.» Lo momentáneo de las representaciones y el aislamiento del individuo van unidos. La «percepción en forma de shock» no sólo significa un modo de ver y de pintar: fragmentando el flujo del acontecer, condiciona en gran medida la naturaleza misma del contenido del cuadro.

Cuando el grupo de artistas, tras finalizar la guerra franco-prusiana, vuelve a reunirse en el Café Guerbois, las expectativas en el Salón y respecto a la crítica son peores que nunca. Así se lleva a cabo la propuesta de Claude Monet de organizar una exposición colectiva propia, financiada por ellos mismos, que se inaugurará en abril de 1874 en el Boulevard des Capucines. Degas participa con diez cuadros. El grupo se da el burocrático nombre de «Sociedad anónima de los artistas, pintores, escultores y grabadores», que hace pensar más en una cooperativa económica que en un grupo de artistas vanguardistas.

Con ocasión de esta exposición, el crítico Louis Leroy caricaturiza, en la revista satírica «Le Charivari», a Claude Monet como «impresionista»; este mote se convierte rápidamente en la denominación semioficial del grupo. Al parecer, Manet hizo hincapié, ya en 1867, en que en sus cuadros sólo le importaba «reproducir su impresión». Para Degas, este nombre es inaceptable. Su rechazo se explica por las diferencias con los impresionistas, principalmente interesados en el paisaje y el color. Él no quiere reducirse a un determinado modo de pintar. No obstante, Degas participará en las ocho exposiciones del grupo, con excepción de la de 1882, organizando él mismo incluso algunas. Su independencia económica le lleva a la intolerancia frente a los otros miembros del grupo, lo que dificulta la convivencia con él. Protege, sin tapujos, a pintores italianos como de Nittis o Raffaelli, que lleva a las exposiciones para disgusto de sus amigos. Gustave Caillebotte se ve obligado a criticar a Degas: «Es inaguantable, pero tenemos que reconocer que tiene mucho talento.»

Esa crítica tiene, seguramente, mucho de cierto. Degas aprovecha su colaboración en el grupo y las exposiciones, de modo realmente autoritario, para figurar. Mientras que, dentro del grupo, reclama su autonomía, deja que los críticos de arte le celebren como cabeza de la nueva pintura. Parece que su estrategia era resaltar en las exposiciones colectivas la variedad de sus posibilidades pictóricas, pues siempre presenta obras contradictorias desde el punto de vista temático y técnico: en 1874, junto a *Carreras en provincias*, de gran colorido (ver pág. 41), se encuentra el grisáceo *Ensayo de ballet en escena* (ver pág. 48); en 1876 se presentan juntos el meticuloso *Oficina de algodón* (ver pág. 23) y el excéntrico *El ajenjo* (ver pág. 28); en 1879, junto al extraordinario *Mademoiselle Lala en el Circo Fernando* (ver pág. 67) pueden verse también abanicos coloreados. Presenta regularmente cuadros al pastel y dibujos, como ya en 1870 había sugerido en sus propuestas de reformas del Sa-

«¿Por qué no me he casado? Bueno, siempre he temido que mi mujer pudiera mirar uno de mis cuadros y decir: 'Hum, es bonito...'. Aquí, el amor; allí, la pintura. Y sólo tenemos un corazón.»
EDGAR DEGAS

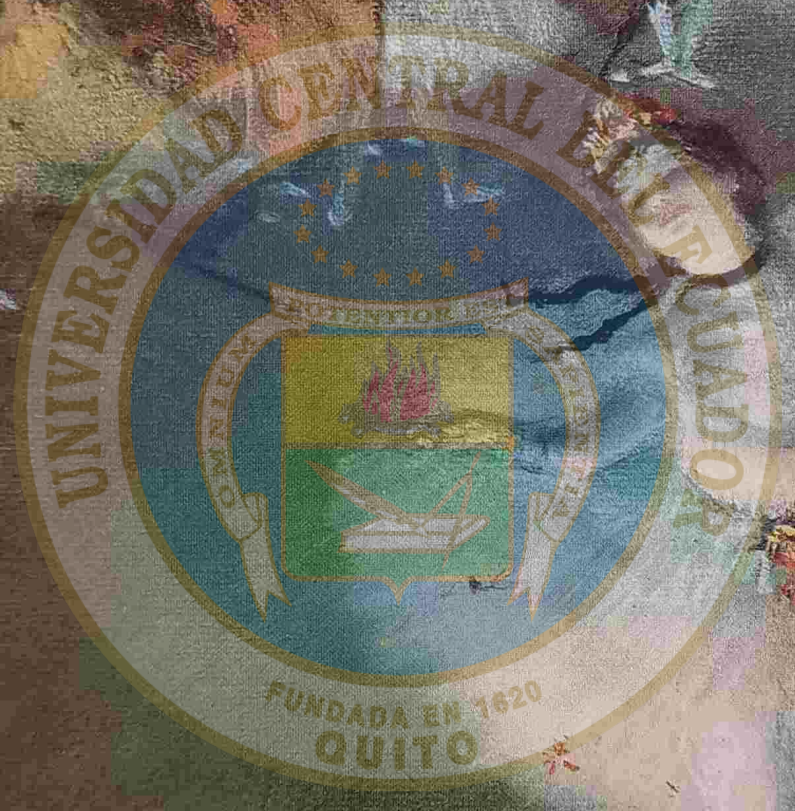


La orquesta de la ópera, hacia 1870
 L'orchestre de l'opéra
 Óleo sobre lienzo, 56,5 x 46,2 cm
 París, Musée d'Orsay

lón. La variedad temática y técnica de su arte tenía que llamar la atención, máxime cuando los expositores pronto pasaron, de colgar sus cuadros mezclados, a una presentación en salas separadas. Así, Degas, a través del grupo de los impresionistas, de los éxitos en París y Londres, las actividades de Durand-Ruel, el círculo – que crece lentamente – de coleccionistas como Jean-Baptiste Faure, Henri Rouart o el capitán Henry Hill, se ha convertido en una de las grandes figuras del arte de aquellos tiempos.

PÁGINA SIGUIENTE
Músicos en la orquesta, 1870–71
 Musiciens à l'orchestre
 Óleo sobre lienzo, 69 x 49 cm
 Francfort del Meno, Städtische Galerie im
 Städtischen Kunstinstitut





Jockeys y bailarinas

El nombre de Degas está primordialmente unido a determinados sujetos: las representaciones de jockeys o del ballet se identifican inmediatamente con él, al igual que las rosas de mar con Monet o la Montagne Sainte-Victoire con Cézanne. Degas descubre el tema de las carreras de caballos a comienzos de los años sesenta. Pero su interés por este tema ya lo había articulado en otros contextos, ganando ahora un nuevo valor.

En París, las carreras organizadas eran una novedad. El hipódromo de Longchamp fue inaugurado con nuevas tribunas en 1857 en el Bois de Boulogne, que había sido remodelado por iniciativa de Napoleón III. El Emperador fomentó también activamente las carreras de caballos, participando incluso en la redacción de las reglas. Este deporte, importado de Inglaterra, consiguió gran popularidad cuando caballos franceses ganaron en ese país, en 1865, varias carreras importantes. Pronto, las carreras con sus miles de espectadores en la metrópoli de rápido crecimiento, se convirtieron en uno de los primeros acontecimientos sociales, en los que el «Jockey Club», una mezcla de política, finanzas y deporte, marcaba el tono. Emile Zola, en su novela *Nana*, describió desde esta perspectiva el Grand Prix de Longchamp.

En muy pocas ocasiones mostraría Degas, en esos cuadros, los hipódromos mismos, como en *El desfile* de 1866–68 (ver pág. 40) o en *La salida nula* de 1869–71. El lugar es equívoco, pues las chimeneas de las fábricas que imponen ritmo al fondo no se podían ver desde Longchamp. Degas, en *El desfile*, capta lo momentáneo en la interrelación de luz centelleante y movimiento. A la derecha va creciendo la intranquilidad de los jinetes, ordenados hacia el fondo, hasta el caballo que se sale de la fila en la cabecera. A la izquierda, la mirada sigue el cambio de luz desde la tribuna en sombra, a través de las sombrillas luminosas del público, hasta la deslumbrante claridad de la pista. El juego de sombras sobre el brillante ocre del fondo entrecruza la luz, el movimiento y la superficie del cuadro. En *Caballos en la pista de Longchamp* de 1871, la poesía del bailoteo contenido de los caballos está compuesta espacialmente de modo similar a en *El desfile*, pero los espectadores están mucho más lejos; por el contrario, es importante el acorde de las contradictorias escalas de color del paisaje y los mallots.



Dama de los anteojos, hacia 1875–76

Femme à la lorgnette

Óleo sobre lienzo, 48 x 32 cm

Dresde, Staatliche Kunstsammlungen

La estrella, 1876–77

L'étoile ou danseuse sur scène

Pastel sobre monotipo, 58 x 42 cm

París, Musée d'Orsay

De un colorido moderado es el gris plata brillante de *Carreras en provincias* de 1869, con el que Degas se presentó en la primera Exposición de los Impresionistas. La carrera en sí ha quedado degradada al fondo de una escena familiar llevada al primer plano del cuadro. Todo gira en torno al niño pequeño: la nodriza, la madre, el padre e incluso – una circunstancia irónica muy característica del espíritu de Degas – el perro sobre el pescante prestan al niño toda su atención. Se trata de la familia Valpinçon. El cuadro está caracterizado por la oposición entre la amplia dispersión en el nivel central y el fondo del cuadro y la introversión familiar y concentración en el primer plano; aquí Degas subraya la arbitrariedad y casualidad de la escena y los detalles. La calesa está cortada a la izquierda por el margen del cuadro, los espectadores no se fijan unos en otros. Sin embargo, los diversos fragmentos, al parecer arbitrarios, están compuestos con precisión: por ejemplo, la línea de los caballos forma la mitad exacta de la altura del cuadro y un detalle al parecer arbitrario como la punta de la sombrilla de la madre es el centro exacto de la anchura. Degas refuerza, con la interrelación entre casualidades de los motivos y organizaciones de composición de la superficie, no sólo el contraste entre lejanía y proximidad, entre espacio vacío y espacio lleno, sino que también presenta al espectador una impresión viva, totalmente nueva. Sin embargo, la gran mayoría de los cuadros de carreras se centran en los jockeys y no en los espectadores, a pesar de que el caleidoscopio social de los hipódromos está captado con suma exactitud en sus detalles. La *Dama de los anteojos* de 1875–76 (ver pág. 39) mira de frente al observador; este devolver la mirada satiriza ese ver y ser visto típico de la vida mundana de la breve temporada de carreras.

A veces, Degas acude a las carreras junto con Manet, a quien ha perpetuado en un dibujo como espectador. A su vez, Manet había hecho



El desfile, hacia 1866–68
Le défilé
Óleo sobre lienzo, 46 x 61 cm
París, Musée d'Orsay



una serie de cuadros del mismo tema, pero que se diferencian considerablemente de los de su amigo. Su *Carrera en Longchamp* de 1867 muestra la llegada a la meta de una carrera: los caballos corren de frente hacia el observador en el centro del cuadro. En un contragolpe de perspectiva y una disolución de la forma que afecta a todas las partes del cuadro se ilustra la velocidad de los jinetes. *El desfile* de Degas opera, desde el punto de vista de la perspectiva, de manera similar, pero no pretende ilustrar la velocidad. Degas detiene el movimiento en su ejecución y elige un modo de pintar más preciso. En lugar de ser una masa tosca, el público de Degas está formado por muchas figuras individuales.

En *Las carreras, jockeys aficionados* (ver pág. 43), el observador está más cerca de los acontecimientos; el espacio, más reducido. No se puede reconocer ninguna interrelación de las figuras; la constelación parece haber sido escogida arbitrariamente. La masificación excéntrica de las figuras en la mitad derecha del cuadro rehúsa el centro del cuadro y vigoriza, en la superposición de los caballos y del carro, la impresión de lo fragmentario y lo casual. Que Degas, una vez más, obtiene un efecto, no sólo visual, del azar calculado de sus composiciones, lo muestra el paralelismo del caballo al galope con el ferrocarril en el fondo. El movimiento del caballo se convierte en eco del movimiento del tren, quedando en suspenso si Degas, de esta manera, hace alusión a la competencia entre ferrocarril y caballo o si sólo da rienda suelta a su ironía.

Carreras en provincias, 1869
 Aux courses en province
 Óleo sobre lienzo, 36,5 x 55,9 cm
 Boston, con la amable autorización del
 Museum of Fine Arts, 1931 Purchase Fund



Carreras de caballeros. Antes de la salida, 1862
 Course de gentlemen. Avant le départ
 Óleo sobre lienzo, 48 x 61 cm
 París, Musée d'Orsay

ant. de la salida
 1862

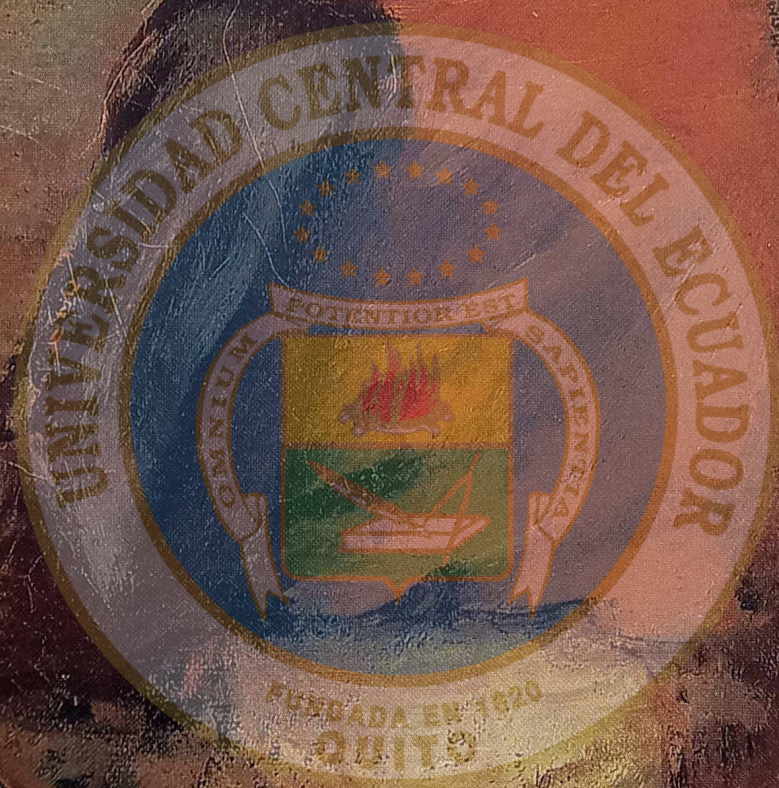


Las carreras, jockeys aficionados, 1876-87
 Le champ de courses, jockeys amateurs
 Óleo sobre lienzo, 66 x 81 cm
 París, Musée d'Orsay

PÁGINA 44-45
Jockeys, 1882-83
 Jockeys
 Óleo sobre lienzo, 26,4 x 39,9 cm
 New Haven (CT), Yale University Art Gallery,
 donación de J. Watson Webb B.A.,
 1907, y Electra Webb



Facultad de Artes
BIBLIOTECA



Deyar



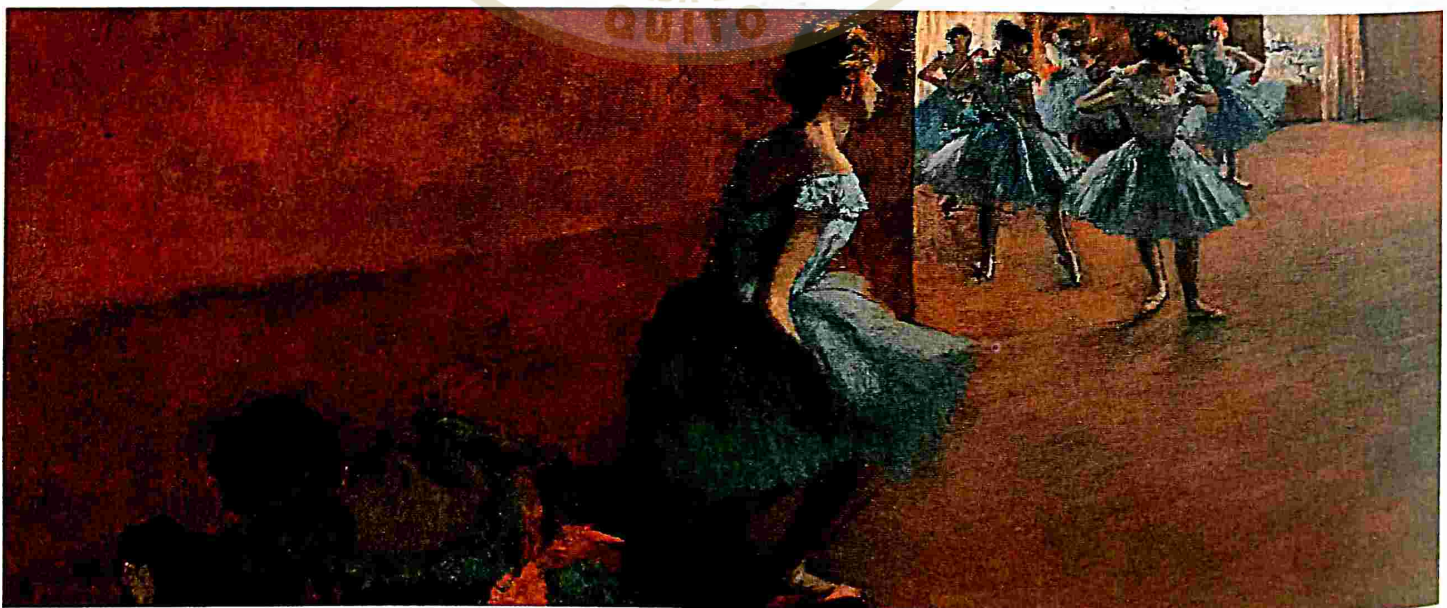
A mediados de los años setenta disminuye su interés por este tema: las carreras como tales pasan a un segundo plano, detrás del colorido brillante y los efectos puramente visuales en sus trabajos. Las apreturas de *Jockeys* de 1882–83 (ver pág. 44–45) dan al observador la impresión de encontrarse en medio de los jinetes. A Degas le bastan insinuaciones para despertar la impresión de una escena contingente y construir una superficie dinámica del cuadro. La intranquilidad y el movimiento no necesitan ser representados realmente; el observador puede deducirlo de los fragmentos que aparecen en el cuadro. El movimiento no tiene lugar en el espacio atrapado en la superficie, sino que se articula a través de la aceleración de la composición de la cercanía extrema y de los contrastes brillantes de los mallots.

