

***Paris romantique, 1815-1848.* Petit Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) - Musée de la Vie romantique, París. Comisarios generales Christophe Leribault, Jean-Marie Bruson y Cécilie Champy-Vinas. Del 22 de mayo al 15 de septiembre de 2019.**



*Paris romantique, 1815-1848.* Espacio de la exposición dedicado a los salones. Imagen del autor, 2019.

*Nada muere, todo se transforma*  
Honoré de Balzac  
(Cf. W. Benjamin)

Tras las exitosas exposiciones *Napoléon et Paris, rêves d'une capitale* (Musée Carnavalet, 2015) y *Spectaculaire Second Empire, 1852-1870* (Musée d'Orsay, 2016), el importante período histórico comprendido entre la caída de Napoleón (1815) y el inicio de la Segunda República (1848), coincidente con el desarrollo y consolidación del movimiento romántico en Francia, aún no había sido argumento de ninguna gran exposición celebrada en la capital parisina durante los últimos años. Conscientes de ello, tanto el Petit Palais como el Musée de la Vie romantique de París, personificados en Christophe Leribault, Jean-Marie Bruson y Cécilie Champy-Vinas, como comisarios principales, han procurado poner remedio a esta falta con la inauguración de una de las exposiciones más interesantes celebradas este año en Francia: *Paris romantique, 1815-1848*.

La apabullante muestra, dispuesta en el Petit Palais, y completada con un discreto montaje en el Musée de la Vie romantique, será brevemente analizada en las siguientes líneas. Sin embargo, ante la concisión que se nos exige, del segundo de estos espacios indicaremos únicamente que su argumento giraba en torno a los salones literarios del París romántico.

En general, *Paris romantique* se resolvía como una compleja propuesta –argumental y expositiva–, no pudiendo ser definida como una “mera” exhibición de pintura y escultura completada con otros objetos artísticos y suntuarios, ni como un simple recorrido cronológico a través de las artes del Romanticismo, sino como una propuesta más allá de estas delimitaciones conceptuales. Unas premisas palpables ya desde la misma configuración del itinerario, concebido como una “jornada de paseo” (“dans la capitale à la découverte des quartiers emblématiques de la période”), donde los argumentos de la exposición eran presentados atendiendo a ideas, conceptos o lugares más que a cronologías; algo que denota una verdadera intención de adecuación a las corrientes metodológicas y museográficas más en boga.

Así, más de seiscientas piezas de variopinto origen descubrían múltiples aspectos de la vida cotidiana y artística de la capital francesa durante el período romántico. Incidiremos positivamente en esta variedad, ya que ello posibilitaba percibir la complejidad de una sociedad enormemente simbólica y refinada, cuya riqueza material resultaba verdaderamente admirable.

Por otro lado, debemos advertir que, a pesar de tratarse de una exposición monográfica sobre París y el Romanticismo, aspectos como la escasez de referencias al *Prix* de Roma a lo largo de la muestra, daban pie a perpetuar en el visitante esa idea de París como “capital del siglo XIX” que, paulatinamente, tendemos a matizar. De hecho, además de la pujanza de Londres, Roma seguía siendo una de las más ansiadas aspiraciones de los artistas del París romántico.

A nivel museográfico destacaremos el despliegue de una hechizante *scénographie immersive*, la cual potenciaba el carácter evocativo del montaje y que, efectivamente, provocaba en el visitante una cierta sensación de “adentrarse” en el legendario París de Delacroix y Hugo. La preocupación por este tipo de aspectos afectaba incluso a la iluminación de la exposición; regulada de forma que, al final de esa “jornada de paseo”, y coincidiendo con las horas nocturnas, la luz se iba atenuando. Asimismo, el acertado uso de la gama cromática escogida para la escenografía, especialmente a través del bermellón, –color fácilmente asociable a conceptos como “sangre” o “pasión”–, acrecentaba esa sensación de atmósfera romántica.

