

Las pasiones al servicio de la Corona Félix de Azúa*

El asunto que trata muy someramente este artículo daría para escribir un libro, y no es improbable que ya lo esté escribiendo algún erudito francés, porque el tema lo merece. Se trata de uno de los escasos ejemplos, bien documentado y conservado, de aplicación sistemática de un tratado filosófico a la pintura. Pero no a la pintura en general, la cual siempre está determinada por alguna-teoría estética, sino a una pintura en particular.

Aunque la influencia que ejerció sobre Le Brun el tratado de Descartes sobre las pasiones del alma¹ está sobradamente documentada, creo que no se ha subrayado el eficaz instrumento que puso en manos de Luis XIV para controlar la simbólica del absolutismo. Tampoco se ha insistido demasiado en que la teoría expresiva de Le Brun, además de copiar al pie de la letra las descripciones fisiológicas del tratado de Descartes, va en la dirección de una posible «política» cartesiana.

La influencia de Le Brun, enorme a todo lo largo de los siglos XVII y XVIII, ayudó a la sujeción del súbdito, pero también a la construcción del sujeto. Gracias a Le Brun (e indirectamente a Descartes), la representación convencional de los personajes en la pintura «de historia» se cargó con esa potente energía que para nosotros es la esencia del estilo barroco.

A Le Brun, pintor totalmente olvidado en la actualidad, no se le puede escatimar talento: fue el primero en percatarse de las ventajas que el «cartesianismo» podía aportar al proceso de control y racionalización del poder absoluto puesto en marcha por Luis XIV, y con ese propósito revolucionó la fisiognómica artística.

Los tratados de adivinación fisiognómica que se conocen desde la más remota antigüedad proponen una analogía cósmica que tiene como fundamento la relación mágica de todos los seres entre sí. Según el pensamiento antiguo, las señales del cuerpo humano, las formas y peculiaridades del rostro y de los miembros ofrecen información útil porque responden analógicamente a las señales de los astros, las cuales responden a su vez a las leyes de una Naturaleza concebida como un cuerpo vivo compuesto por infinidad de órganos menores. Cada parte del todo natural, cada elemento del cosmos, está afectado por las restantes partes, siguiendo un esquema jerárquico que comunica el macrocosmos con el microcosmos². Cualquier

* Ensayo extraído de la revista *El paseante*, n. 26 "El cuerpo y la poesía", Ediciones Siruela, Madrid.

¹ Utilizamos la ed. Bridoux de *Les Passions de l'âme*, La Pléiade, 1953.

² En *El pequeño mundo del hombre*, Castalia, 70, Francisco Rico aporta toda la bibliografía necesaria sobre este tópico memorial.

afección del cuerpo universal repercute ilimitadamente, desde los astros hasta los minerales, por efecto de la *sympatheia* que gobierna la cadena del ser³.

La lectura analógica de los signos se mantuvo intacta hasta el siglo XVII, pero la difusión del pensamiento de Descartes produjo una transformación sorprendente: la sustitución de la analogía por la *causalidad* y el paso de un modelo mágico a un modelo mecánico de entendimiento de los signos del cuerpo.

Para hacerse una idea de la violencia del cambio basta comparar la fisiognómica natural de Della Porta⁴ la más común y extendida en la Europa renacentista y barroca, con los dibujos de Le Brun que ilustran su conferencia de 1668 sobre *L'Expression des passions*⁵, en donde se produce, de manera repentina, la ruptura con el pasado. Para su célebre conferencia, Le Brun preparó 41 dibujos de rostros deformados por las pasiones pero sometidos a la geometría;



G. B. Della Porta, *De humana Phisiognomia*, 1586.

diez años más tarde los presentó en una sesión solemne de la Academia.