Llama la atención que Degas en muy raras ocasiones muestre las carreras en sí, prefiriendo dirigir la mirada un poco al margen. Prefiere los preparativos para la carrera, una salida nula o los momentos de espera a la salida, de tensión: momentos, por tanto, pobres en acontecimientos. Por ello es impreciso querer encontrar el arte de Degas en sus sujetos. Para él, las pistas de carreras son principalmente escenarios de movimientos. La fotografía acababa de mostrar nuevas posibilidades de captarlo. Nadar publica en 1862 instantáneas de carreras de caballos y Degas quizás conoció en 1878, en el estudio de Meissonier, a Edward Muybridge, cuyos experimentos revolucionaron la fotografía en movimiento. En el alineamiento horizontal o diagonal de los caballos, que además en la mayoría de los casos están llegando o saliendo del campo visual, Degas desarrolla secuencias completas de movimientos, preparadas con todo detalle en dibujos y bocetos al óleo. Aun el movimiento más fugaz goza de una construcción precisa, fiel al convencimiento del artista: «La idea de lo verdadero se transmite a través de lo falso». Las pistas de carreras son sólo los bastidores de este movimiento; los jockeys, figuras imaginarias que sólo obedecen al cálculo del pintor.

Pero, más aún que con los jockeys, se identifica el arte de Degas

Danzarinas subiendo una escalera,
hacia 1886–90

Danseuses montant un escalier
Óleo sobre lienzo, 39 x 89,5 cm
París, Musée d'Orsay



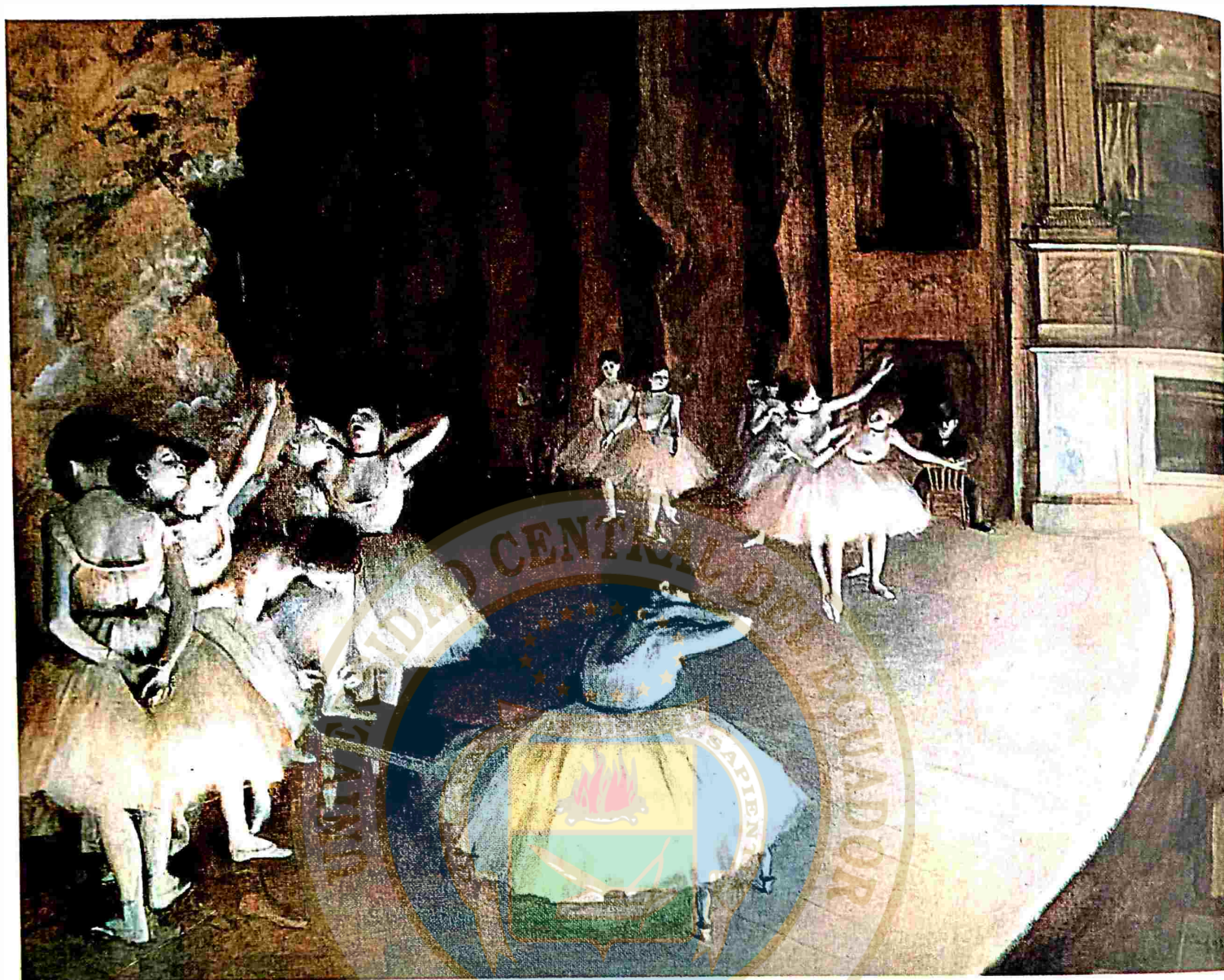


con sus bailarinas. A partir de 1870 se suceden los cuadros de estos temas, también porque eran más fáciles de vender que otros cuadros y Degas, debido a la bancarrota de la familia, necesitaba dinero. El comerciante de arte Durand-Ruel explica que los coleccionistas, ya en aquellos años, «sólo querían bailarinas». Degas las llama, medio en broma, «mis artículos». Primeramente pinta una serie de ensayos de ballet. El *Foyer de la Ópera* de 1872 (ver pág. 54–55) presenta, en una gran sala, a diez bailarinas en el momento de pasar el examen. El profesor, y más tarde «maître de ballet» de la Ópera, Louis François Mérante, da –con su traje blanco– indicaciones que han de obedecer las bailarinas. Las que no están ocupándose de sus movimientos se concentran en la que se está examinando. El enfrentamiento entre figura individual y grupo organiza el cuadro, en el que predominan los tonos ocres-grises, a los que dan vida los lazos de colores. La escena, compuesta a fondo, posee en la silla un centro de energías formales.

En el *Ensayo de ballet en escena* (ver pág. 48) de 1874, por el contrario, Degas se centra en la atmósfera de la escena. La deslumbrante iluminación de la rampa contrasta fuertemente con las variadas sombras de la oscura escena en el fondo, pues Degas cree que «el encanto está en no mostrar la fuente de luz sino el efecto de la luz.» Quizá el claroscuro hace aquí conscientemente alusión a la nueva forma de la fotografía. El galán sentado como un jinete sobre la silla se convierte en frente lejano del observador de un cuadro en el que, junto a una luz singular, el vacío inusual del teatro produce un estado de ánimo lúgubre.

Como en los cuadros de orquestas de finales de los años sesenta, también en sus cuadros de ballet, Degas experimenta con las diferentes posibilidades de tratar un tema en distintas variaciones. En *La clase de danza* (ver pág. 2), comenzado en 1873, Degas agrupa a más de veinte bailarinas con sus madres, que las observan o consuelan, alrededor de

Escena de ballet, hacia 1878–80
Pastel sobre monotipo, 40.8 x 200.4 cm
Paradero desconocido



Ensayo de ballet en escena, 1874
Répétition d'un ballet sur la scène
 Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
 París, Musée d'Orsay

Jules Perrot con su inmenso bastón, a quien introdujo posteriormente. Los ensayos ante el famoso profesor de danza tienen lugar en las salas de la vieja Ópera de la Rue Peletier, que hace ya tiempo da desapareci, víctima de un incendio.

Pese al contexto escénico, las danzarinas pueden captarse individualmente. Mientras que unas se arreglan la cinta que llevan al cuello o el peinado, otra está sentada sobre el clave y se rasca la espalda. Lo específico de cada uno de los gestos se funde en una impresión total de la clase de danza. Degas sabe incluso integrar pequeñas evocaciones como un movimiento rápido de la mano al pendiente, mostrado en un atrevido fragmento dentro del cuadro.

Un año más tarde surge *Examen de danza* (ver pág. 51), a primera vista muy similar, pero que resulta más duro y dispar que la primera versión. Degas renuncia a las pilastras de mármol; el espacio se torna más sobrio mediante el sencillo marco negro del espejo de la pared y un cartel. El fondo se acerca al observador; al mismo tiempo, el suelo de madera no lleva diagonalmente a la profundidad sino que, en su orientación

horizontal, se traga el espacio. Combinando de un modo ligeramente diferente elementos similares aparece un cuadro completamente distinto.

Desde la segunda mitad de los años setenta, Degas comienza a extraer al tema de las bailarinas perspectivas sorprendentes en excéntricos estudios de movimientos. Por el contrario, decae su interés por la reproducción de personas y situaciones concretas; su método artístico traslada el centro de la observación a la invención. Emplea las mismas figuras, por ejemplo la bailarina que se rasca la espalda, en contextos pictóricos siempre nuevos. Al mismo tiempo, los cuadros cobran más color y las miradas se tornan más fragmentarias. Como en los cuadros de jockeys, la observación de la forma del movimiento se transforma cada vez más en una construcción de formas en movimiento.

La estrella de 1876 (ver pág. 38) muestra a la primera bailarina en un «solo» sobre un escenario vacío. Entre bastidores hay otras bailarinas y un hombre; pero éstos sólo pueden verse parcialmente. El cuadro sorprende a la bailarina en el momento de un movimiento complicado, en un arabesco recién ejecutado, caracterizado con suma precisión mediante la pierna de apoyo alargada, el gesto de los brazos graciosamente extendidos, el movimiento del tronco y la inclinación simultánea de la cabeza. La impresión de fugacidad del movimiento del baile queda adicionalmente subrayada por el tutu bañado en luz y flores y por los extremos ondeantes de la cinta negra de terciopelo que lleva al cuello. Vemos el escenario desde una perspectiva muy oblicua, como si estuviésemos sentados en un palco del proscenio. El margen anterior del escenario no se ve; el motivo central, la bailarina, está fuertemente desplazado a la derecha, de modo que el suelo vacío del escenario ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro. La disposición asimétrica y descentra-

PARA MADEMOISELLE SALANVILLE

Todo lo que la bella palabra pantomima expresa
Y todo aquello que el lenguaje veloz y mentiroso
Del ballet dice a aquellos que penetran en el misterio
De los movimientos del cuerpo, elocuente y silencioso,

A quienes se le mete en la cabeza, sobre la mujer que huye
Sin cesar, maquillada como un arlequín, dura,
Ver pasar la huella de su alma fugaz,
Más viva que una página en un libro que se lee;

Todo esto y el dibujo de gracia artística
Tiene una bailarina, mate como Atalanta,
Origen risueño, impenetrable para los necios.

Bajo una madera ignorada duerme tu arte infinito:

Ya al titubear, al olvidar un paso pienso en ti,
Pero tú vienes sólo a burlarte del viejo Fauno.

EDGAR DEGAS



El profesor de ballet, hacia 1876

Le maître de ballet

Monotipo retocado, 56,5 x 70 cm

Washington (DC), National Gallery of Art,
Colección Rosenwald 1964

da del cuadro, sobre todo la posición de la bailarina sobre la superficie del cuadro, reafirman la impresión de lo casual y transitorio. Pero el movimiento se convierte repentinamente en una extraña inmovilidad. Precisamente la sublimación del movimiento figurado en un motivo de momentaneidad absoluta produce, para el observador, la interrupción de la experiencia del movimiento. La posición de la bailarina no conoce ni avance ni retroceso; en cierto modo está suspendida de hilos invisibles y, si se cortaran éstos, caería al suelo, pues la bailarina no tiene ningún punto de apoyo sobre el suelo del escenario que, por su parte, tiene algo de abismal por la perspectiva inclinada. Degas muestra el movimiento no como un fenómeno continuado, sino que lo recoge en un momento extraído de él y acentuado. La bailarina es la única figura del cuadro que se puede ver completamente, pero por el movimiento da una sensación igualmente fragmentaria. La vista oblicua del cuadro hace invisible la pierna izquierda de la bailarina, balanceándose extendida en el arabesco, y hace que tiemble sobre la pierna de apoyo como una flor sobre el tallo. En ella se muestra el movimiento sostenido, lo fugaz, acentuando y anulando al mismo tiempo la impresión del movimiento. En la contemplación, esta descripción real de una escena de ballet aparece como una experiencia abismal muy ambivalente.

La clase de danza, hacia 1871

Clase de danse

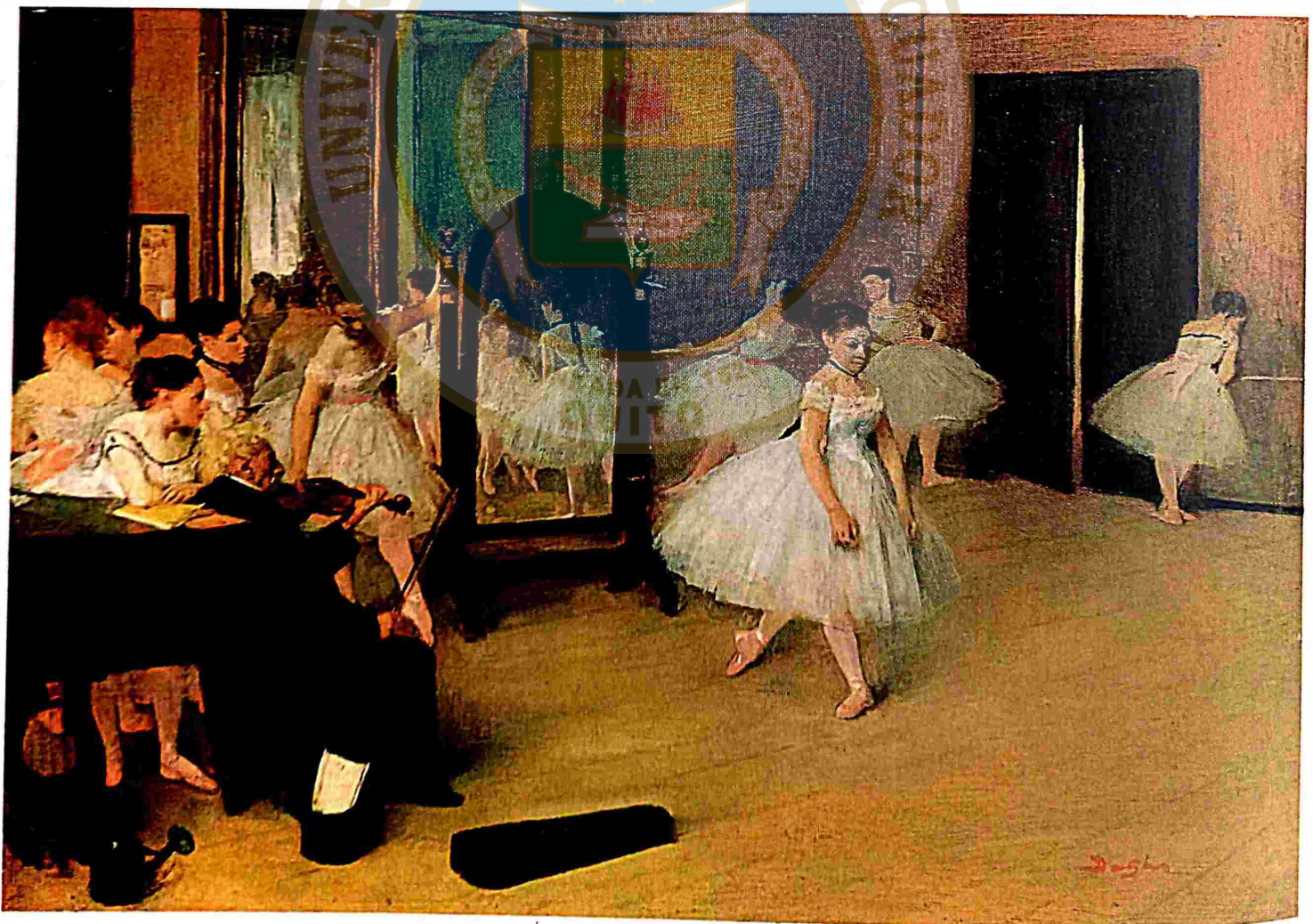
Óleo sobre madera, 19,7 x 27 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of

Art, legado de Mrs. H.O. Havemeyer,

1929, Colección H.O. Havemeyer

(29.100.184)