Del itinerario del Petit Palais apuntaremos que estaba compuesto por más de una decena de espacios, y que quedaba inaugurado por una introducción, donde un mapa de París señalaba cada uno de los puntos relevantes de la “jornada” a emprender. Además, una serie de obras ilustraban cómo –según el catálogo– “la suerte de Francia se jugó en la capital parisina”, presentando la ciudad como telón de fondo del teatro del poder, la economía o la cultura. El asunto de las revoluciones, por ejemplo, quedaba perfectamente ilustrado a través del óleo de Horace Vernet (1820) que representa la Barrière de Clichy durante 1815. La presencia de esta obra, junto a otras como la *Physiologie des quartiers de Paris* de Guillemain (1841), adelantaba una especial atención por parte de la exposición hacia la diversidad social del París romántico, pues esta defensa –tal y como la muestra Vernet– estuvo compuesta de un heteróclito grupo de parisinos de distinto origen, desde los más humildes hasta los más pudientes.

Tras ello, la exposición recreaba uno de los lugares más icónicos del poder francés durante el siglo XIX: el –desaparecido– Palacio de las Tullerías, centrándose especialmente en los apartamentos de la Duquesa de Berry; una intención fortalecida con la inclusión de las obras de Eugène Lami, uno de los grandes pintores de los escenarios y fastos de la corte. Este gusto por volver la mirada hacia los espacios cotidianos y de representación, así como a la cultura material de una época como elemento destacado en cuanto a dimensión simbólica o en relación con la sociabilidad, en ocasiones es echado en falta dentro del panorama expositivo español –a excepción de instituciones como el Museo del Traje o el Nacional de Artes Decorativas, por razones obvias, y de recientes exposiciones como, por ejemplo, la celebrada en el Museo del Prado sobre Mariano Fortuny o la dedicada a William Morris en la Fundación Juan March–.

En relación con los estudios de género, subrayaremos la destacada presencia que tuvo en esta parte del itinerario la interesante figura de María de Orleáns, princesa que se dedicó activamente a la escultura, y cuyas obras sobre la figura de Juana de Arco pudieron ser contempladas en la exposición.

Las siguientes salas estaban dedicadas a uno de los lugares más legendarios del París romántico: el Palais-Royal –y todo lo que este comprendía (galerías, restaurantes, cafés, etc.)–. De esta parte destacaremos el interés de los comisarios en presentar esta área del París romántico como relevante espacio de sociabilidad y distinción; recreando –por ejemplo– las míticas galerías o pasajes, y presentando las mercancías que en ellas se podían adquirir: vestidos, complementos, u otros objetos como los que servían al *dandy* para construir su apariencia, o aquellos usados por Balzac como medio de distinción.

Tras esto, la exposición presentaba un espacio dedicado al que fue el evento artístico por excelencia de la ciudad durante aquel tiempo: los salones –coincidiendo, además, con otra exposición inaugurada en el Musée Girodet sobre el Salón de 1819–.

Así, y siguiendo la costumbre de la época, numerosas y relevantes pinturas tapizaban las paredes de la sala, junto a una pequeña selección de esculturas que dominaba el centro de la misma. Su ordenamiento no atendía tanto a su pertenencia a uno u otro salón, sino a los asuntos tratados en ellas o a los géneros artísticos a los que pertenecían; de modo que era posible valorar fácilmente la evolución de los distintos gustos que forjaron el Romanticismo en las artes visuales.

A veces, este tipo de despliegues pueden dificultar la visión de las obras. Sin embargo, la posibilidad única de admirar juntas tantas *chefs-d'œuvre*, como el *Enrique IV jugando con sus hijos* de Ingres (1817) o el *Cristo en el Huerto de los Olivos* de Delacroix (1828), hacía olvidar toda crítica a favor o en contra de esta disposición. En cuanto a escultura, se pudieron admirar importantes ejemplos como el *Enrique IV niño* de François-Joseph Bosio (1824) o el *Orlando furioso* de Jehan Duseigneur (1831-1867).

A continuación, una sala descubría al visitante el gusto por el pasado de la capital francesa desarrollado tras la Revolución. Y es que, tras la publicación y consecuente éxito de la novela *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo (1831), se extendió un interés exacerbado por el pasado de la ciudad, y muy especialmente hacia la Edad Media y la arquitectura gótica, convirtiéndose el templo en icono del Romanticismo. Casualidad o no, que la exposición reflexionara sobre la construcción del mito de aquella catedral escasos meses después de su incendio es un hecho a destacar.