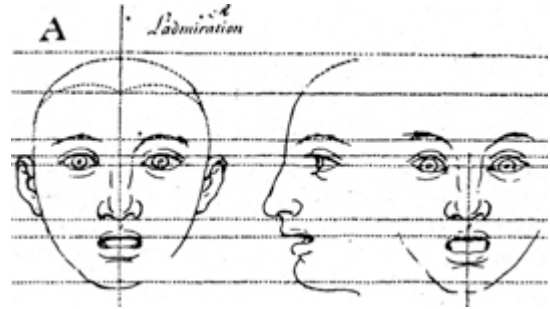
El abandono del modelo zoomórfico, según el cual poseer rasgos analógicos a los de un zorro o un cerdo supone compartir con ellos alguno de sus pretendidos comportamientos, supuso un cambio radical de la fisiognómica y del modo de entender el cuerpo humano. En el nuevo modelo, los signos físicos que informan sobre el alma ya no obedecen a una ley cósmica (y mágica) a la que están sometidos todos los seres de la Creación, sino que son consecuencia de las leyes internas del animal humano. Los signos dejan de a una ley universal se abrigan en la intimidad de otros cuerpos. El Ego del «Método» cartesiano, definido como fundamento del conocimiento, abraza así el cuerpo entero y lo cierra a las influencias externas, sean astrales o animales. La fisiognómica de Le Brun aspira a la misma solidez racional que el «Método», apoyándose en el firme sustento de un «yo corporal» con estatuto autónomo. A partir de ahora ya no será preciso buscar información fuera de nosotros mismos; nuestra fisionomía es el síntoma de los movimientos que tienen lugar en nuestra máquina corporal.

³ Las menciones sobre la correspondencia analógica de los entes en Aristóteles en Magli, «El rostro y el alma», *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. I, ed. Feher, Taurus, 1991, págs. 87 y ss.

⁴ Del tratado de Gian Battista Porta o Della Porta se han hecho innumerables ediciones. La primera data de 1586. Vid. Julio Caro Baroja, *La cara, espejo del alma*, Círculo de Lectores, 1987, págs. 101 y ss.

⁵ La edición moderna es: Charles Le Brun, *L'Expression des passions*, ed. J. Philipe, Dédale, 1994. La conferencia tuvo lugar el 17 de abril de 1668 en la Academia, pero no se editó hasta 1680 (Testelin) y 1698 (Picart) con el título: *Traite des passions et abregé sur la physionomie*. Pero la edición más divulgada fue la de Audran (1727) gracias a los excelentes grabados realizados por el editor a partir de los esquemas fisiognómicos de Le Brun. Casi 250 dibujos esquemáticos originales de Le Brun se han conservado en el Museo del Louvre. El repertorio se encuentra en Baltrusaitis, *Aberrations*, Flammarion, 1995, pág. 42.

Así, por ejemplo, la pasión denominada por Descartes *la admiration* es una suspensión temporal de la motricidad que tiene lugar cuando se nos presenta algo desconocido (*la première rencontre de quelque objet*, dice en el Art. 53 de su «Tratado»). El cuerpo concentra toda su energía en resolver la sorpresa, sea para huir de un posible peligro, sea



para aproximarse a lo que se adivina como un beneficio. Por efecto de esta pasión, los «espíritus animales» se concentran en el cerebro (Art. 70) y el cuerpo queda inmóvil por la momentánea ausencia de «espíritus» (Art. 73). Provisionalmente, el sentido más afectado recibe una gran concentración de «espíritus» para analizar la afección y resolverla rápidamente (Art. 73). Por ello la «expresión» que propone Le Brun para esta pasión tiene las cejas subidas, los ojos y la boca abiertos para admitir la máxima cantidad de sensaciones informativas, las manos alzadas para ampliar el tacto, y el cuerpo paralizado como el de un perro en posición de alerta. Está literalmente atónito, como veremos más adelante.

Estamos hablando de fisionomía y puede parecer que nos encontramos ante un capítulo más de la medicina pre-científica, como la quiromancia, la astrología o el mesmerismo. Así sería, desde luego, si a Le Brun le hubiera interesado un uso adivinatorio del tratado de Descartes. Pero la preocupación de Le Brun por sistematizar las expresiones del rostro humano forma parte de un vasto proyecto de racionalización que entró en funcionamiento con la monarquía de Luis XIV⁶.

A Le Brun le tenía sin cuidado la adivinación del carácter, o el desvelamiento de los datos ocultos del alma que un experto fisionomista decía poder descubrir. Recuérdese que el rey recurría habitualmente a su médico, Marin Cureau de la Chambre, para que adivinara lo que se ocultaba bajo el rostro y en el cuerpo de los candidatos a cargos de responsabilidad⁷. Pero no era éste el aspecto de la fisionomía que ocupaba a Le Brun. Lo que él pretendía era componer un catálogo racional de las pasiones que permitiera la fijación del aspecto más voluble y cambiante de los subditos, el aspecto *pasional*, que es el de mayor dificultad pictórica. Este catálogo, una vez distribuido por la red funcional de la corona, facilitaría una representación normalizada, homogénea y controlada, que dotaría al discurso pictórico de una sólida base científica.