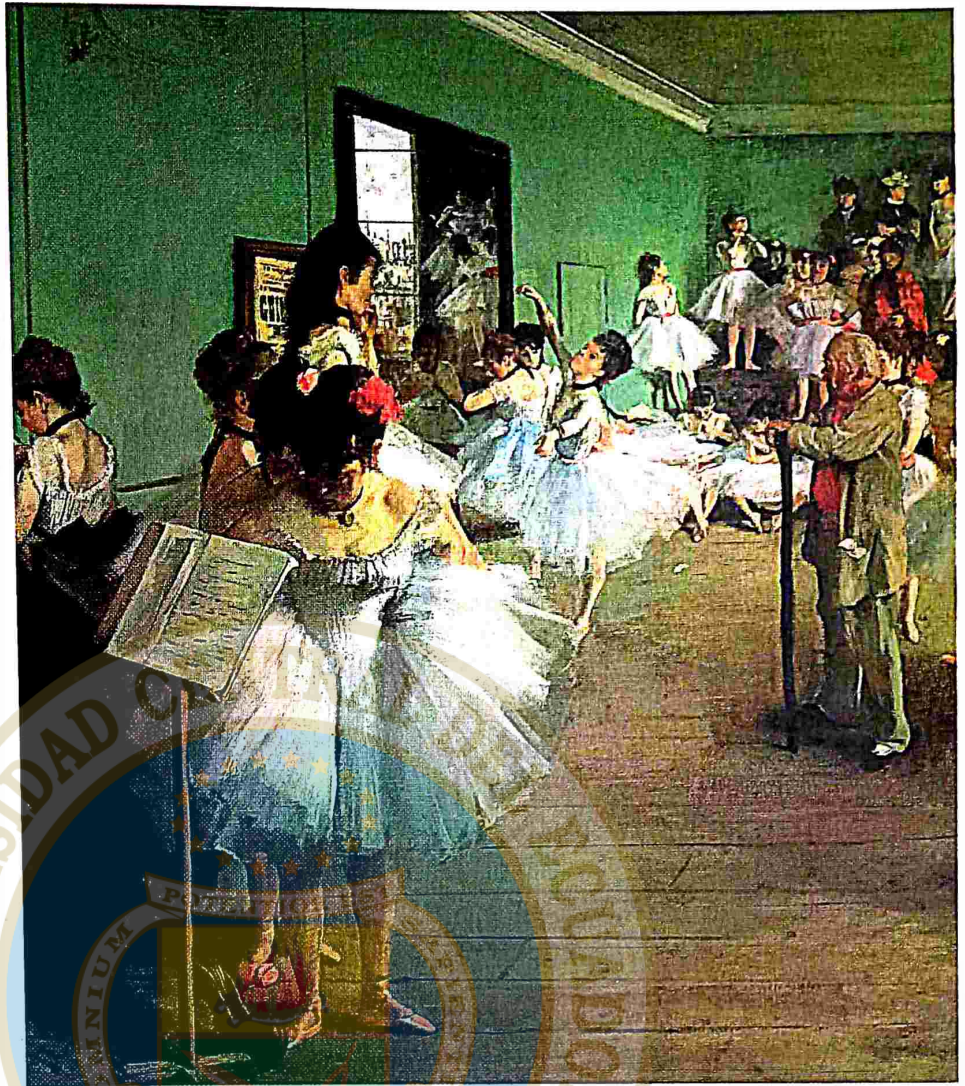


Examen de danza, 1874

Examen de danse

Óleo sobre lienzo, 82,6 x 76,2 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Mrs. Harry Payne Bingham, 1986 (1987.47.1)



Degas no pasa de ningún modo por alto el trabajo al que se debe la ingravidez del baile. En sus cuadros presenta sin tapujos la dureza de los exámenes de danza, con los que las aspirantes buscan una pequeña ascensión social de las capas bajas, puesto que se les pagaba según el grado de su formación. Degas muestra el desgaste de ese trabajo asalariado, que al final parece no costar esfuerzo; presenta los ensayos, el aburrimiento y el hastío de las bailarinas, extenuadas y cansadas, en las pausas. La mirada desde los bastidores, donde los espectadores charlan y cortejan a las bailarinas, muestra la otra cara del ballet. Hippolyte Taine hablaba del «mercado de muchachas» de la clase de danza y Degas ha representado algunas escenas celestinescas en el camerino. Gusta de reducir las bailarinas a sus piernas como símbolo del deseo.

El telón que baja, en el cuadro del mismo nombre de 1880, amenaza con sustraer completamente a las bailarinas de nuestra vista. Las horizontales del loso de la orquesta y del telón cortan el cuadro de tal manera que se pone en juego el contexto escénico de las diversas partes del cuadro. Las personas ya no son normativas para el cuadro: esto es, al mismo tiempo, consecuencia y legitimación de su aparición fragmentaria. Sin embargo, Degas busca lijar lo fugaz del momento como algo valioso. Pues el ballet era, para él, «todo lo que ha quedado del movimien-



Detalle de *La lección de ballet*, 1881

PÁGINA SIGUIENTE

La lección de ballet, 1881

La leçon de danse

Óleo sobre lienzo, 81,6 x 76,5 cm

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art,

Colección WP. Wiltach

PÁGINAS 54-55

Foyer de la Ópera, 1872

Foyer de la danse à l'Opéra

Óleo sobre lienzo, 32 x 46 cm

París, Musée d'Orsay

to de los griegos que formaba una unidad». La estructura cronológica del momento en los cuadros de Degas tiene doble lectura, entraña ambas cosas: «el movimiento más movido» y su paralización, lo más transitorio y la rigidez absoluta.

Las bailarinas se convierten en partes de una construcción que no determinan. Como en los cuadros de las carreras de caballos, también aquí la pintura de Degas evoluciona desde escenas topográficamente precisas a estudios de movimientos y, por último, a constelaciones de libre invención. El enorme efecto de presencia de sus cuadros resulta precisamente de una construcción variable por un cambio permanente de la situación de los modelos. «La bailarina es sólo un pretexto para el cuadro», dice Degas. Su arte manifiesta un mundo en el que dejan de diferenciarse la fugacidad y la construcción, lo aparente y lo real, la ficción y la desilusión.

El extraordinario cuadro *La lección de ballet* de 1881 (ver pág. 53) resume lo que caracteriza al arte de Degas: el movimiento y su duplicación abismal, el vacío y el corte fragmentario de las figuras, y todo ello en una constelación dirigida por un extraordinario cálculo de composición. Se trata, ante todo, de la clara división diagonal del cuadro, mediante la cual el profesor Jules Perrot, las bailarinas que descansan y la madre se contraponen a las tres bailarinas. La madre, con su vestido de flores y el sombrero de paja, no se interesa por la clase; lee el periódico «Le Petit Journal».

Pero no se trata de una sencilla contraposición de lo cotidiano y la danza, pues en la pared del fondo no hay ninguna ventana que abra la vista a París, sino un espejo que recoge la mirada. Y sólo si se observa con detenimiento, reconocemos otra pierna detrás de la pierna de apoyo de la bailarina del primer plano, se pone de manifiesto que la bailarina del fondo en el «pas de trois» no sólo está reflejada en el espejo. Pero el espejo refleja una ventana invisible para nosotros, a cuya derecha se encuentran las bailarinas del primer plano. De este modo, la mirada que se dirige a las danzarinas del fondo supera primeramente el vacío del espacio, para retornar a través del espejo a un París que se encuentra fuera de los límites del cuadro. El maravilloso cuadro opera abiertamente con el contraste entre ver y no ver; es una ironía típica de Degas el que a una vista que es capaz de superar los límites del cuadro oponga la limitación de la mirada por la lectura (la madre que lee).









Paseando por París

A mediados del siglo XIX, el «flaneur», como le personifican los hermanos de Goncourt, Edmond Duranty o Charles Baudelaire, se convierte en el fenotipo de la vida cultural parisina. El «artiste-flaneur» no sólo se caracteriza por una determinada forma de vestir y por unos determinados modales, sino ante todo por su observación omnipresente, por fijarse con precisión en lo cotidiano: según Bazin, es el único soberano de París auténtico.

Degas se identifica con la ideología urbana-aristocrática del «flaneur», con la dejadez e indiferencia que exhibe por igual en los clubs de caballeros y en la calle. Se convierte, a su vez, en paseante en un París que está sufriendo cambios dramáticos. La metrópoli está en plena expansión durante el Segundo Imperio y la Tercera República; a finales de siglo cuenta casi 2,5 millones de habitantes. La completa reconfiguración que bajo Luis Napoleón realiza el barón Haussmann acarrea la destrucción de barrios completos, produciendo la muerte del viejo París. En sus paseos de ocio sin rumbo fijo, Degas reúne escenas arbitrarias, fragmentos de vida urbana, que le estimulan a nuevos temas. No sólo Degas percibe la vida diaria como una película que se va desarrollando permanentemente ante sus ojos. Manet muestra, en su cuadro *Concierto en las Tullerías* de 1862 el espacio público de la ciudad como espectáculo para el «flaneur». Algo similar piensa captar Degas en sus cuadros con lo que casualmente le ofrece la ciudad: «Para dar buenos frutos hay que convertirse en árbol de espaldar. Así se queda uno durante toda la vida en pie, con los brazos extendidos, con la boca abierta, para absorber y alimentarse de lo que viene por el camino y de lo que se encuentra a su alrededor.»

Los cuadros se convierten en reflejo de las experiencias en la gran ciudad, lo que, como comenta rápidamente Degas, condiciona ante todo importantes cambios de la forma de ver: «Nadie ha reproducido nunca monumentos o casas desde el punto de vista de las capas bajas, de un modo tan cercano como se ven cuando se va por la calle.» Al «flaneur» no se le presenta el modelo en una pose con reflexión; lo descubre callejeando por los bulevares, «en un estado de completa agitación», como puede verse en el retrato del barón Lepic con sus hijas, *Plaza de la Concordia* de 1876 (ver pág. 58).

«Después de haber pintado cuadros desde arriba voy a hacer algunos desde abajo... sentado muy cerca de una mujer y, desde un lugar bajo, mirando hacia arriba.»

EDGAR DEGAS

Cantante de café-concierto con guante, 1878
Chanteuse de café-concert
Pastel (técnica mixta) sobre lienzo,
52,8 x 41,1 cm
Cambridge (MA), con la amable autorización de: The Fogg Art Museum, Harvard University, legado de la colección de Maurice Wertheim, clase de 1906

«No me gustan los coches de caballos. No se ve a nadie. Por ello me gusta el ómnibus. Se puede observar a la gente. Estamos creados para observarnos unos a otros...»
EDGAR DEGAS

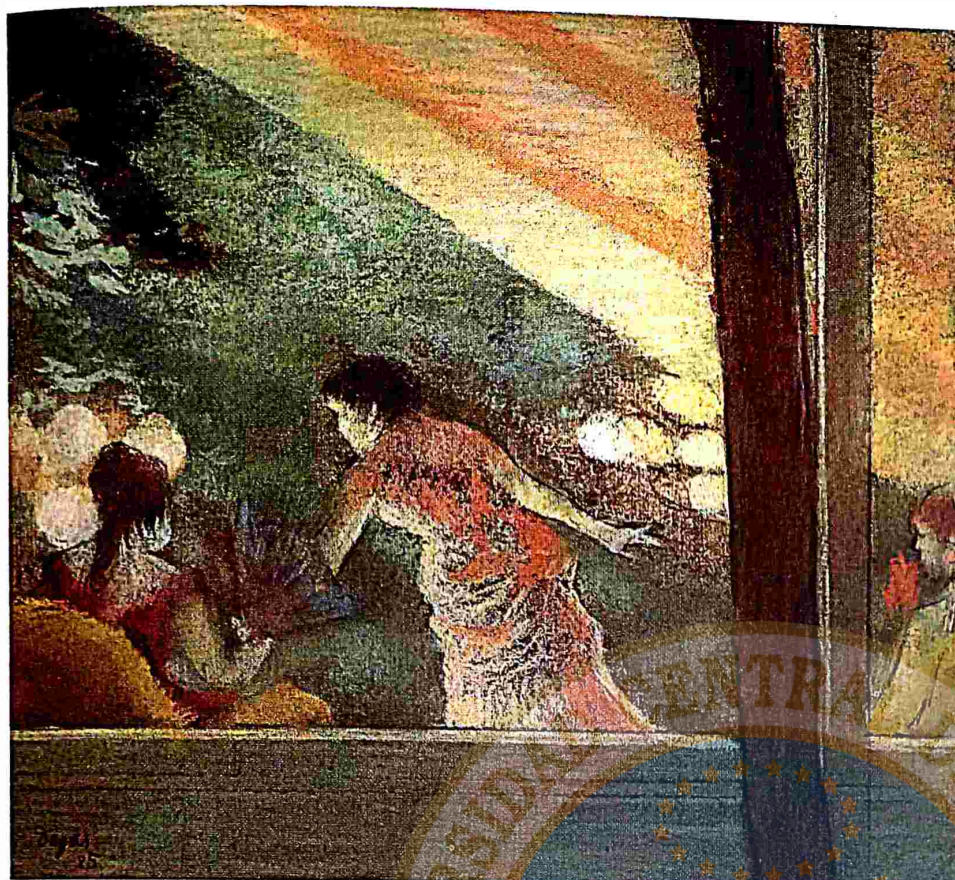
Degas presenta al amigo de artistas y criador de perros, siempre elegantemente vestido, como pasa a la vera de la Plaza de la Concordia con el cigarro en la boca, una mano sobre la espalda y con el paraguas bajo el brazo, sin preocuparse de sus hijas ni de su perro. La afectación despreocupada del «flaneur» contrasta con otro ciudadano que se fija en el grupo. Sobre todo mediante el vacío acentuado de la plaza, Degas caracteriza ese vacío sin relación que cruza con prisa el paseante. Con razón ha calificado Max Imdahl este cuadro como expresión de lo contingente en su máxima posibilidad. Prueba hasta qué punto la mirada de Degas siempre se dirige al «qui-vive», a aquel «momento imprevisto» (Baudelaire) que, en último término, busca el «flaneur». En su composición, Degas hace coincidir lo transitorio y lo artificial.

Desde los años treinta aumentó, en un París que crecía rápidamente, el número y la importancia de óperas, teatros y vaudevilles. Según Walter Benjamin, para el «flaneur» la calle se vuelve hábitat, donde «se encuentra en casa entre las fachadas de las casas al igual que el burgués entre sus cuatro paredes»; igualmente, las «terrazas de los cafés son miradores desde los que, después de trabajar, mira a su casa.» Los famosos cafés de baile como «Ambassadeurs» o «L'Alcazar» atraían a los artistas. René de Gas habla en 1872, hasta cierto punto indignado, de dichos paseos en los que su hermano le obligaba a escuchar «canciones estúpidas como la del albañil y otras tonterías». El café no sólo es bolsa de noticias, sino un microcosmos social al que dedica su atención Degas en la segunda mitad de los años setenta.

Entre los más antiguos cafés-concierto de la ciudad se encontraba el Café des Ambassadeurs, ampliado con un quiosco y con lámparas de gas en el jardín del café, que iluminan la noche. En el monotipo, corregido con gouache y pastel, *La canción del perro* de 1876-77 (ver pág. 65), y más allá de la cantante que actúa sobre el escenario del quiosco, vemos el oscuro auditorio y el jardín iluminado. La cantante es Emma Vala-

Plaza de la Concordia, 1876
Place de la Concorde (Le Comte Lepic et ses filles)
Óleo sobre lienzo, 79 x 118 cm
Probablemente, destruido en la 2ª Guerra Mundial





En el Café des Ambassadeurs, 1885
Au Café des Ambassadeurs
 Pastel sobre grabado, 26,5 x 29,5 cm
 París, Musée d'Orsay

don, por la que Degas estaba fascinado: «... abre su boca grande y sale la voz más sensual, más fina, más incorpórea y suave que pueda haber». En su concentración irónica en el acompañamiento mímico de la canción del perro por parte de la cantante, Degas lleva a su culminación para el observador la tensa relación entre la viva actuación y el público que le escucha en suspenso. La ocurrencia de presentar a la cantante cuando ésta imita, en postura y gestos, a un perro, pretende sin lugar a dudas subrayar la vulgaridad de la canción.

Pero Degas no sólo ha observado sencillamente la postura, sino que ha escenificado con soberanía desde el colorido contrapunto de la cara, violentamente iluminada y maquillada de rojo ante un fondo verdinegro, hasta las afectadas puntas de los dedos. El duro corte de la viga del quiosco separa las esferas del escenario y del auditorio, en cuyo límite se eleva la cantante. Para dar la recta medida a la proporción de la superficie, Degas añadió piezas al monotipo en tres lados. El punto de intersección de la lámpara de gas, la viga del quiosco y la nariz de la cantante marca la boca abierta como centro del cuadro. Y la imitación irónica del animal en el escenario se convierte en un juego visual, no menos exento de doble fondo, para los observadores, cuando las resplandecientes esferas de las lámparas de gas, como si fueran pompas de jabón, suben despacio sobre el gentío turbulento hacia el cielo nocturno, comentando plásticamente la representación de la cantante. Cuadros como éste desarrollan un nuevo modo de ver, obtenido de los mismos cafés.

Degas pinta una vista similar, del interior de un café a la calle, en el cuadro, realizado en 1877, *Mujeres en la terraza de un café al atardecer*.



La cantante verde, hacia 1884
La chanteuse verte (la chanteuse de café-concert)
 Pastel sobre papel azul, 58,4 x 45,7 cm
 Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Stephen C. Clark, 1960 (61.101.7)

Como los pilares de la terraza segmentan la vista, en uno de los cuadros se separan y subrayan numerosos fragmentos de percepción, como la silueta del paseante o el pequeño gesto del dedo en la boca que, al contemplarlos, vuelven a dar la imagen de una escena característica de café.

En el dibujo al carbón, retocado con pintura al pastel, *Dos estudios de una cantante* de 1878-80 (ver pág. 61) se reproduce una cantante dos veces en la misma postura desde dos puntos de vista. Toda su postura es un ademán que interpreta la canción: con la cabeza ajustada al hombro y las manos hacia afuera en tono suplicante proporciona una imagen de desesperación, para la que el dibujo busca la mejor posición.

En *Cantante de café-concierto con guante* de 1878 (ver pág. 56), cuya confrontación del guante y la cara sería modelo para el retrato de Yvette Guilbert de Toulouse-Lautrec, el gesto ha tomado personalidad propia. Degas no retrata a una cantante, sino que le sirve de modelo Alice Desgranges, una conocida pianista. Tampoco le interesa la reproducción de una actuación musical; la sensación que supone su fórmula pictórica produce un shock visual que sondea en diferentes variaciones. A pesar de que la reproducción de la fisonomía corresponde correctamente al ángulo de vista dado, las proporciones de la cara de la cantante parecen deformadas. Las deslumbrantes candilejas producen, con su iluminación desde abajo, un efecto casi de caricatura. A Degas le ha interesado siempre, en sus cuadros de ballet, cómo las cosas pierden sustancia al ser iluminadas artificialmente, cómo los colores toman un tono deslumbrante o palidecen y las sombras centellean de modo fosforescente. Precisamente en un sujeto de esas características se pone de manifiesto que el aumento de claridad gracias a sistemas perfeccionados de iluminación, como ha mostrado Wolfgang Schivelbusch, va unido a una decadencia de lo aureolar. «En la luz de gas y el cielo del atardecer», para Degas, al igual que para Baudelaire, están cifradas una belleza extravagante, que trae a la vista, y una claridad artificial, recogiendo por igual los aspectos de ensueño y de pesadilla de las personas y las cosas. Una luz como la desilusionante de las candilejas, que cae sobre la cantante, no alumbra la escena, sino que la engrenda.