El itinerario continuaba con una heterogénea selección de obras de arte cuya temática giraba en torno al París de las revoluciones, especialmente la acaecida en 1830, de modo que se mostraba la manera en que las artes, las letras y la música formaron parte de ese contexto político y social en persistente ardor contestatario. Para reflejar ese binomio arte-revolución, la exposición apelaba a obras con gran carga política como las caricaturas de Daumier o el óleo de León Cogniet *Las Banderas* (1830), por ejemplo. Finalmente, se presentaba el modo en que el arte y el poder se ensamblaban en la ciudad a través de “monuments politiques”, como la Columna de Julio de la Bastilla.

Tras ello, se presentaba al visitante una serie de espacios dedicados a recorrer “La vie de Bohème”, “Du quartier latin aux barrières”. En ellos, el itinerario se adentraba por el exótico y particular mundo del vulgo parisino de aquel tiempo, haciendo hincapié en “le mythe de l’artiste bohème”. Algo difícil, puesto que este tipo de acercamientos conllevan siempre un importante riesgo, ya que una gran presencia de imágenes idealizadas del pueblo no hacen sino deleitarse y extender una imagen del vulgo plagada de lugares comunes y alejada de toda realidad. De hecho, obras como *El coche de máscaras en la plaza de la Concordia* (1834) de Eugène Lami, la cual también fue elegida para ilustrar la portada del catálogo, no aspiraban a recoger las realidades del pueblo, sino que se ajustaban a un tipo de escenas de género diseñadas para decorar las lujosas viviendas de las élites. En el caso de esta exposición, el asunto ha sido tratado con el mayor rigor posible, ya que, tanto en el itinerario como el catálogo, se analizaban reiteradamente aspectos relativos a la “realidad” del pueblo, como su relevante papel en la revolución política.

Esta *promenade* por el París romántico continuaba con un recorrido a través de los diferentes barrios relacionados con la vida de los artistas, centrandose especialmente su atención en la Nouvelle Athènes, uno de los *quartiers* artísticos más relevantes de la época; lugar donde personajes como Ary Scheffer, Horace Vernet o Delacroix instalaron sus estudios.

Como colofón a esta intensa “jornada”, y coincidiendo con la llegada de la noche, la exposición presentaba una serie de obras y de objetos relacionados precisamente con los eventos que tenían lugar durante aquellas horas. Una geografía del espectáculo y del ocio que tenía su epicentro en los “Grands Boulevards des théâtres”, donde –como se mostraba a lo largo de varias salas– el ballet, el teatro o la ópera se convertían no solo en lugares predilectos del esparcimiento de los parisinos, sino en eventos de sociabilidad de especial relevancia.

Finalmente, un pequeño espacio dedicado a la Revolución de 1848 servía de epílogo a la muestra, en tanto que –siguiendo a los comisarios– aquellos hechos sirvieron de colofón a los ardores románticos, dando paso a la “nouvelle géographie parisienne” del Segundo Imperio; un escenario erigido sobre las cenizas del vetusto Palacio de las Tullerías, cuyo saqueo fue evocado años más tarde por Flaubert en *La Educación sentimental* (1869). Precisamente el manuscrito original de dicha obra, exhibido en este último espacio, servía de broche final al itinerario.

A modo de conclusión diremos que, en general, tanto la exposición como su catálogo, merecen –bajo nuestra opinión– una sobresaliente valoración. Un proyecto construido no solo desde la historia cultural, sino desde un acercamiento poliédrico y rico en matices, siendo especialmente remarcable en este sentido el énfasis que la exposición y el catálogo realizaban en torno a las cuestiones de la sociabilidad o la cultura material, entre otros tantos aspectos. Se trató, por tanto, de una propuesta asequible a todo tipo de visitantes; coherente con el público potencial de una ciudad como París.

Por otro lado, una serie de eventos científicos y de divulgación, como conferencias o conciertos, así como una aplicación móvil, democratizaron y prolongaron la experiencia de la visita.

En definitiva, una ambiciosa exposición y un gran catálogo que, sin lugar a duda, fueron el fruto de una larga y rigurosa labor de comisariado e investigación.

Álvaro Cánovas Moreno  
Universidad Autónoma de Madrid