⁶ Courrine, Haroche, *Histoire du visage*, Rivages, 1988, pág. 87. Le Brun también trabajó en una fisionomía natural zoomórfica, pero lo más relevante de su aportación en este ámbito es la “expresión” pasional. De hecho, sus morfologías animales están invertidas: son los animales los que “se parecen” a los humanos. Es preciso corregir el punto de vista, a mi entender erróneo, de Baltrusaitis en op. cit., págs. 37 y ss.

⁷ Todavía en 1660 el médico de Luis XIV seguía haciendo uso de la fisionomía natural como muestra su tratado *L'art de connaître les hommes*.

Nos encontramos, por lo tanto con un caso típico de aquella transformación taxonómica *l'age classique* brillantemente estudiada por Foucault⁸. Se trataba de aplicar el modelo mecánico de Descartes, sencillo y verosímil, a la representación pictórica de tal manera que fuera posible mensurar y secuenciar lo que aparece como continuo incontrolable. Es también un paso más en aquel proceso racionalización que Louis Marin llama «la técnica de des-realización por medio del control de la apariencia»⁹, directamente relacionada con la creación de le Academias (la de Pintura había sido fundada por el propio Le Brun en 1648, contando con la protección Mazarino, y fue transferida a la corona en 1663) y otros elementos de racionalización como la mecanización de los ejércitos, la construcción de Versalles o el complicadísimo y riguroso protocolo de los gentileshombres de la Corte. Un catálogo más para añadir al afianzamiento de una simbólica sistemática de la monarquía absoluta.

Le Brun-Descartes presentaban como realidad visible y demostrable una «verdad» que había yacido oculta en el cuerpo humano durante siglos. Las pasiones y su expresión tomaban así una apariencia comprobable, legible, que se imponía como una representación científicamente superior a las anteriores. Es una operación no muy alejada de la que emprende Freud cuando propone un nuevo modelo de aparato psíquico (oculto bajo la apariencia del «cuerpo» lingüístico), y ofrece un catálogo de síntomas que permiten conocer su verdadera estructura. Ambos discursos, el de Le Brun y el de Freud, permiten representaciones renovadas y más complejas (pero mejor controladas) del escenario moral y político. Con el fin de dar una mayor claridad al método de Le Brun, repasemos aunque sea muy brevemente el modelo cartesiano de las pasiones tal y como lo expuso en su tratado.

Para Descartes los sentidos externos (con sus órganos oculares, auditivos, olfativos, gustativos y táctiles) colaboran con los sentidos internos proporcionando información acerca de las necesidades del cuerpo que son imprescindibles para su conservación. Los sentidos internos perciben objetos internos como la sed, el dolor o el hambre, y transmiten impulsos que solemos llamar apetitos y emociones. Estos sentidos internos están compuestos por redes nerviosas que convergen en la glándula pineal y forman un circuito continuo que, activado por el bombeo del corazón, permite la circulación de los espíritus animales, los cuales acarrean impulsos desde y hasta el cerebro. Estos «espíritus», heredados de Galeno y de la medicina clásica, aunque sutiles son indudablemente materiales y forman parte de la física tradicional.

Así, por ejemplo, si mi cuerpo necesita agua, mis sentidos internos captan la señal «sed» (el síntoma es «garganta seca») y envían la información al cerebro. Allí se produce una respuesta

⁸ M. Foucault, *Les Mots et les Chases*, Gallimard, 1966.