La cantante se encuentra en una terrible cercanía ante nosotros, de modo que podemos mirarle directamente la boca abierta. Los libros de bocetos de esa época proporcionan informaciones de cómo Degas, en una variedad de estudios de bocas haciendo una mueca y gestos exagerados, también pensaba en lo caricaturesco de dichas exageraciones. Pero aquí, el efecto del cuadro es más bien resultado de una densificación, de un estrechamiento del segmento del cuadro. El shock visual provoca un desconcierto del observador y testimonia al mismo tiempo la autenticidad del punto de vista. El negro absoluto, como si estuviera recortado, del guante hace del movimiento algo vacío de un gesto de expresión. El gesto de la cantante no personifica el sentimiento de la persona, sino que — más bien — la persona se convierte en un apéndice de este gesto aislado y expuesto. La *Cantante de café-concierto con guante* es un hito en el trabajo de Degas sobre el tema de las cantantes que, desde la entrega al canto y pasando por las relaciones entre el auditorio y la intérprete, le lleva por último a la cantante que se pone completamente a la merced de su público.

De modo inconfundible, Degas aprovecha un fragmento dinamizado del cuadro para activar la contemplación. Su mirar desde un punto de vista rompe radicalmente con las convenciones de la composición. La desviación, frecuentemente extrema, del punto de vista se debe también a las nuevas experiencias visuales de la fotografía y a las alienaciones de la mirada a través de los grabados japoneses sobre madera, recién descubiertos. Desde hacía tiempo, la imitación del arte japonés estaba considerada, entre los artistas jóvenes, como un procedimiento útil para escapar a las exigencias naturalistas de la fotografía y de las trampas que impone el arte de salón. El interés llega a su culminación en el momento de la Exposición Mundial de 1878, cuando incluso la artesanía, el interiorismo y la moda están influidas por el «Japonismo». Samuel Bing publica incluso una revista de arte, «Japon Artistique», que se dedica exclusivamente al arte japonés y a su influencia sobre el arte joven de Europa. Bing organizará en 1890 una notable exposición de Ukiyoe con más de 700 láminas.

También Degas se inspira en ejemplos del Ukiyoe; posee una serie de grabados de Utamaro y Hokusai. El concepto japonés de Ukiyoe designa un determinado modo popular de pintura, significando tanto como «cuadros de la vida que fluye contingente». Los temas de Ukiyoe eran representaciones de la vida de actores, cortesanos, músicos y geishas en todas las situaciones posibles: en el baño, haciendo el aseo, paseando o durante la ceremonia del té. A pesar de que éstos son ya los temas de la pintura de Degas, no es la recepción de motivos la que define su relación con el «Japonismo». Más bien forma su mirada en las perspectivas y posturas inusitadas y estudia en especial la forma asimétrica de composición, la característica más llamativa del arte japonés. Estimula su interés por las composiciones inusuales como el formato semirre-

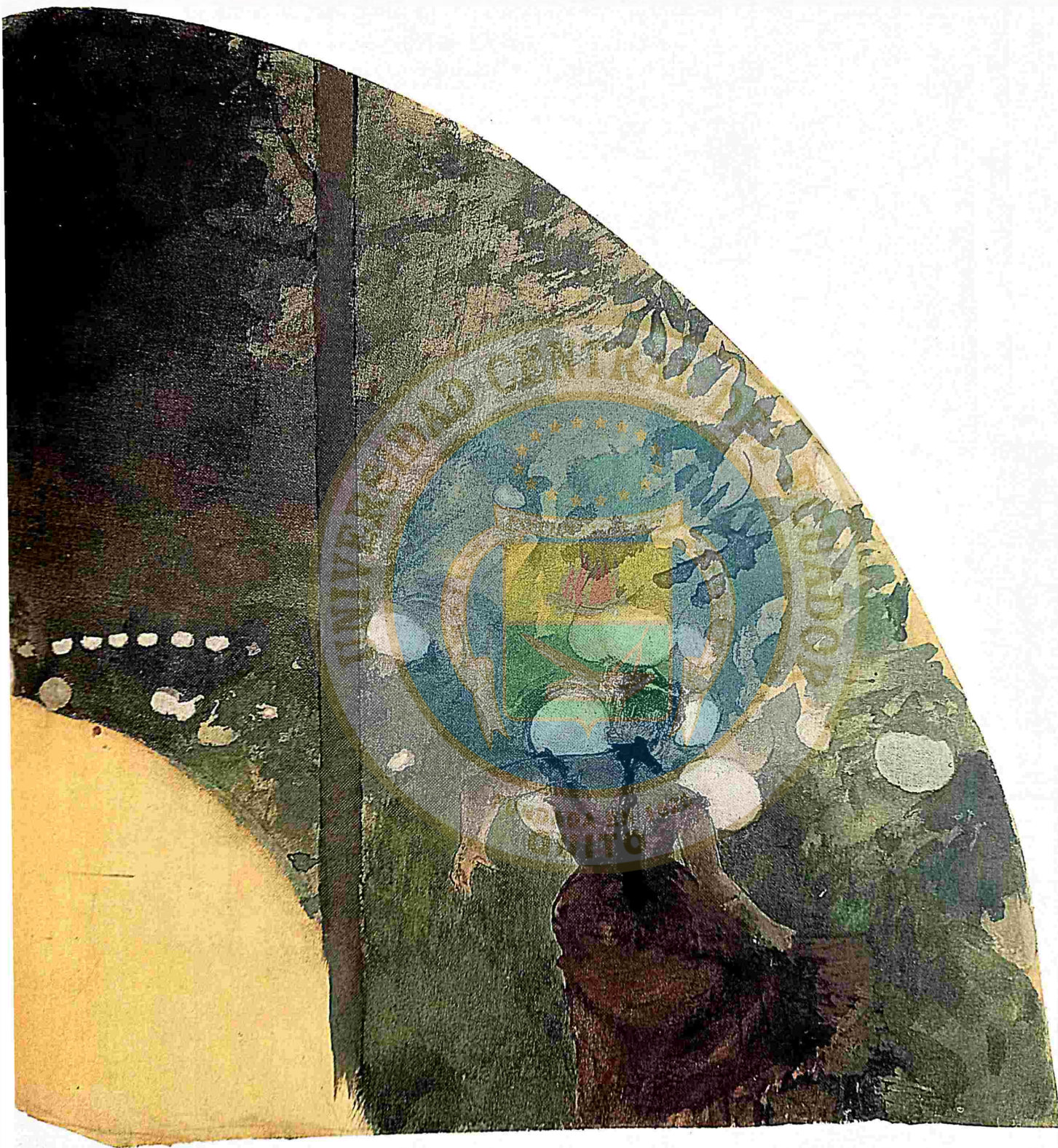
«El artista tiene que saber cortar mucho.»
EDGAR DEGAS



Dos estudios de una cantante, 1878-80
Deux études de chanteuses de café-concert
Pastel y carbón sobre papel gris,
45,5 x 58,1 cm
Nueva York, colección particular

PÁGINA 62-63
Cantante de café-concierto, 1880
Eventail: chanteuse de café-concert
Acuarela y gouache sobre seda, fijado sobre
cartón, 30,7 x 60,7 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle





dondo del abanico de la *Cantante de café-concierto* de 1880 (ver pág. 62-63).

El arco circular del abanico está ocupado fundamentalmente por el cielo oscuro y el jardín del café. En el margen derecho se encuentra situada la cantante, que acompaña su canción con un amplio gesto. El abanico la presenta de espaldas cuando, en medio de un paso, levanta coqueta el vestido, para conseguir libertad de movimientos. Quizá pensaba Degas en la cantante Mademoiselle Bécot y su modo de actuar conocido como «estilo epiléptico». Degas pinta más de veinte de esos abanicos con diversas técnicas. Le interesa el intento de realizar sus temas a modo de composición. En la *Cantante de café-concierto* convergen inconfundiblemente el arco del abanico y el gesto de la cantante: el formato aparece como su ampliación y refuerzo virtuales. Y la disposición a modo de composición del abanico hace que cada vez que se abra se desarrolle literalmente ese movimiento virtual.

Sustancialmente se trata de los elementos del fragmento, del punto de vista, de la imagen cercana y la valoración de los valores horizontales y verticales del cuadro los que Degas recibe del arte Ukiyoe. El modelo de la disposición axonométrica de la gráfica japonesa; es decir, el ensamblaje de planos en lugar de una construcción con una perspectiva central lleva a que las crecientes composiciones de planos desplacen la experiencia del espacio. No se trata sólo de que la parte trasera se convierta en la parte de arriba; el espacio mismo del cuadro se torna móvil.

También en la pintura a pastel *La cantante verde* de 1884 (ver pág. 60), el espacio se ha transformado en una textura superficial. La cantante, vista oblicuamente desde la parte superior, vuelve la mirada hacia sí con su gesto. Degas había ensayado con toda precisión, en un dibujo previo, el gesto y el efecto de la luz. La iluminación desde abajo hace que se inflamen el turquesa y el rojo del vestido y del pelo. Degas subraya el ser vista de la cantante, creando nuevamente el ver bajo las condiciones de cada localización. Frecuentemente, el azar de las miradas y gestos se fuerza por la perspectiva. Los cuadros, de un modo frío y distanciado, hacen que los observadores se conviertan cada vez más en observadores de la vida en la gran ciudad, de modo que Joris Karl Huysmans, en 1880, puede citar con razón a Degas junto con Baudelaire y Flaubert, denominándole el «pintor de la vida moderna».

PÁGINA SIGUIENTE

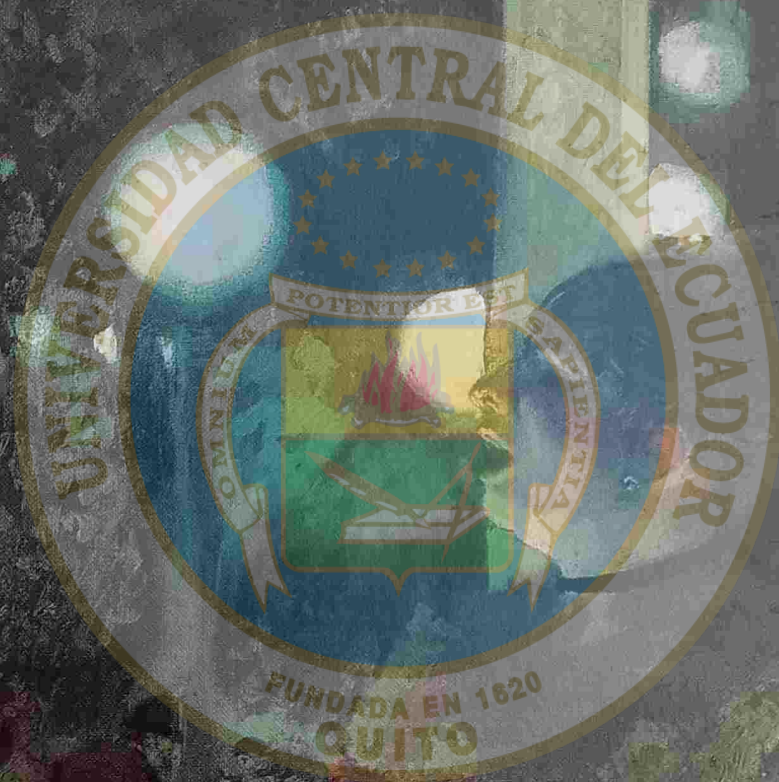
La canción del perro, 1876-77

La chanson du chien

Gouache y pastel sobre monotipo,

57,5 x 45,4 cm

Colección particular



Regus

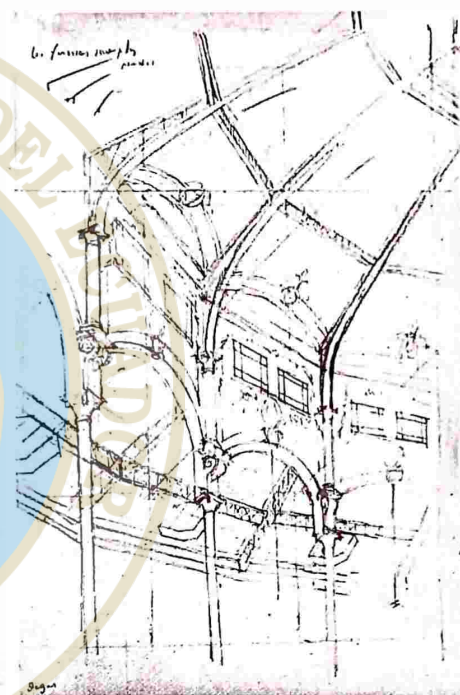


Operaciones matemáticas

La capacidad de Degas de traducir lo efímero y casual de un movimiento fugaz en el medio inmóvil y rígido del cuadro ha asombrado siempre a quienes observan sus obras. Max Liebermann, quien en 1899 escribió uno de los primeros estudios sobre el arte de Degas, arrojó esta experiencia con una comparación de gran efecto: «Los cuadros de Degas... dan primeramente la impresión de una instantánea.» Con toda seguridad, Degas debe mucho a la fotografía de instantáneas, que acababa de inventarse entonces. Pero lo momentáneo e incidental de los cuadros de Degas es, paradójicamente, el resultado de una composición calculada con toda precisión. También Liebermann lo vio, pues sigue diciendo sobre Degas: «Sabe componer de tal manera que no parece una composición.» Una vez que se ha llamado la atención sobre ello, lo efímero y casual de las escenas resulta ser absolutamente organizado. Una de las creaciones más bellas y profundas de Degas en este contexto es *Mademoiselle Lala en el Circo Fernando* de 1879 (ver pág. 66), en la que la metáfora de los hilos de composición de los que cuelgan las figuras de Degas ha encontrado en cierto modo su símbolo.

El Circo Fernando, fundado en 1875 en la Place Frodot y que en 1890 cambió su nombre por el de Cirque Medrano, era uno de los principales puntos de atracción para los artistas que vivían en el Montmartre. Entre el 19 y el 25 de enero de 1879, Degas fue al Circo al menos cuatro veces, para ver a una mulata, Mademoiselle Lala, que trabajaba como trapecista. Tenía como mote «La femme canon» pues su número principal consistía en, colgando de las rodillas en el trapecio, disparar un cañón fijado a unas cadenas que Mademoiselle Lala sostenía sólo con sus dientes. Pero el cuadro de Degas la muestra en otro número: con un aparato se deja elevar a la cúpula del Circo. No podría encontrarse ningún sujeto de mayor momentaneidad; nada hay menos disponible que ese movimiento de libre rotación del cuerpo en la cúpula que en el cuadro no tiene más asidero que una cuerda apenas visible.

Degas no pretende mostrar ninguna representación de osadía artística llena de colorido local y ambiente auténticamente circense. Deja soberanamente de lado el contexto circense, para concentrarse completamente en la relación de la artista suspendida en el aire y la arquitectura de la cúpula. Todo lo demás es invisible: no vemos ni el trapecio ni a los



Construcción del techo del Circo Fernando, 1879

Dibujo, 48 x 31,3 cm

Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham

Mademoiselle Lala en el Circo Fernando, 1879

Mlle Lala au cirque Fernando

Óleo sobre lienzo, 117 x 77 cm

Londres, The National Gallery

«No hay ningún arte menos espontáneo que el mío. Inspiración, espontaneidad y temperamento me son desconocidos. Hay que repetir el mismo tema diez, incluso cien veces. En el arte, nada debe parecerse al azar, ni siquiera el movimiento.»

EDGAR DEGAS

«Un cuadro es una combinación original de líneas y tonos que se subliman mutuamente.»

EDGAR DEGAS

espectadores ni el círculo completo de la carpa del circo. Preparó el cuadro en numerosos bocetos y estudios dedicados a la artista, pero también a los detalles de la construcción. Así, la momentaneidad y casualidad en la representación de *Mademoiselle Lala* no es la documentación de algo existente, sino que ha sido plásticamente creado conscientemente. Lo momentáneo y casual desde el punto de vista escénico y la composición calculada han sido llevados a una unidad, de forma radical.

El extremo ángulo desde abajo es una variante moderna de la perspectiva «sotto-su» barroca; por ello *Mademoiselle Lala* fue festejada como «Asunta a la cúpula del circo». Degas, en este modo de ver, se centra en el enriquecimiento de perspectiva y la ganancia de autenticidad, pero no en el pasado religioso. El pintor ha expresado la suspensión de la mulata de un modo sublimado casi hasta lo insoportable, sobre todo por negar a la contemplación todos los momentos que pudieran oponerse a la caída libre de la artista. Tanto el anclaje como el punto de giro de la cuerda se encuentran fuera de nuestra visión, fuera de los límites del cuadro. Únicamente la diagonal de la cuerda, que cruza el cuadro en toda su altura, sirve como contrapeso para el cuerpo de la suspendida. Pero aun cuando la cuerda rompa arbitrariamente las formas arquitectónicas, se encuentra definida por las proporciones de la superficie, una vez elegidas éstas, pues la prolongación del corto trozo vertical de cuerda, del que *Mademoiselle Lala* cuelga con los dientes, toca en el margen inferior del cuadro justamente en el lugar donde le corta un puntal del techo más exterior de la arquitectura del circo. Análogamente, el estar suspendido hacia abajo y el ser izado hacia arriba se tocan como movimientos que compiten. El cuerpo de la artista, en sus doblamientos y torsiones, se convierte en objeto de las fuerzas contradictorias. La posición de la artista en el cuadro, aparentemente aleatoria, tiene su fundamento. Las perspectivas más complejas del espacio se presentan bajo las condiciones de necesidad formal. Las energías espaciales de la arquitectura circense se concentran por el retículo de las vigas de hierro hacia la parte superior derecha, de modo que las formas de arco y los puntales capturan y anulan la torsión del cuerpo de la artista.

Desde la perspectiva del cuadro, parece que los pies de la artista se apoyan en el vértice del arco y que las puntas de los dedos de su mano izquierda descansan sobre una ventana. El enorme contenido de espacio de la representación se transforma en una combinación de superficies, en la que las partes del cuadro, heterogéneas y reproducidas en una perspectiva aleatoria, forman una unidad que se apoya mutuamente. El tema de la artista suspendida en la cúpula es, literalmente, sin fondo. En todo el cuadro, rico en diagonales y dinamismo, no hay una sola horizontal, ningún fondo seguro. Degas sabe traducir el estar suspendido de la artista, mediante medios puramente plásticos, en una metáfora radical del abandono humano.

Mademoiselle Lala en el Circo Fernando es, una vez más, buena prueba de que la iconografía de Degas es única dentro de los impresionistas, relacionada— en el mejor de los casos — únicamente con el mundo pictórico de Manet. Ambos poseen una idea mucho más compleja de la nueva pintura que los otros impresionistas, que se entregan principalmente a la pintura de paisajes. Degas se dedica, por ejemplo, muy pron-

La planchadora, hacia 1869
La repasseuse
Óleo sobre lienzo, 92,5 x 74 cm
Múnich, Neue Pinakothek



«El pintor tiende cada vez más a pintar no lo que sueña, sino lo que ve.»
CHARLES BAUDELAIRE

«Se ve como se quiere ver. Es falso y esa falsedad es la base del arte.»
EDGAR DEGAS

to al mundo de las planchadoras que, en el Realismo, era muy popular entre pintores y escritores como Daumier, Pissarro o Zola. Su primer cuadro de este tema lo realiza ya en 1869. La joven, que en medio del movimiento levanta la mirada, no es una planchadora que hubiera observado in situ, sino la modelo profesional Emma Dobigny. Con todo, Degas capta, con esta mirada vacía y distanciada en la que se concentra la pintura, la postura y el cansancio de una planchadora.

Hasta final de siglo realiza catorce cuadros sobre este tema, que muestran a las planchadoras desde toda perspectiva posible, como figuras individuales o parejas, en silueta a contraluz o escondidas detrás de la ropa colgada. De la composición de las dos planchadoras de 1884-86, Degas pinta cuatro versiones. El cuadro reproduce el interior de una pobre lavandería con su estufa y la ropa colgada a secar. No está claro si inventó la escena con modelos o si la estudió in situ. Detrás de la mesa de planchar con el pequeño recipiente de agua se encuentran las dos planchadoras de pie: la de la izquierda se estira bostezando, con una mano detrás de la cabeza, echada hacia atrás, y la otra sujetando el cuello de una botella. La otra presiona, con los brazos extendidos con todas sus fuerzas, la plancha contra la ropa. Mediante la plástica concentración sobre el contraste de las posturas de los cuerpos distendidas-tensas, el cuadro es más que un mero estudio de ambientes. En esas visiones de la cara oscura de la civilización de grandes ciudades, Degas se interesa por el estudio visual de la alienación. Sus cuadros son modelo para las planchadoras del Picasso del Período Azul.



Planchadoras, hacia 1884-86
Repasseuses
Óleo sobre lienzo, 76 x 81 cm
París, Musée d'Orsay

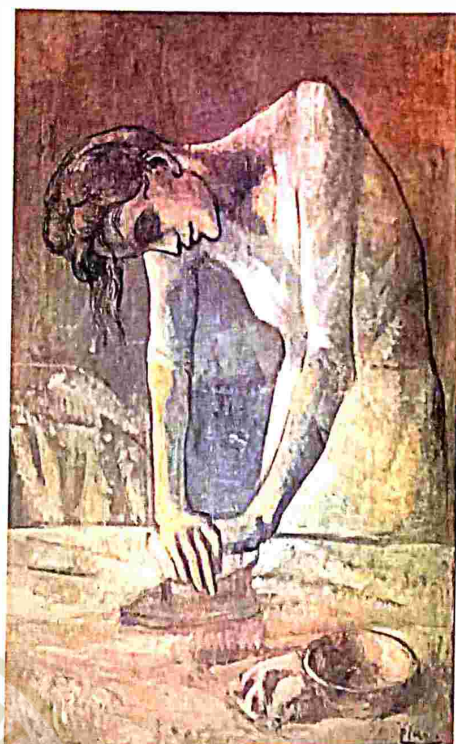
Degas pinta en unas veinte variaciones de modistas, un tema que ya había tratado la pintora Eva Gonzales. París era, ya entonces, un centro de la moda; Degas gustaba acompañar a Mary Cassatt a los talleres de las sombrereras y modistas. Pero, como era de esperar, no realiza después estudios psicológicos del mundo de la moda, sino visiones profundas de una vida diaria extraña.

En la pintura a pastel sobre papel *En casa de la modista* de 1882 (ver pág. 72), la clienta se mira en un espejo de pie, examinando el sombrero. El espejo no sólo parte la composición sino que separa a la modista de tal modo que el sombrero que sostiene parece estar suspendido en el aire. Su cara está tapada por el espejo: toda la figura está partida. Cualquier relación que pudiera existir entre las mujeres por la situación, ha sido destruida plásticamente.

El mismo año, pinta dos jóvenes elegantes ante un espejo, no visible en realidad, si bien la luz que refleja ilumina el semblante de una de las mujeres, mientras que examina cómo le sienta el nuevo sombrero (ver pág. 74-75). El segmento asimétrico del cuadro, unido a una visión extremadamente cercana, sugiere la impresión de lo casual, de estar sacado arbitrariamente de un contexto que niega el cuadro. La mitad de la composición diagonal está formada por los sombreros dispuestos sobre la mesa. Aquí no sólo se muestra la capacidad de Degas de sugerir una situación, sino también su talento, frecuentemente puesto en duda, como colorista. Los sombreros se convierten en tonos cromáticos, y las líneas verticales del sombrerero y del bastón, los ángulos de los brazos y los círculos o figuras ovales de sombreros y cabezas forman una rítmica forma autónoma de la superficie del cuadro. También en el cuadro al pastel *Mujer en traje de ciudad* de 1879 (ver pág. 73) no se trata de representar una mujer vestida a la moda, sino la tensión entre figura y superficie.

Los cuadros de las modistas presentan a éstas y a sus clientas anónimas como en escaparates, formando en cierto modo parte de éstos. Las personas y las situaciones parecen haber sido instrumentalizadas como parte de la configuración del cuadro; en un cuadro, Degas va tan lejos que hace desaparecer a la modista entre todos los sombreros. Cuando apunta que va a elaborar otras series sobre la vida diaria en París se pone de manifiesto esa permanente plasmación de la búsqueda de lo diario en formas de ver, tonos cromáticos; en resumidas cuentas: en un contexto pictórico con sus propias leyes. «Serie sobre el panadero, visto en el horno o incluso desde la calle, por las ventanas del sótano; harinarosada, bonitos bollos, naturaleza muerta con distintos panes, grandes, ovales, alargados, etc. Estudios de colores con panes amarillos, rosados, grises o blancos. Hileras de panes reducidos por la perspectiva. . . » Degas se aleja aquí del bello mundo de apariencias de la ópera y del ballet; ¡y qué distintas resultan las bailarinas desde el punto de vista de la obra completa! Las danzarinas, a primera vista elegantes y graciosas, son también el producto de un trabajo; la ópera y el teatro se presentan como lugares de trabajo de una naturalidad artificiosa.

Pero sólo la invención del artista hace que la materia prima de lo visto se convierta en un modo del conocimiento. Degas dice a un conocido que practica la pintura al aire libre, por él mal vista: «Usted necesi-



Pablo Picasso
Planchadora, 1904
Óleo sobre lienzo, 116,2 x 72,8 cm
Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, Justin K. Tannhauser Foundation



En casa de la modista, 1882
 Chez la modiste
 Pastel sobre papel gris, 76,2 x 86,4 cm
 Nueva York, The Metropolitan Museum of
 Art, legado de Mrs. H.O. Havemeyer,
 1929, Colección H.O. Havemeyer
 (29.100.38)

ta la vida natural, yo la artificial.» Las afirmaciones autobiográficas del pintor son buena prueba de lo orgulloso que de ello estaba: «Mis cuadros son el resultado de una serie de operaciones matemáticas y de un número ilimitado de estudios.» Degas describe su método artístico como un proceso de traducción, en el que las impresiones momentáneas se someten a la conciencia e imaginación artísticas: «Pintar lo que se queda en la memoria. Es ésa una transformación en la que la fantasía colabora con la memoria. Sólo se reproduce lo que realmente ha impresionado a uno, es decir lo sustancial. Recuerdo y fantasía se liberan de la coacción que impone la naturaleza.» Degas demuestra gustosamente que un pañuelo arrugado le es suficiente como modelo para nubes. Pero también el «flaneur» da vida a lo que ve sólo en su imaginación. Debió de satisfacer mucho a Degas encontrar en Baudelaire la teoría de la preferencia del arte frente a la impresión natural, de lo artificial frente a lo natural.

Donde los impresionistas, sobre todo Monet, trasponen lo efímero de una situación luminosa en un sistema cromático pictórico y autónomo, Degas traduce las contingentes situaciones de movimientos en un sistema autónomo de formas. Esto, desde el punto de vista actual, no debe ni perderse de vista ni malentenderse. Degas no es, de ninguna manera, un pintor de «el arte por el arte» ni un profeta de la abstracción. Más bien se encuentra siempre impregnado por la unidad de contemplación del azar de los motivos y de la ley de composición.

Degas enfrenta la fuga del presente y de la realidad a la pintura de salón, las apoteosis del historicismo con una mirada ilimitada al propio presente. Para él, la artista en la cúpula del circo, como las planchadoras

en sus sótanos, caracterizan experiencias límites de la vida diaria: aun cuando sus mundos parezcan lo más distintos posibles, ambos son, a los ojos del pintor, personas depravadas y abandonadas. La pintura de Degas presenta las situaciones artificiales como lo normal, haciendo referencia así a fisuras en la parte exterior de lo cotidiano, que de otra manera apenas se perciben. Visto así, en la obra de Degas nos encontramos con un análisis artístico de la modernidad que resulta aniquilador. El «flaneur» como «experto de lo cotidiano» ha visto, en el testigo plástico de la identidad profunda de un trabajo alienante y un espectáculo alienante, con mucha más agudeza que la mayoría de los sociólogos de su tiempo.

Mujer en traje de ciudad, hacia 1879
Femme en costume de ville
Pastel sobre papel gris, 48,5 x 42 cm
Zúrich, Colección Walter Feilchenfeldt



PÁGINA 74-75
En casa de la modista, 1882
Chez la modiste
Pastel, 75,9 x 84,8 cm
Lugano, Colección Thyssen-Bornemisza







Estados de los ojos

No se ha podido esclarecer cuándo comenzó Degas a modelar en arcilla o cera; pero probablemente comenzó ya a experimentar a mediados de los años sesenta. Después de su muerte se descubren en el estudio de Degas aproximadamente 150 pequeñas esculturas. Tan sólo la mitad estaba en condiciones que permitían realizar un vaciado en bronce, y en muchas ocasiones sólo después de numerosas reparaciones. Degas realiza sus esculturas en tierra arcillosa, cera y plastilina; no sorprende volver a encontrar aquí, en variaciones siempre nuevas, los caballos de las pistas de carreras y las bailarinas de la ópera. Sus trabajos escultóricos los comienza con estudios de caballos. En más de una docena de esculturas estudia los más diferentes movimientos de los caballos, seguramente no sin antes recordar los majestuosos caballos de un Donatello o de Andrea del Verrocchio en la escultura del Renacimiento.

Durante la sexta Exposición de los Impresionistas, celebrada en 1881, muestra públicamente – por primera y única vez – una de sus esculturas, después de haberlo anunciado durante algún tiempo. Las reacciones que despierta la *Pequeña bailarina de catorce años* de 1879–81 son muy contradictorias. Mientras que unos hablan de un «ideal de fealdad», Huysmans pretende reconocer en ella una «revolución de la escultura». Lo que desconcierta doblemente a sus críticos es el hecho de que Degas atavíe a su figura de cera, con autenticidad, con un tutú de gasa gris verdosa, una cinta de pelo de seda amarillo claro y zapatos de satén. Degas preparó la realización de la *Pequeña bailarina de catorce años* con una serie de dibujos y una maqueta de cera roja. El resultado es tan verídico que, como expone Huysmans, «la bailarina, tomando vida bajo la mirada, parece disponerse a abandonar la peana». Pero, también por saber Degas reservar sus ambiciones sin exponerlas a la opinión pública, consigue crear obras únicas de la escultura del siglo XIX. Sin estar sometido a las normas de la Academia ni a los deseos limitadores de cualesquier clientes, Degas pudo romper con las reglas de la escultura. Sus «instantáneas escultóricas» dan inicio a una consciente «desolemnización de la escultura» que nada tiene que envidiar a los logros de Rodin.

Como, para Degas, la danzarina no es más que un cuerpo articulando, va a la búsqueda de un plan para sus movimientos. El *Gran arabesco* de 1892–96 demuestra, como una de las poses más características del



Pequeña bailarina de catorce años, 1879–81

La petite danseuse de quatorze ans
Bronce, parcialmente policromado, falda de tul, cinta de satén, plancha de madera, altura 99,1 cm

Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, Colección H.O. Havemeyer

Danzarina extenuada, hacia 1882–85

Danseuse s'étirant
Pastel, 46,7 x 29,7 cm

Fort Worth (TX), Kimbell Art Museum

ballet clásico, la importancia para la danza del centro de gravedad y del contrapeso. Degas traduce plásticamente el movimiento en el momento entre la sobreextensión tensa y el derrumbamiento latente. Frente a Georges Jeanniot, se queja de la figura: «Usted no creará lo que me ha costado esa máquina: investigaciones e ira; sobre todo el equilibrio es difícil de conseguir.» La presencia de las figuras en posturas tan extremas lo califica Hausenstein con la bella y acertada expresión de la prontitud, que define tanto lo fáctico como lo potencial de tal presencia.

Así, las danzarinas se alargan hacia el espacio; incluso parecen crecer en él. Contra la pose del academicismo, su bailarina, que se mantiene en un equilibrio lábil, parece como si estuviera obligada a hacer contorsiones irreales. La falta de formación escultórica, que puso siempre en peligro sus figuras, montadas sobre estructuras improvisadas, se convirtió aquí en una ventaja. Frecuentemente le ayuda su amigo, el escultor Bartholomé, quien también organizará la primera exposición de las esculturas de Degas en el Petit Palais en 1918. Degas no crea sus figuras de abajo hacia arriba. Sus esculturas parecen, más bien, estar construidas en torno a un centro virtual, a partir del cual los ejes y los volúmenes se trasladan y extienden hasta conseguir un equilibrio inestable. Este es el tema de la escultura de Degas; el movimiento fugaz y la construcción de las esculturas no se pueden separar uno de otro.

Especialmente cuando Degas se ocupa de la danza o del movimien-

Gran arabesco, 1892–96
Grande arabesque
Bronce, altura 44 cm
París, Musée d'Orsay



to de lo animal, busca movimientos que no llegan a detenerse. Si el fragmento era una estrategia pictórica para negar y reivindicar simultáneamente el todo, la inestabilidad de las esculturas le permite un potencial similar. Por ello, en la pintura de Degas parece estar ya latente la escultura. Degas extiende y distiende el cuerpo humano allí donde, por faltar el marco, no puede recortarlo para conseguir aquella presencia repentina de volúmenes en equilibrio.

Esto puede observarse ejemplarmente en la *Danzarina contemplándose la planta del pie derecho* de 1895–1910. En cierto modo, la figura no es ya una mujer sino un cuerpo de articulaciones: Degas mismo ha hablado del «pretexto» del motivo. En la bailarina que, manteniendo el equilibrio sobre un pie, toma el pie derecho con la mano derecha y lo examina, consigue Degas una relación entre representación del movimiento y estatismo escultórico, entre contingencia y rigidez. La estructura y el material han llegado a coincidir; el movimiento del cuerpo de la danzarina ha sido llevado a una construcción equilibrada de masas puestas en relación mutua.

Desde una idea verídica de la escultura, Degas avanza, pues, hacia la libre articulación del volumen. La relajación de su vínculo con el cuerpo abre a su escultura posibilidades para la libre configuración del espacio. Aquí radica su importancia para la evolución de la escultura moderna, que el escultor inglés Paul Tucker considera superior incluso a la de Rodin. Degas denominaba el modelar caballos y bailarinas su «trabajo de ciego». Esta afirmación no debe tomarse demasiado literalmente, pues muchos de los trabajos se realizan entre 1870 y 1880, es decir antes de que disminuyera decisivamente su capacidad visual.

La dedicación de Degas a la escultura no es, pues, tanto la consecuencia de su pérdida de visión como parte de un esfuerzo permanente por utilizar las posibilidades de expresión de los más diferentes medios: siempre que parecía posible buscó las combinaciones de grabados y pintura al óleo, dibujo y pintura al pastel, escultura y fotografía. A la escultura concedió, expresamente, la misma importancia que al dibujo: «Dibujar es un modo de pensar; modelar, otro.» Degas domina ambos: incluso puede decirse que en la escultura alcanzó un punto culminante de la realización de su método artístico.

Indudablemente, el dibujo es para Degas el centro de su investigación artística. Desde que, en sus años jóvenes, Ingres le diera el consejo: «Dibuje líneas, joven. . .», no ha cambiado nada en esa preferencia, como prueba la gran amplitud de las formas y de los modos de expresión. Degas, de quien Georges Rivière dijo en 1877 en la revista *L'Impressionniste* que «con un trazo muestra todo y más rápidamente lo que pudiera decirse sobre él», cuenta con un rico inventario de idiomas de dibujo. Dispone tanto de una extraordinaria precisión y finura de trazo como de decisión y rapidez para el boceto al carbón. Ya se trate de planificar con dibujos detalles de cuadros, como para *Mademoiselle Lala* (ver pág. 66), o de dibujos de retratos, como *Hortense Valpinçon*, o de la combinación entre carbón negro y pastel a color, como en la *Danzarina extenuada* (ver pág. 76), o gouaches de libre combinación: el dibujo no es para Degas, como para los impresionistas, una molesta convención, sino reto para experimentar.



Danzarina contemplándose la planta del pie derecho, 1895–1910
Danseuse regardant la plante de son pied droit
Bronce, altura 46,4 cm
París, Musée d'Orsay

«Sobre el humo. La humareda de las pipas, de los cigarrillos y de los fumadores de cigarrillos puros, humo de las locomotoras, de las chimeneas altas de las fábricas, de los barcos de vapor, etc., el desplazamiento del humo debajo de los puentes.»