⁹ Louis Marin, *De la représentation*, «De la curiosité à la méthodhe», Gallimard, 1994, págs. 84 y ss.

encaminada a devolver el equilibrio que habíamos perdido, mediante los movimientos precisos para la ingerencia de líquido. Lo mismo sucede cuando mi mano corre peligro: un violento golpe muscular la aleja del fuego de un modo automático. Y así sucesivamente. Ahora bien, todos estos procesos pertenecen al alma animal y no implican juicio racional de ninguna clase. Aunque asociamos el síntoma «garganta seca» con el enunciado «tengo sed», el mecanismo material antes descrito no es capaz de este tipo de juicios. Sus reacciones son exclusivamente mecánicas. El alma racional sólo interviene una vez se ha producido la respuesta automática, para juzgar si la información era verdadera o falsa. Así, en el caso de la sed, el alma racional decidirá si debe hidratar el cuerpo, o si es una falsa información provocada por el alcoholismo. La voluntad (y por lo tanto la libertad) sólo intervienen para dar órdenes a un mecanismo automático que, sin embargo, está sujeto al intelecto.

El modelo de Descartes deja inexplicadas muchas transiciones. ¿Cómo se produce el paso de la presencia de un objeto externo (un león) a la pasión interna (el miedo) y de ésta a la respuesta automática (huir)? ¿Cómo se produce el salto de la información material (que es mecánica: por ejemplo, el movimiento muscular que llamamos «huir») a la decisión moral (que es libre: por ejemplo, «no huyo y me sacrifico por los demás»)? ¿Cómo se relacionan los efectos mecánicos y la percepción inteligible? También quedan sin respuesta múltiples cuestiones que todavía intrigan a biólogos y etólogos: ¿tienen «imaginación» los animales, como afirma Descartes? ¿Puede decirse que sufren «dolor»? Etcétera. Pero Descartes no pretende «explicar», sólo describir. En su tratado, el alma sensitiva o animal actúa de puente entre el alma vegetativa y el alma racional. Es en ese terreno común donde se producen las interferencias y ambigüedades, pero era también un intento de preservar la responsabilidad moral del humano, acercándolo ontológicamente al animal. El racionalismo fundaba desde su inicio un proyecto de aproximación zoológica entre los animales y los humanos (cuyo desarrollo ha conducido, por ejemplo, a los bancos de esperma y la fecundación artificial heredados de la técnica agropecuaria), procurando, al mismo tiempo, que el libre albedrío no quedara perdido por el camino. Es difícil saber si lo ha conseguido.

Coincido con Baker y Morris¹⁰ en que Descartes sólo pudo salvar la libertad humana mediante el recurso a un ocasionalismo preestablecido. Para Descartes, cada vez que aparece un objeto A ante nosotros, su percepción, además de producir los síntomas pasionales que hemos descrito, ocasiona un juicio racional A'. Así, por ejemplo, si mi cuerpo percibe luminosidad, los órganos y músculos que lo componen reaccionarán en consecuencia, tal y como lo hacen todos los animales. Pero el juicio «veo luz» es un acto exclusivo del intelecto humano y sólo se

¹⁰ G. Baker y K. Morris, *Descartes' Dualism*, Routledge, 1996.

explica si Dios ha programado que mi intelecto responda con un juicio A' cada vez que se produce la percepción A.

Con tales condicionamientos se hace difícil la defensa de la libertad humana, la cual más bien debería situarse en el ámbito de la duda sistemática que propone el «Método». No habría que buscarla en el progresivo «avance» del conocimiento (ya que en términos cartesianos ese tipo de conocimientos no serían sino la sumisa y progresiva intelección o desciframiento de las leyes de Dios pre-supuestas en la Naturaleza), sino contra él, y contra las seguridades del saber científico”.

Para evitar el acoso eclesiástico, Descartes había expuesto, intencionadamente, un modelo de las pasiones del alma, causal, sencillo, inteligible, pero lleno de lagunas. Le Brun en cambio, libre de la persecución ideológica (razón por la que jamás mencionó a Descartes en sus conferencias), podía aplicarlo sin problemas. Las ventajas eran grandes. La fisiognómica analógica o natural fijaba un carácter para siempre: el hombre saturnal o el hombre-camello mantenían un único destino durante toda la vida y no podían sacudirse de encima su condena. Bien al contrario, la fisiognómica de las pasiones permitía representar el cambio, la movilidad, la temporalidad fugaz, y una dinámica muy apreciada por la representación barroca. El personaje no quedaba atado a una máscara eterna sino que mostraba la volubilidad de lo que pronto será una psicología del sujeto. Y lo que era aún más importante, a pesar de introducir una gran movilidad en el retrato, el control, la mensuración y la pedagogía de la representación resultaban mejorados.