EDGAR DEGAS

En la pintura, Degas abandonó, cada vez con mayor claridad, la determinación del contorno, y también en el dibujo se produce una descomposición de lo severamente lineal. El contorno se escinde, como más tarde en Cézanne; la línea deja de ser el límite claro del cuerpo. En la escultura, esta indeterminación se encuentra en la intranquilidad de sus superficies; lo sumario de los cuadros y dibujos tardíos se transforma en siluetas vibrantes. El efecto estroboscópico de numerosas líneas de contorno marca modificaciones en el proceso de la percepción. Su nuevo concepto del dibujo lo formula Degas axiomáticamente: «La línea no es la forma; es el modo como se ve la forma.» Con estas palabras definió, más allá de todas las discusiones sobre diferencias de rango entre pintura y dibujo, la extraordinaria importancia de la línea en su concepción del arte. Además ilustra la ambivalencia entre lo perenne y lo cambiante de los dibujos y de la percepción sujeta a cambios permanentes.

El monotipo tiene un carácter ejemplar para el método experimental de Degas en las zonas límite del arte. Realizó mucho más de 300 monotipos, los primeros en la mitad de los años setenta, la mayor parte entre 1878 y 1885. Para Degas, este método tiene la ventaja de que exige una realización rápida; gusta de aprovechar para sí sus contingencias y efectos sorprendentes. Por regla general se trata de copias únicas de placas de cobre o de vidrio, sobre las que se lleva el cuadro invertido por medio de tinta grasa o de pintura al óleo. Las láminas se imprimen primeramente en negro o marrón; las copias estropeadas se utilizan como base para nuevos trabajos, «coloreándolas» con lápices al pastel y corrigiéndolas. Una cuarta parte de sus dibujos al pastel tienen como base segundas y terceras copias de monotipos. Los llama «dibujos realizados en tinta grasa e impresos».

Degas crea, a comienzos de los años ochenta, una serie de cuarenta monotipos, ilustraciones sobre la novela «Monsieur y Madame Cardinal» de Ludovic Halévy, que se desarrolla en el ambiente del ballet. Las láminas, con figuras trazadas rápidamente y una división del espacio de influencia japonesa, no ilustran el texto, sino que constituyen – en cierto modo – una narración paralela. Las descripciones de Halévy de escenas entre bastidores, donde los galanes esperan a las bailarinas o donde éstas bajan raudas la escalera de caracol, parecen a su vez descripciones de los cuadros de Degas. Pero a Halévy no parece que le gustaran, pues no llegaron a publicarse.

Los monotipos ofrecen a Degas, en su condición de técnica mixta de dibujo a mano y grabado, un campo de experimentación que le permite libertades gráficas extraordinarias. Aprovecha todos los métodos positivos y negativos para conseguir una rica escala de semitonos: con el pincel se dibujan líneas sobre las placas o se dan toques con el trapo para crear las zonas oscuras. Difuminando concentradamente se fija una cara. En láminas como *El sueño* de 1879–85, por el contrario, se destacan sobre el negro de la placa las claridades del canapé y de la mujer tumbada realizadas con palitos, cepillos o con la yema del dedo.

Degas encuentra aquí formulaciones de las que es difícil de imaginar que pudieran llevarse a cabo en otros géneros. Un cuadro de estas características son las *Chimeneas echando humo* de 1878–79, un monoti-

po mínimo, casi nada. Degas tenía grandes expectativas en este cuadro, contándose entre los proyectos de finales de los años setenta más cuidadosamente anotados. Exponerse a las leyes del azar de este método y, no obstante, llegar a dominarlas se convierte en la arriesgada máxima de su trabajo.

Con esa técnica, Degas accede a uno de los temas principales de los demás impresionistas, y que por lo demás evita: el paisaje. *La playa* de 1876 (ver pág. 81) es uno de los pocos cuadros en los que Degas toca escenas paisajísticas genuinamente impresionistas, quizá incluso inspirándose directamente en una representación similar de Manet del año 1869. Con todo, el cuadro – visto con detenimiento – no es un paisaje como las escenas de playa de Manet o Monet, sino una agrupación de motivos específicos de Degas: la sirvienta que peina a la niña o la familia envuelta en toallas. Y tampoco renuncia a sus pequeños acentos irónicos, como el humo de los barcos a vapor, que asciende en diferentes direcciones, o el traje de baño de la niña secándose, como inanimado, que hacen consciente los arreglos de una presunta observación de la naturaleza. A un visitante contará orgulloso que una chaqueta de franela extendida sobre el suelo del estudio y un modelo le bastaron para pintar ese paisaje.

Muy distintos paisajes son los que realiza después de su viaje con Bartholomé por Borgoña en octubre de 1890. Trabaja de memoria, y los resultados, sin contornos ni espacio, hacen pensar en el lamento de Víctor Hugo, quien descubrió en 1837 que viajar en ferrocarril hace imposible percibir el paisaje. ¡Pero serán precisamente estos trabajos con los que en noviembre de 1892, en la galería de Durand-Ruel, se organice la única exposición individual de Degas en vida!

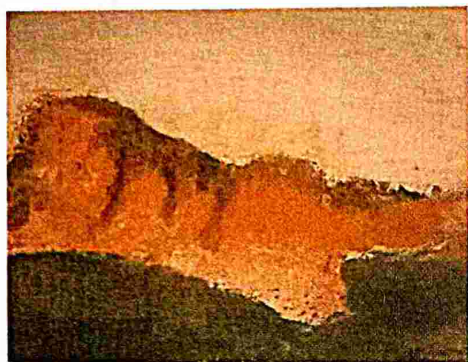
La playa, 1876

La plage

Óleo sobre papel, 46 x 81 cm

Londres, The National Gallery





Paisaje, 1890–92
 Paysage (Le Cap Horn près de Saint-Valéry-sur-Somme)
 Monotipo policromado, 30 x 40 cm
 Londres, The British Museum

El método técnico del monotipo repintado al pastel le permitió improvisar libremente con colores sobre un fondo preestructurado de clarooscuro. En ellos, Degas proyecta determinadas impresiones colorísticas, fantasmagorías cromáticas, que absorben la contingencia de la pintura en transiciones difuminadas de colores. En esos paisajes de Degas no aparece ninguna persona; son impresiones cromáticas atrapadas de paso, de extraordinario poder sensorial.

No le interesa tanto la reproducción de la naturaleza como la relación entre los tonos de colores que, en un colorido sin líneas, liberan calidades de lo onírico. Pero se opone a una interpretación simbólica precipitada de los colores como «estados del alma» e insiste en que se trata de «estados de los ojos». También por ello, los monotipos a color parecen pertenecer más bien a un Rothko o Graubner que a un artista de mediados del siglo XIX. Se trata de puras sensaciones cromáticas: con colores diáfanos de mínimos contrastes de tonos, Degas sondea las calidades luminosas del color. La determinación de la línea, que impregna gran parte de su obra, se neutraliza en el despliegue de color.

La diferencia entre esos paisajes y los de los impresionistas, sus contemporáneos, no radica tan sólo en la idea de color, sino en la comprensión de lo artificial de la naturaleza en la pintura. Degas rechaza categóricamente seguir el modelo de la naturaleza: «¡Un cuadro es, primeramente, el resultado de la fantasía del artista...!» Sobre la pintura al aire libre nunca conseguirá tranquilizarse: «¡La pintura no es un deporte!»

Degas insiste en que el estudio es el lugar de creación, que le basta «con una sopa de hierbas y tres pinceles viejos, inmersos en ella, para pintar todos los paisajes del mundo». Pero Degas no está pensando en la invención de paisajes como proponía por ejemplo Alexander Cozens en el siglo XVIII en libros de modelos, intentando clasificar todos los elementos de composiciones de paisajes.

Antes bien, practica una traducción libre del «remodelar» (Valéry), que corresponde a su procedimiento sintético, en el que las personas se pueden transformar en paisajes y las rocas en personas. Así, dice sobre un bloque de granito: «¡Qué línea, bella como un hombro! Con ella hago una orilla escarpada, vista desde mar abierto...» En este sentido, un desnudo yacente, quizá una copia invertida de *El sueño*, en *Paisaje con costa escarpada* de 1890–92 (ver pág. 85) se convierte en una costa antropomorfa. Así, el paisaje aparece, al igual que para Proust, como «una persona misteriosa con la fisonomía amplia e indefinida del escollo, con la vista del atardecer rojo hasta las aguas profundas del mar». Ahora bien, es típico del talante sarcástico de Degas que el antropomorfismo de las formas naturales no se quede en metáfora sino que, como muestra la réplica «masculina» de *Paisaje con costa escarpada* (ver pág. 84) se acentúe drásticamente. El rechazo de la idea errónea de los paisajes como «estados del alma» y la afirmación de que se trata de «estados de los ojos» vuelve a ponerse claramente de manifiesto aquí; significa una reflexión de la mirada, para el que se identifican lo aprehensible plásticamente y lo inventado.

Incluso el medio de la fotografía, completamente nuevo, que se expone por primera vez en el Salón en 1859, lo adapta para sus fines. Dedicar su atención a las modificaciones pictóricas que este nuevo modo de

ver las cosas, introducido por la fotografía, hace posible para la pintura. Lleva la mirada, como una cámara, alrededor de sus sujetos y trabaja, como la instantánea fotográfica, con fragmentaciones sorprendentes, que llevan fuera de los contextos del cuadro. Su «ojo fotográfico» le hace capaz incluso de una radicalización imprevista de la fotografía.

Una fotografía tomada a finales de 1895 en el apartamento de Julie Manet muestra a Renoir y Mallarmé (ver pág. 95). Paul Valéry ha narrado cómo tuvieron que mantenerse sin moverse durante un cuarto de hora a la luz de nueve lámparas de petróleo. La fotografía es un retrato de los amigos caracterizados por Degas respecto a la postura y posición. Renoir, que se ha sentado del mismo modo informal que Manet en el retrato doble de 1868–69, mira fijamente al observador. Mallarmé se apoya en la pared y mira de lado al pintor que está sentado delante de él. Degas pasó mucho tiempo con Mallarmé, a quien también declamó algunos de sus veinte sonetos.

En la fotografía, la zona del espejo con sus reflejos de luz se atribuye al impresionista; la pared blanca y vacía, al poeta simbolista. Pero la zona ciega en el espejo, directamente al lado de la cámara, caracteriza el lugar en el que se encuentra Degas. Su foto sitúa la imagen y el reflejo en el espejo una junto al otro. El espacio a este lado del cuadro, donde se encuentra el fotógrafo y su cámara – al igual que el observador – se integran de un modo complejo, similar al de la *Clase de danza* de 1881. Degas aclara en esta fotografía la distancia de su propia idea de la pintura con respecto al impresionismo. Siguiendo una bella frase de Valéry, Degas es el «fantasma del espejo», con lo que se escapa a la percepción de la manera más acusada posible. Se expresa así más que un paralelismo con Mallarmé: esta fórmula acierta con el espíritu del método artístico de Degas. Precisamente en la fotografía, Degas prueba que le importa más la creación que la mera copia, pues: «¡La instantánea es fotografía; nada más!»

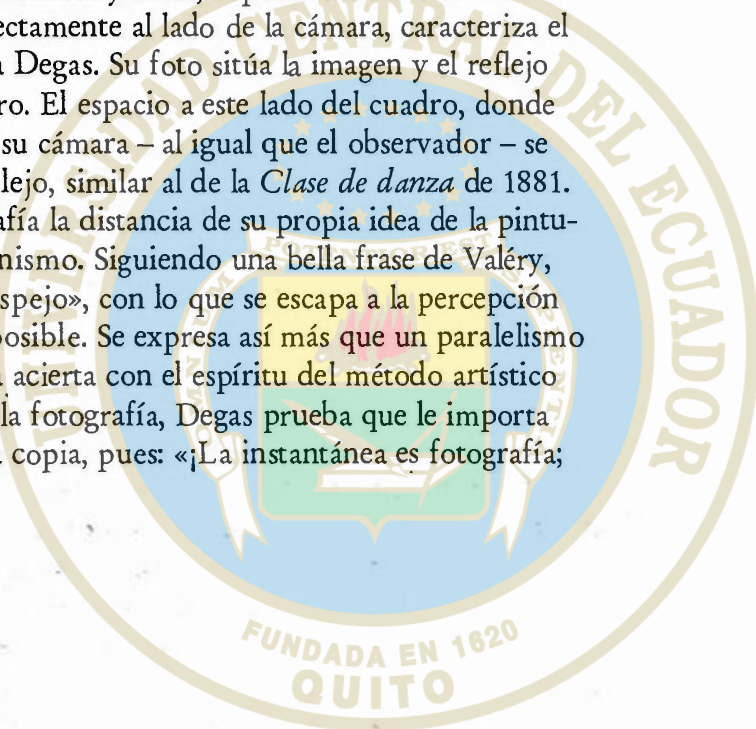


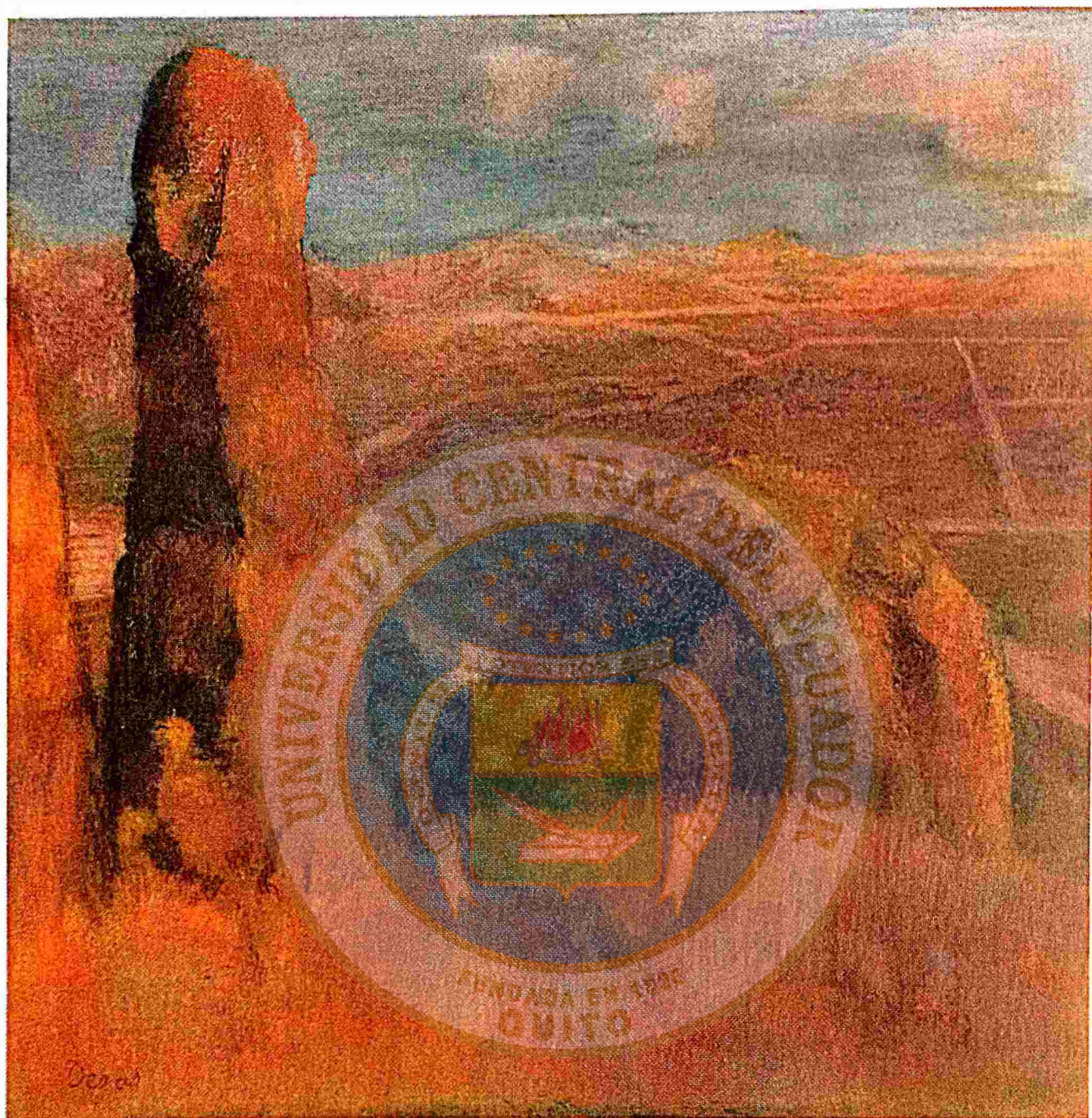
Paisaje, 1890–92

Paysage (Paysage de Bourgogne)

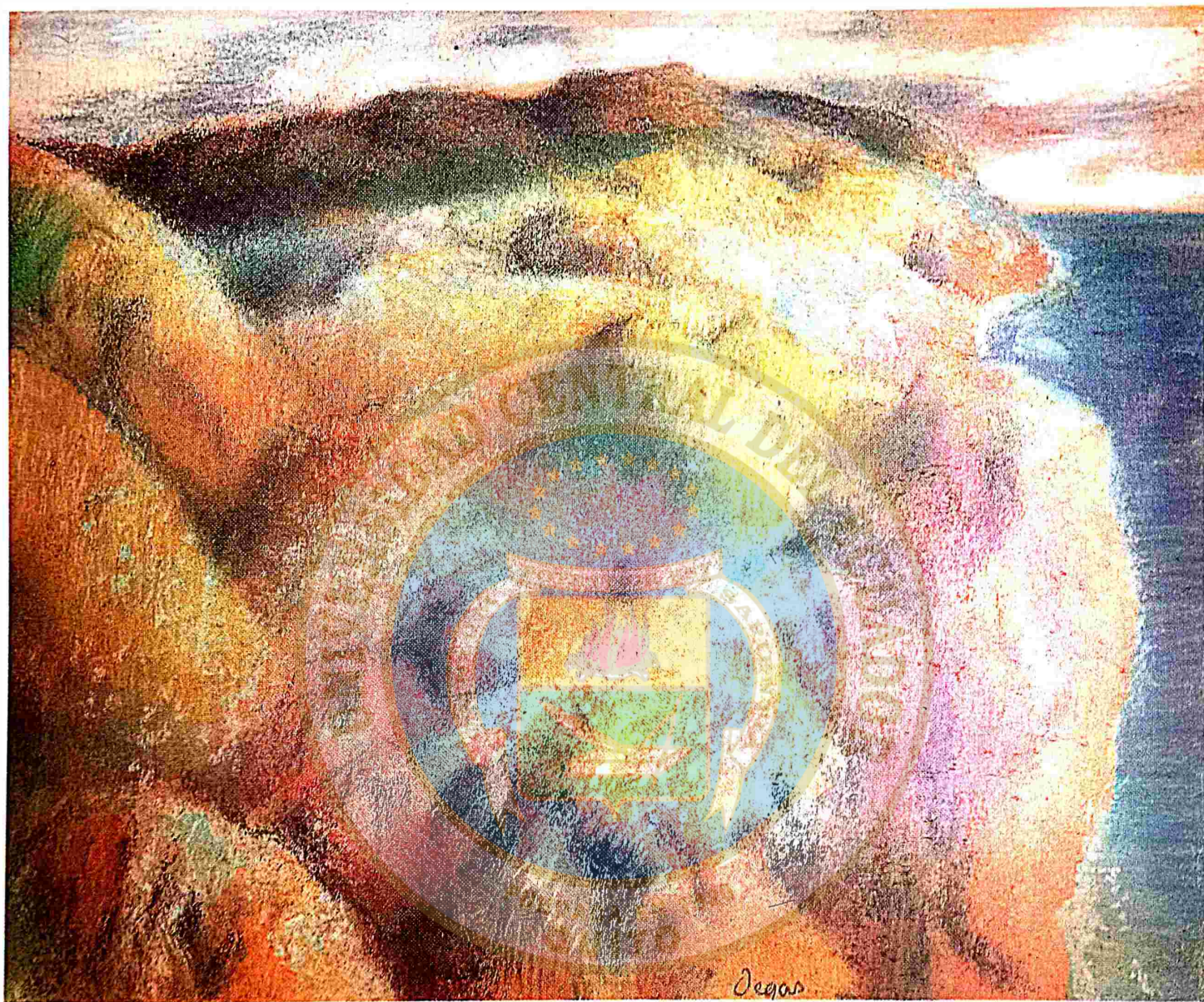
Monotipo policromado sobre papel,
30 x 40 cm

París, Musée d'Orsay





Paisaje
Paysage
Pastel, dimensiones desconocidas
Propiedad particular



Paisaje con costa escarpada, 1890–92
Paysage
Pastel en monotipo sobre papel policromado,
42 x 55 cm
Ginebra, Galería Jan Krugier



El cuadro interminable

La pintura al pastel es un dominio, hacia finales del siglo XIX, de los coleccionistas privados; Degas, con su modo de exposición que equipara la pintura, el pastel y el dibujo, defiende una postura bastante minoritaria. Incluso en el siglo XVIII, en el que la pintura al pastel experimenta un florecimiento en el arte, es menospreciada como la técnica de los aficionados. En un principio, Degas la utiliza para el dibujo, haciendo de ella en los años ochenta el primer medio pictórico de su arte. Pronto no se pueden distinguir exactamente las técnicas. Así como Degas retoca frecuentemente el monotipo con pintura al pastel, también combina el pastel y el óleo, el pastel y el gouache. La dedicación a la pintura al pastel tiene, en un principio, razones meramente económicas, pues pueden realizarse con mayor rapidez y además se venden mejor. Pero Degas aprende pronto a estimar las posibilidades que le ofrece la tiza de colores. Con el tema de las mujeres bañándose, el pastel ocupa el lugar de la pintura y de los monotipos, fomentado además por el interés creciente de los coleccionistas.

La capacidad de Degas de desarrollar un tema mediante el cambio de estrategias quizá aparece en estos cuadros con mayor fuerza aún que en los jockeys y bailarinas. *La tina* de 1885-86 (ver pág. 86) reproduce la vista de una mujer en la tina, en el momento en que se agacha para humedecer la esponja. Otro cuadro (ver pág. 92-93) del mismo año subraya la distribución de la superficie. Nuevamente, el observador mira hacia la mujer desnuda, agachada en la tina. Con una mano se apoya para poder lavarse mejor la nuca. En la cómoda de la derecha hay diversos objetos de tocador. El ángulo visual ha sido escogido de tal manera que la arista de esta cómoda divide masivamente el cuadro. Si el asa de una jarra y el mango de un cepillo no sobresalieran sobre el borde, se podría pensar que se trata de dos cuadros diferentes. No obstante, las dos partes del cuadro armonizan en los colores; el tono incandescente del color rojizo del cabello y de la esponja se repite en el cobre de la jarra y en el mechón de la peluca.

Así, Degas inventa nuevos modos de ver y reproducir la mirada a sus modelos. Y lo hace sin preocuparse de las consecuencias que puedan tener dichos desplazamientos del ángulo visual para las costumbres visuales de sus sujetos. Hacia finales de los años ochenta realiza una escul-



La tina, 1888-89

Le tub

Bronce, altura: 47 cm, anchura: 42 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, legado de Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, Colección H.O. Havemeyer (29.100.419)

La tina, 1885-86

Le tub

Pastel sobre papel, 70 x 70 cm
Farmington (CT), Hill-Stead Museum



Después del baño, 1896
Après le bain
 Bromóleo, 16 x 12 cm
 Malibú (CA), Colección del J. Paul Getty
 Museum

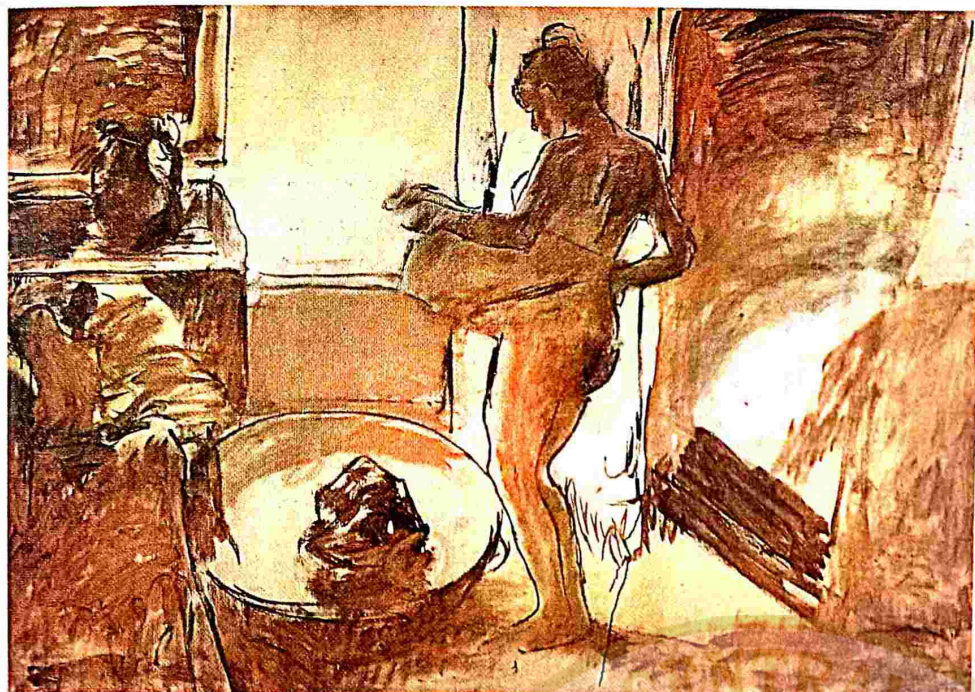
tura de una mujer tumbada en una tina. Es una de las grandes esculturas de Degas, exigiendo que el observador levante la mirada. Pero de este modo se destruye a fondo la desde siempre normativa vista frontal de la figura. La postura acrobática de una mujer en cuadros como *Mujer secándose los pies* de 1885–86 son motivo de las palabras clarividentes de Paul Valéry: «Degas busca en el desnudo, que ha estudiado durante toda su vida en todos sus aspectos, en una cantidad increíble de posturas, e incluso en el estado del movimiento total, el sistema lineal único que formula un determinado gesto del modo más preciso y al mismo tiempo más concluyente posible.»

Degas pretende liberar al desnudo de toda afectación. Se niega a la idealización, obligatoria para este género. Sus mujeres que salen de la bañera, se lavan o se secan, se oponen al enmarcamiento literario o mitológico, tan popular entre sus contemporáneos. No esperan a ningún supuesto observador, al que precisamente aspiran las representaciones de Venus de la pintura de salón. Quizá sea por ello por lo que, incluso por parte de amigos como George Moore, se le acusa de voyeurismo cuando expone un grupo de esas obras en 1886. Ya en los dibujos de desnudos para *Los sufrimientos de la ciudad de Nueva Orleans* (ver pág. 21) se encuentra un modo directo que molesta a quienes los contemplan, porque pretenden ver en ellos algo impúdico e indiscreto. Sin embargo, la mirada de Degas sigue siendo sobria: «Mis mujeres son personas sencillas, pero sinceras; sólo se ocupan de su cuerpo. Ésta de aquí se está lavando los pies. Es como si se las mirara por el agujero de la cerradura.»

Como sólo le interesa el movimiento y la encarnación de los desnudos, puede romper con las convenciones de ese género. La factura de la tiza se desprende de los cuerpos, hasta que sus puros pigmentos liberan una fuerza luminosa seca de colorido casi simbólico. En el sombreado de color, la línea ya no es límite de una forma ni de un volumen, sino que da vida plena de color, en su amplitud y densidad, a superficies enteras. El dicho de Degas «soy colorista con la línea» tiene un sentido preciso, si se tiene en cuenta la mezcla óptica de los colores de los sombreados, que dividen el cuadro en bloques y campos de color. La luminosidad de la carne presenta la piel como puro colorido, inmersa en un entorno brillante. Para conseguirlo, Degas no escatima ningún experimento cromático. Maldice el «endiablado trabajo de quitar lo cromático a los colores pastel; los lavo una y otra vez». Así cambia completamente la técnica, hace de ella su propia invención.

Hace tiempo que comenzó a hacer de sus ideas pictóricas series que implican lo inconcluso. En parte, el trabajo en series tiene como consecuencia que Degas puede seguir la evolución de un gesto, de un determinado movimiento en una serie de cuadros o incluso en un solo cuadro. Dichas series de movimientos nos recuerdan hoy a secuencias fílmicas. Sólo las series de cuadros permiten representar modificaciones con contenido temporal del sujeto en luz y movimiento. Por ello, Degas reivindica: «Hay que hacer el mismo motivo de nuevo diez veces, cien veces.»

Degas es uno de los primeros artistas que trabaja conscientemente con el concepto de serie, para subrayar la vuelta de su arte hacia lo con-



Mujer en la tina, hacia 1888

Femme au tub

Óleo sobre lienzo, 150 x 214,3 cm

Nueva York, The Brooklyn Museum, Carl H. De Silver Fond (31.183)

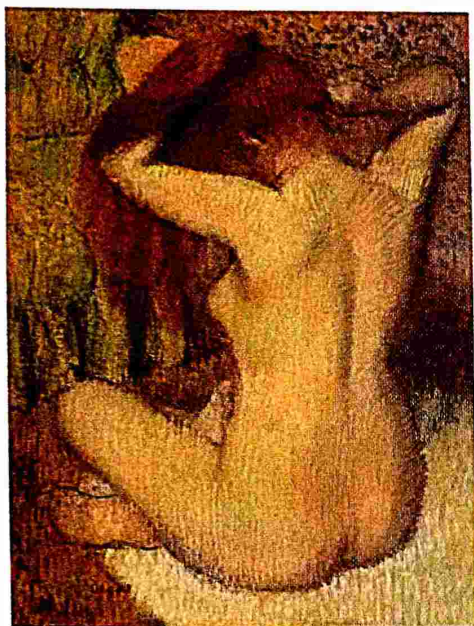
ceptual. La realización de cuadros en series es, junto con el carácter fragmentario de los cuadros y su modo abreviado de pintar, una posibilidad más de despedirse de la idea de lo acabado como una calidad necesaria para un cuadro, o para el arte en general. La pintura es, para Degas, cada vez más una calidad de transición permanente, tanto en relación con el motivo como con el medio. Los monotipos se transforman en pinturas al pastel, las fotografías como *Después del baño* de 1896 (ver pág. 88) producen series completas de dibujos y pinturas. Al final no se distingue entre punto de partida y desarrollo: los cuadros se reproducen mutuamente. Cada cuadro de Degas es, en este sentido, potencialmente interminable. Pero los museos y las exposiciones, hoy en día, no permiten seguir adecuadamente las ramificaciones de su pintura.

Sus desnudos, que se ocupan de sí mismos, que no esperan a ningún espectador, dieron ocasión a todo tipo de suposiciones sobre el artista, que vivía solo. Incluso para Manet, Emile Bernard, van Gogh y Raffaelli, la vida sexual de Degas es objeto de burla y comentarios de doble sentido. Se llega a hablar de que el solterón empedernido tuvo una relación con Mary Cassatt. Pero desde los lamentos en sus primeros libros de anotaciones, su anhelo de soledad y su hastío del aislamiento no pueden separarse.

Pero Degas no pasa los últimos decenios de su vida tan solo como se dice a veces. Tiene un gran círculo de amigos y le gusta la vida social. Todos los jueves está invitado a casa de Edmond Manet, donde suelen acudir también Mallarmé y Renoir. Emprenden cosas juntos, como la visita a la exposición de Cézanne en la Galerie Vollard. Los viernes come en casa del ingeniero Henri Rouart, que también intenta pintar. En la colección de Rouart, que va desde Chardin y Goya hasta el presente, Degas es una de las figuras más destacadas. Vuelve a pintar más retratos, como el extraordinario grupo *Seis amigos en Dieppe* de 1885. A los viejos amigos como los Valpinçon y los Halévy se añaden otros nuevos,

«Las muestro sin coquetería, en el estado de animales que se acicalan.»

EDGAR DEGAS



Mujer peinándose, hacia 1888–90
Femme nue se coiffant
 Pastel sobre papel, 61,3 x 46 cm
 Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, donación de Mr. y Mrs. Nate B. Spingold, 1956 (56.231)

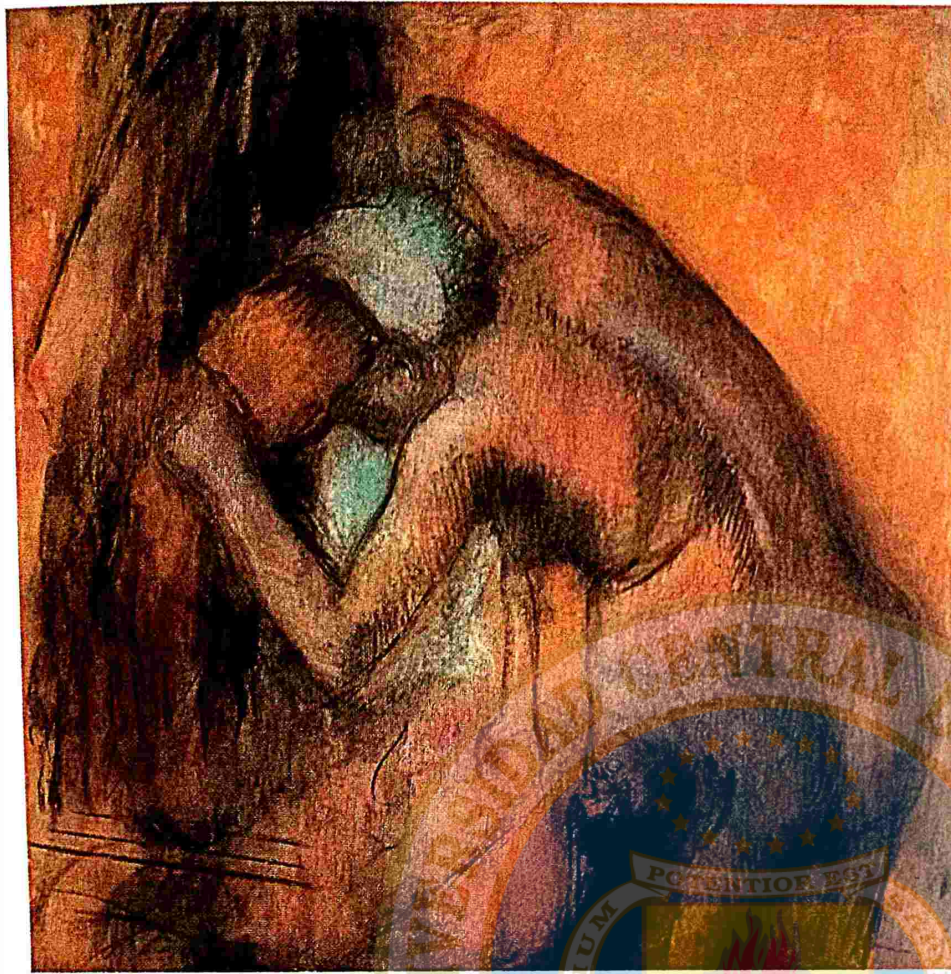
como la pintora Suzanne Valadon, cuyos dibujos estima mucho. El envejecido Degas no puede resumirse en su brusquedad, que a veces da la impresión de maldad.

Por lo demás, todo intento de describir a Degas desembocará en ideas contradictorias de la obra y de la persona. Degas es tan burlesco, arrogante y pagado de sí mismo como vulnerable, y un amigo enternecedor. Las obligaciones y el cuidado de una familia muy ramificada han dejado su impronta en él. Y, sin embargo, su comprensión social sigue siendo estrecha, de lo cual es una triste prueba su antisemitismo feroz en el caso Dreyfuss, que le distancia para siempre de sus más íntimos amigos. Contradictorio en su interior, pues, y sin embargo sin transigir; por ello, Mallarmé le llama «el riguroso». Al mismo tiempo frío e irascible, temeroso y de lengua afilada; es querido y atacado por diferentes partes. Conforme va envejeciendo, tampoco él deja de criticarse a sí mismo, quien a los cincuenta años piensa que ha fracasado en su vida: «En resumidas cuentas he tenido menos coraje de lo que esperaba.»