Para el pintor *d'histoire* que era Le Brun, había otra ventaja en el modelo de Descartes. Aunque el cuerpo reacciona ante los objetos internos y externos de un modo mecánico-causal, cada cuerpo es único y Dios da a cada humano un cuerpo con peculiaridades singulares. Así se deduce de la lectura de *Les principes de la philosophie*, en donde Descartes afirma sin ambigüedad que la unión de cuerpo y alma no puede explicarse mediante causas eficientes, sino por un orden natural preestablecido¹¹. En consecuencia, a pesar de que cada pasión puede generalizarse semánticamente, la ocasión en que ésta se presenta pone en juego una infinidad de singularidades irrepetibles. Ante idéntico estímulo, el efecto será siempre el mismo: sonrojo, risa, aullido, fruncido del entrecejo, llanto, apertura de la boca, o movimiento muscular, pero cada individuo reaccionará de manera distinta ante el estímulo porque el mismo objeto es distinto para cada sujeto.

La pintura que suscita este artículo es un notable ejemplo de aplicación estricta del tratado cartesiano. En ella Le Brun hace intervenir un objeto (el emperador Alejandro, metáfora del rey

francés) como estímulo pasional de una multiplicidad de sujetos, uno portador de su propia *sintomatología*.

En 1661 Le Brun recibió su primer encargo de Luis XIV; tres años más tarde fue nombrado Primer Pintor del rey y en 1668 pronunció su mencionada conferencia sobre la «expresión»¹². Puede decirse, por lo tanto, que esta primera pintura para Luis XIV es un manifiesto cuyo texto constitucional se publicó seis años más tarde. En ella, como en todos los manifiestos, la aplicación de la teoría es inmediata y radical. Si miramos ordenadamente *Las reinas de Persia a los pies de Alejandro*, conocido también como «La familia de Darío ante Alejandro», nos encontramos con un verdadero catálogo demostrativo del tratado de Descartes¹³.

En el primer grupo de figuras (a la izquierda del cuadro) aparece Alejandro vestido con sencillez. Según la leyenda clásica, el emperador anuncia que nadie va a ser sacrificado como mandan las leyes orientales, sino que ser tratados con todo respeto, se la ley helena. A su lado se encuentra Efestion, un general al que algunos persas confunden con Alejandro porque lleva ropas más ostentosas. Sisigambis, madre de Darío, está postrada ante Efestion: la turbación la ha fulminado. Es un polo *asémico* al esclavo, también postrado, del extremo opuesto pintura. Con ambas figuras, Le Brun nos indica que la caída en un estado prehumano, sin vista, sin oído, sin habla, ajeno al mundo o cerrado al mismo por error «mecánico», puede darse tanto en la madre de un emperador como en un esclavo. Entre ambos polos ajenos al significado, ajenos al decurso «histórico», tiene lugar el discurso pasional. La esposa de Darío, con un niño en sus brazos, ya no teme por la vida de su heredero y expresa la pasión de *l'esperance*. La princesa Statira, arrodillada, expresa *la veneración*, el máximo delirio pasional positivo, seguramente porque intuye (como un animal en celo) que Alejandro acabará



La esperanza



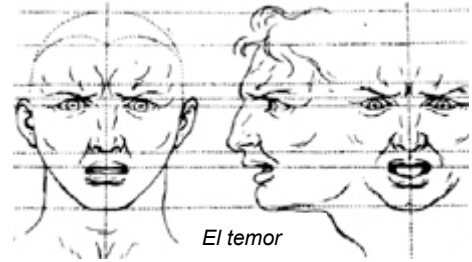
La veneración

¹¹ J.-P. Sartre, «La Liberté cartésienne», Situations I, Gallimard, 1947, págs. 382 y ss.

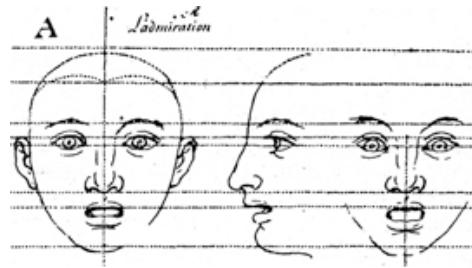
¹² Descartes, *Les principes de la philosophie*, «Quatrième Partie», La Pléiade, 1953. *Dieu étant souverainement bon et la source de toute vérité...*, pág. 669.