No se corresponde con la imagen romántica, muy extendida, del artista vanguardista del siglo XIX: cultivado y metódico en su actuación, de un polifacetismo enciclopedista en el arte, la música y la literatura, después de un cambio abrupto tras la temprana orientación hacia una carrera de salón, se convierte en el pintor de la vida moderna. Es adinerado, tiene una formación clásica y entiende de historia del arte y, sin embargo, sabe romper con la tradición y familiarizarse con la marginación social. Entre las pocas constantes de su vida se cuentan unas dotes eminentes de observación y de estrechamiento de la mirada, una ideología masculina que causa una impresión arcaizante y un orgullo quebradizo. Forma parte de las obligaciones de su autoconciencia el no exponerse: «El arte es el dominio del dolor por la belleza.» En torno a 1908 se ha quedado tan ciego que ya no puede dibujar. Tiene que abandonar todos los intentos de trabajar artísticamente. Su ama de llaves ha hablado del miedo que tenía a la muerte, condenado a la inactividad. Aun así sigue cuidando su costumbre de callejear por los bulevares, también en su ancianidad. Degas fallece en la mañana del 27 de septiembre de 1917, siendo enterrado en la tumba familiar en el cementerio de Montmartre. Había dispuesto que, en su entierro, sólo se dijera una frase: «Amó el dibujo.»

Entre los artistas de su tiempo, Degas es el analítico del aislamiento y la alienación y de las profundidades de los divertimientos públicos. Es un operador osado de la mirada, cuyos cuadros construyen su propia forma de ser vistos. Su abandono del modo usual de ver significa para él un retorno al arte. Su forma artificial de ver, a veces forzada, tiene tanta importancia para él como sus motivos: «La idea de lo verdadero se transmite a través de lo falso».

De este modo volvemos a Baudelaire y a la preferencia incondicionada del recuerdo y de lo construido ante lo percibido directamente, preferencia que comparte Degas y que es expresión de su modernidad. «La modernidad», según la célebre definición de Baudelaire en el ensayo «Pintores de la vida moderna», «es lo transitorio, lo que se desvanece, lo casual, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.» La función del arte moderno, tal como lo entiende Baudelaire – de

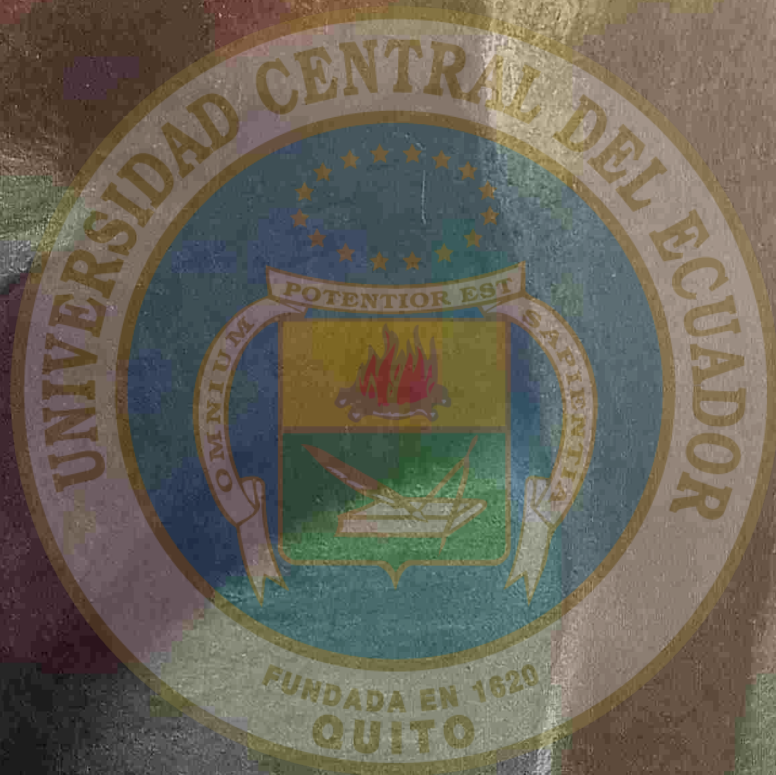


Mujer secándose el pelo, 1905
 Femme s'essuyant les cheveux
 Pastel sobre papel, 77 x 75 cm
 Lausana, Musée Cantonal des Beaux-Arts

la realidad de lo moderno extraer lo que «de eterno pueda haber en lo fugaz» –, describe con otras palabras la concepción de la pintura de Degas.

Degas transcribe lo fragmentario y casual en creaciones pictóricas. Para él, esto abre – como para Mallarmé y Valéry en la literatura – una posibilidad de articular lo indecible, lo inmostrable. Con la positivación de estrategias pictóricas anteriormente negativas, Degas tematiza la alienación no visible. La trivialidad y lo cotidiano de sus motivos van unidos a una perfección de composición sin parangón. Max Imdahl le ha calificado de «el más sutil compositor de cuadros del siglo XIX». Pero, precisamente cuando parece que el mundo pictórico de Degas se reduce a una mera función de operaciones de composición y de pintura, el artista nos exhorta para que, en la contemplación, reconozcamos la penetración de la realidad de los cuadros: «¡No hay más que mirar, yo no he inventado nada!»

PÁGINA 92-93
La tina, 1886
 Letub
 Pastel sobre cartón, 60 x 83 cm
 París, Musée d'Orsay





Deg. 2
85

Edgar Degas: datos biográficos

1834 Hilaire-Germain-Edgar de Gas nace el 19 de julio en la Rue Saint Georges núm. 8 en París; es el primero de cinco hijos. Su padre, Pierre Auguste-Hyacinthe de Gas, es director de la filial de un banco privado que pertenece al abuelo de Edgar en Nápoles. Su madre, Célestine Musson, es de origen criollo, nacida en Nueva Orleans.

1845 Degas asiste al Lycée Louis-le-Grand.

1853 Aprueba el Baccalauréat y se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad. Acude al estudio de Félix Barrias. Copia la Crucifixión de Mantegna.

1855 En abril, estudia en la Escuela de Bellas Artes – Ecole des Beaux-Arts – en la sección de Pintura y Escultura.

1856 Viaja en julio a Nápoles, a casa de sus parientes; después sigue viaje hacia Roma.

1859 Regreso a París. Trabaja en el retrato de la familia Bellelli.

1860 Estancia en casa de los Valpinçon en la finca Minil-Hubert en Normandía. Degas se dedica más a la pintura de historia.

1865 Presenta en el Salón *Los sufrimientos de la ciudad de Nueva Orleans*.

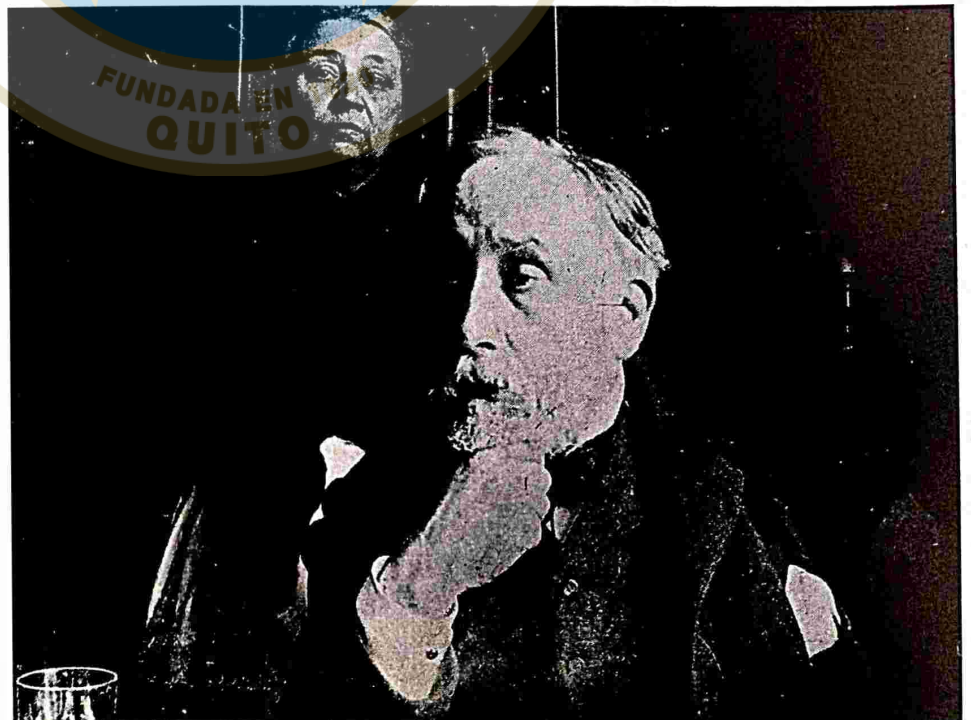
1869 Pinta retratos, entre otros de músicos. Estancia con Manet en Boulogne-sur-Mer y en Saint-Valéry-en-Caux. Realiza algunos paisajes de memoria y lleva a cabo intensos estudios de caballos y jockeys.

1870 Después de estallar la guerra franco-prusiana es llamado a filas en la artillería de la Garde Nationale, bajo el mando de su amigo de colegio Henri Rouart. Contrae una enfermedad de la vista.

1871 Durante la Comuna de París estancia en la finca Minil-Hubert.

1872 Viaja a Londres y, desde allí, a Nueva Orleans, donde sus parientes tie-

Degas en su vivienda, con su ama de llaves Zoé Closier, 1890–95





Degas, hacia 1855-60



Renoir y Mallarmé, 1895



Degas en su estudio, hacia 1898

nen un comercio de algodón. Realiza numerosos retratos de miembros de su familia; entre otros, *Oficina de algodón*.

1873 Degas funda, junto con otros artistas, la «Société anonyme» que, sin jurado, organiza exposiciones de venta independientes.

1874 En febrero fallece su padre en Nápoles. Degas participa con diez obras en la primera Exposición de los Impresionistas, que se inaugura el 15 de abril.

1876 30 de marzo: inauguración de la segunda exposición de la «Société anonyme» con 24 cuadros de Degas. Edmond Duranty publica «La Nouvelle Peinture», en la que se encomia extensamente a Degas. Trabaja en monotypes y grabados.

1877 En la tercera exposición del grupo, Degas está representado con 25 obras.

1878 *Oficina de algodón* es comprado, por 2.000 francos, por el Musée des Beaux-Arts en Pau, siendo el primer cuadro del artista que se presenta en un museo. Sus cuadros se exponen por vez primera en América.

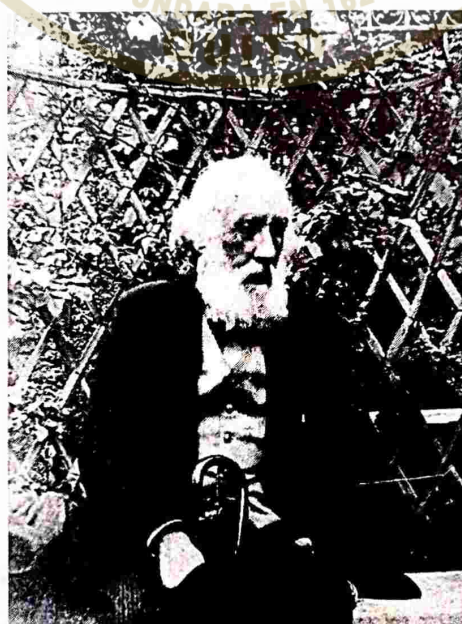
1879 Cuarta exposición de la «Société anonyme». Junto a sus óleos y cuadros al pastel, Degas expone también abanicos pintados.

1880 Inauguración de la quinta exposición de los «Independientes», el 1 de abril. Durand-Ruel compra obras de Degas.

1881 Muestra, en la sexta exposición de los «Independientes», su escultura de la pequeña bailarina.

1882 Realiza los primeros cuadros de modistas y numerosas planchadoras. Degas no participa en la séptima exposición de los «Independientes».

Degas en el jardín de Bartholomé, hacia 1908



1883 Durand-Ruel expone a Degas y otros artistas en Londres.

1886 En la octava exposición de los «Independientes», Degas muestra una serie de desnudos que, junto a *Grande Jatte* de Georges Seurat, se convierten en la sensación de la exposición.

1888 Escribe sonetos que recogen los temas de sus cuadros: sobre la danza, los caballos y las cantantes.

1892 Abandona prácticamente la pintura al óleo. En septiembre, exposición de paisajes en la galería de Durand-Ruel; es la primera de sólo dos exposiciones individuales del artista en vida.

1900 Degas participa en la Exposición del siglo en París con dos cuadros y cinco dibujos al pastel.

1901 Degas se ha quedado prácticamente ciego y apenas puede trabajar, excepto en grandes formatos y con anchos trazos de tiza, retoca antiguos trabajos.

1911 Segunda exposición individual del artista en el Fogg Art Museum.

1914 La colección Cammondo, en la que Degas está extraordinariamente representado, ingresa en el Louvre.

1917 Degas fallece el 27 de septiembre, siendo enterrado en la tumba familiar en el cementerio de Montmartre.

Referencias bibliográficas

Adhémar, Jean / Cachin, Françoise: Degas. Eaux-fortes, lithographies, monotypes, París 1973.

Adriani, Götz: Edgar Degas. Pastelle. Ölskizzen. Zeichnungen. Colonia 1984

Cabanne, Pierre: Edgar Degas. Múnich 1960

Graber, Hans: Edgar Degas. Nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basilea 1942

Herbert, Robert L.: Impressionismus: Paris – Gesellschaft und Kunst. Stuttgart/Zürich 1989

Lemoisne, Paul André: Degas et son œuvre. 4 vol. París 1946–49

Reff, Theodore: Degas. The Artist's Mind. Nueva York 1970

Rewald, John: Degas Sculpture. Londres 1957

Schmid, Wilhelm (ed.): Wege zu Edgar Degas. Múnich 1988

Sutton, Denys: Edgar Degas. Múnich 1986

Valéry, Paul: Degas, danse, dessin. París 1938

Las fechas de los cuadros siguen el amplio catálogo Edgar Degas, París, Ottawa, Nueva York 1988/89; Franco Russoli/Fiorella Minervino: L'opera completa di Degas, Milán 1970 y The Notebooks of Edgar Degas (2 vol.), Oxford 1976.

Fotografías

© París, Photo R.M.N.: pág. 6, 11, 16, 18, 19, 21, 25, 26, 28, 30, 36, 38, 40, 42, 43, 48, 54/55, 59, 70, 78, 79, 83, 92/93

Copenhague, Ole Woldbye: pág. 24

Peissenberg, Artothek: pág. 37, 47, 69

Londres, The Bridgeman Art Library: pág. 46, 81, 84

París, Photographie Archives Durand-Ruel: pág. 58

Londres, reproducido con la amable autorización del Patronato del British Museum: pág. 82

París, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet: pág. 94

París, Bibliothèque National: pág. 95

En la misma serie se han publicado:

GIUSEPPE ARCIMBOLDO Werner Kriegeskorte	JAMES ENSOR Ulrike Becks-Malorny	GUSTAV KLIMT Gilles Néret	PABLO PICASSO Ingo F. Walther
FRANCIS BACON Luigi Ficacci	MAX ERNST Ulrich Bischoff	WILLEM DE KOONING Barbara Hess	JACKSON POLLOCK Leonhard Emmerling
BALTHUS Gilles Néret	M.C. ESCHER Estampas y dibujos	TAMARA DE LEMPICKA Gilles Néret	RAFAEL Christof Thoenes
JEAN-MICHEL BASQUIAT Leonhard Emmerling	CASPAR DAVID FRIEDRICH Norbert Wolf	LEONARDO Frank Zöllner	REMBRANDT Michael Bockemühl
FERNANDO BOTERO Mariana Hanstein	PAUL GAUGUIN Ingo F. Walther	ROY LICHTENSTEIN Janis Hendrickson	PIERRE-AUGUSTE RENOIR Peter H. Feist
SANDRO BOTTICELLI Barbara Deimling	HR GIGER ARH+	AUGUST MACKE Anna Meseure	DIEGO RIVERA Andrea Kettenmann
PIETER BRUEGEL La obra completa – pintura Rose-Marie y Rainer Hagen	VINCENT VAN GOGH Ingo F. Walther	FRANZ MARC Susanne Partsch	NORMAN ROCKWELL Karl Ann Marling
ALEXANDER CALDER Jacob Baal-Teshuva	FRANCISCO DE GOYA Rose-Marie y Rainer Hagen	RENÉ MAGRITTE Marcel Paquet	AUGUSTE RODIN Esculturas y dibujos Gilles Néret
CARAVAGGIO Gilles Lambert	EL GRECO Michael Scholz-Hänsel	KASIMIR MALEVICH Gilles Néret	MARK ROTHKO Jacob Baal-Teshuva
PAUL CÉZANNE Ulrike Becks-Malorny	KEITH HARING Alexandra Kolossa	ÉDOUARD MANET Gilles Néret	HENRI ROUSSEAU Cornelia Stabenow
MARC CHAGALL Ingo F. Walther	HANS HOLBEIN EL JOVEN Norbert Wolf	HENRI MATISSE Volkmar Essers	PEDRO PABLO RUBENS Gilles Néret
SALVADOR DALÍ Gilles Néret	EDWARD HOPPER Rolf G. Renner	MIGUEL ÁNGEL Gilles Néret	EGON SCHIELE Reinhard Steiner
EDGAR DEGAS Bernd Growe	JOAN MIRÓ Janis Mink	AMEDEO MODIGLIANI Doris Krystof	GEORGES SEURAT Hajo Dückting
EUGÈNE DELACROIX Gilles Néret	HUNDERTWASSER Pierre Restany	PIET MONDRIAN Susanne Deicher	HENRI DE TOULOUSE- LAUTREC Matthias Arnold
MARCEL DUCHAMP Janis Mink	FRIDA KAHLO Andrea Kettenmann	CLAUDE MONET Christoph Heinrich	J. M. W. TURNER Michael Bockemühl
ALBERTO DURERO John Berger	WASSILY KANDINSKY Hajo Dückting	ALFONS MUCHA Renate Ulmer	DIEGO VELÁZQUEZ Norbert Wolf
EL BOSCO La obra completa – pintura Walter Bosing	ERNST LUDWIG KIRCHNER Norbert Wolf	EDVARD MUNCH Ulrich Bischoff	VERMEER La obra completa – pintura Norbert Schneider
	PAUL KLEE Susanna Partsch	GEORGIA O'KEEFFE Britta Benke	ANDY WARHOL Klaus Honnef

«Back to visual basics»

International Herald Tribune, París

www.taschen.com

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de **TASCHEN**, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escribanos a **TASCHEN**, C/ Víctor Hugo, 1, 2º Dcha., E-28004 Madrid, España, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.



ISBN 3-8228-1134-3



9 783822 811344

www.taschen.com