¹³ Sigo de cerca a Norman Bryson cuyo *Word and Image* (Cambridge University Press, 1981, págs. 52 y ss.) está en el origen de este trabajo, pero le corrijo en algunos puntos relevantes. Bryson sigue la descripción y el comentario de Félibien, coetáneo de la pintura, pero en la traducción inglesa de Parsons (1703). Ambos textos son interpretativos y no muy fiables. Bryson cuyo interés va por otro camino, no menciona el texto de Plutarco (seguramente Le Brun conoció la traducción de J. Amyot de 1559) donde se narra la posterior boda de Alejandro con Statira, lo que justifica la expresión de la princesa.

por casarse con ella. No he podido localizar un dibujo de Le Brun que se corresponda con la expresión de la segunda princesa, ni de la doncella que le muestra a su abuela postrada ante el personaje equivocado. Pero sí lo hay de la segunda doncella (arrodillada), la cual no entiende lo que está diciendo Alejandro y reacciona con temor: es la expresión *La admiración*, un movimiento negativo causado por una información insuficiente. La



El temor



El deseo



Los celos



El espanto



sucediendo y expresa el extremo «negativo» de la pasión: *el espanto*, el terror incontrolado ante un fenómeno que se supone mortal.

esclava o doncella que figura al final del grupo de personajes puestos en pie, se corresponde con la expresión básica del catálogo, *la admiración*, porque la sangre ha huido de su rostro; no sabe lo que puede esperar de Alejandro, y se mantiene a la expectativa. Es, por decirlo así, el momento neutro o inicial en el catálogo de las

Delante de la mujer *atónita*, un sacerdote egipcio presta atención a lo que dice Alejandro, y aunque no he podido encontrar el dibujo original, es indudable que se corresponde con un primer movimiento pasional positivo. Viene luego una esclava griega, cuya lengua es la misma que la de Alejandro y por lo tanto expresa una pasión

claramente afirmativa ya que adivina su inmediata liberación: es *el deseo*. Un esclavo en la penumbra la mira con envidia, quizás porque pertenece a un pueblo enemigo de los griegos: expresa *los celos*. Un eunuco de carnes flácidas (por falta de riego sanguíneo) encarna la expresión de *la compasión*, pero no puedo decir si el objeto de su compasión es la esposa de Darío, a la que parece querer proteger con su brazo, o él mismo. Un negro apenas visible en las sombras es el que menos comprende lo que está



La compasión

Es fácil imaginar el modelo de discursos de explicación y exaltación monárquica que cabía construir haciendo uso de este catálogo expresivo, la precisión con la que se podían representar los actos de la corona y la eficacia con la que tales representaciones podían ser controladas desde la Academia. En su manifiesto pictórico Le Brun exponía, a partir de la *atonía*, que es el momento de suspensión pasional, los dos caminos que resumen las reacciones de un súbdito ante cualquier acto del monarca absoluto, desde la totalmente negativa que conduce al terror, hasta la máximamente positiva que lleva a la veneración. Ambos polos son ideológicos, un negro y la futura esposa del emperador marcan sin pudor los dos extremos pasionales. En el exterior del sistema, la madre de Darío y el esclavo, despojados de humanidad, ponen la frontera de la animalidad. Es muy notable que el negro goce de un estatuto superior al de la madre del emperador, pero se observará que la libertad individual, a pesar de todo, queda a salvo. Aun cuando el negro expresa el terror, pues se encuentra afectado por un peligro letal, nada permite negar que una vez recibida la información adecuada no vaya a reaccionar con valentía o con sentido común por sí solo. En cambio, la madre del emperador y el esclavo ajenos a la historia, no pueden superar su animalidad si no es mediante una «ayuda» externa. Ya puede suponerse cuál era esa «ayuda» externa. Como se ve, a Le Brun no le competen las decisiones del intelecto, tan sólo las expresiones del alma sensitiva o animal. Su proyecto quiere alcanzar aquella seguridad que poseía el cerrado código iconológico repertoriado por la iglesia medieval para la representación de los dogmas cristianos. Y con el mismo fin: difundir la ortodoxia mediante discursos visuales normativos. Valéry vio con agudeza que la reducción de la geometría al álgebra ideada por Descartes era una «liberación» de nuestra dependencia de las imágenes sensibles. Y que el paso del *eidolon* al *eidos*, de una imagen sensible a un discurso lógico-matemático, significaba un avance en el control racional de las operaciones del saber¹⁴. De la misma manera, Le Brun transforma las fisiognomías analógicas basadas en la imagen animal (*eidolon*) en una «ciencia» que somete las imágenes a un código mensurable, fijo y legible (*eidos*). De ahí que en sus dibujos la pasión se construya sobre esquemas geométricos.

Las pasiones sometidas a la idea y representadas de un modo racional por medio de la Academia (ese «terrible instrumento de dictadura intelectual» que dominó la representación

¹⁴ P. Valéry, «Une vue de Descartes», «Fragment d'un Descartes», «Le retour de Hollande», «Descartes», todos ellos recogidos en «Études Philosophiques», *Œuvres vol. I*, La Pléiade, 1957, págs. 787 y ss.

sensible en Francia hasta 1789¹⁵), es un momento de perfecta colaboración entre arte y poder. Peter Burke resume la influencia política de Le Brun del siguiente modo:

Según Bernini, que los vio juntos en 1665, «Colbert se comporta con Lebrun como con un amante, y está totalmente sometido a sus deseos». Según otro contemporáneo, Lebrun había establecido «una especie de tiranía en la pintura gracias a la confianza en él depositada por Colbert» [...] Los artistas que no estaban en buenas relaciones con él o con Colbert no recibían encargos que de otra forma habrían logrado [...] mientras que los protegidos de Lebrun solían hacer buena carrera al servicio real¹⁶.

Con semejantes presupuestos no es de extrañar que el éxito del sistema expresivo de Le Brun se prolongara hasta la Revolución Francesa. Todavía en la *Enciclopedia* de 1751 aparecen sus ideas en la sección de Pintura dirigida por Diderot; y el conde Caylus reprochaba a Watteau su «falta de expresión» porque no hacía uso del catálogo de Le Brun¹⁷. También en España se difunden las expresiones de Le Brun casi un siglo más tarde, a través de los grabados del tratadista Matías de Irala quien, en 1739, clausura la fisiognómica natural de Della Porta que era la de común aplicación en península bajo los Austrias¹⁸. ¿Hay que ver en ello la voluntad política de Felipe V, nieto de Luis XIV, para la construcción en España de un estado centralizado y racional «a la francesa», con su correspondiente pintura de propaganda codificada?. Es un posible tema de investigación. De hecho, el tratado de Le Brun iba a recorrer aún un largo camino junto con las teorías fisiognómicas de Lavater y Lombroso hasta la pseudo-ciencia racista del siglo XX. Porque no ha habido ninguna tiranía que no se propusiera una representación controlada y racional de las pasiones de sus subditos. El control de una expresión codificada por parte de la administración de un estado, como se aprecia en los sonrientes guardias rojos de los carteles chinos durante la Revolución Cultural, ha sido hace pocos años un paso imprescindible en el control del alma de los subditos. Quizás los actuales sistemas de representación electrónica ya no lo necesiten.



Matías de Irala, *Método suscinto y compendioso...*, 1739.

¹⁵ P. Prancastel, *Histoire de la peinture française*, vol. I, Gonthier, 1955, pág.129.

¹⁶ P. Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, 1995, pág. 61.

¹⁷ R. Huyghe, *L'Art et l'Âme*, Flammarion, 1960, pág.411.

¹⁸ A. Bonet, *Figuras, modelos e imágenes*, Alianza editorial, 1993, págs. 289 y ss.



Charles Le Brun, *La familia de Darío ante Alejandro*, c. 1660, óleo sobre tela, 164 x 260 cm
Musée du Château, Versailles

Félix de Azúa (Barcelona, 1944). Escritor español. Entre sus novelas destacan *Mansura*, *Historia de un idiota contada por él mismo*, *Diario de un hombre humillado* (Premio Herralde de Novela), *Cambio de bandera* y *Demasiadas preguntas*. Entre sus ensayos figuran *La paradoja del primitivo*, *El aprendizaje de la decepción*, *La Venecia de Casanova* y, recientemente, *Salidas de tono* y *Diccionario de las artes*. Su poesía completa está reunida en *Poesía* (1968-1989).

Charles Le Brun, *La familia de Darío ante Alejandro* (1661).