

¿UNA «FIESTA GALANTE»?

BAL DU MOULIN DE LA GALETTE

Con *Bal du Moulin de la Galette* (cat. 7) Pierre-Auguste Renoir aporta al impresionismo una de sus obras maestras. El cuadro, pintado en 1876, se incluyó en la tercera exposición del grupo impresionista, celebrada en 1877, la última en la que Renoir participa realmente antes de volver al Salón al año siguiente¹. Por su formato, su asunto y su audacia plástica, la obra participa en la propia definición del impresionismo, al lado de las grandes obras de Claude Monet (la serie sobre la estación Saint-Lazare); Gustave Caillebotte y *Rue de Paris, temps de pluie* [Calle de París, tiempo lluvioso] (1877, Art Institute of Chicago); o Edgar Degas y *L'Étoile* [La estrella] o *Ballet* (ca. 1876, París, Musée d'Orsay), también expuestas en 1877. A diferencia de Monet o Caillebotte, por ejemplo, la modernidad de Renoir no es la de la ciudad nueva y la poesía de las estaciones, sino lo que todavía queda de campo en París. El merendero del Moulin de la Galette, creado por la familia Debray a principios de la década de 1830, era uno de los últimos lugares de bailes campestres en París. Por entonces incluía dos molinos viejos, un salón de baile cubierto, un gran jardín, un billar, una cantina y un restaurante (que Vincent van Gogh pintó en uno de sus cuadros varios años después, cat. 10) donde se comían las famosas tortas (*galettes*). El municipio de Montmartre, convertido en el distrito 18 de París por anexión en 1860, seguía siendo una zona rural a principios de la Tercera República, como se aprecia en el cuadro de Stanislas Lépine (cat. 8), contemporáneo de la obra maestra de Renoir. Seguramente Renoir se encontraba más a gusto

entre la población obrera de la colina (*la Butte*), más cercana a su ambiente social de origen, que en los bulevares y salones del Nuevo París. «El pintor ha reflejado con gran exactitud el conjunto bullicioso y ligeramente desaliñado de este merendero, el último que todavía queda en París»², puede leerse en una reseña de la exposición de 1877.

En esta década de 1870, de entre los temas modernos Renoir se centra en los bailes, los cafés y los merenderos, con una visión alegre y festiva del mundo moderno. Según Élie Faure, Renoir le dijo: «Pissarro (...) cuando hacía vistas de París, siempre metía un entierro. Yo habría metido una boda»³. En 1869 ya había pintado, junto con Monet, varios bocetos de los baños de La Grenouillère, a la orilla del Sena. Estos temas, que aparecían a menudo como viñetas grabadas en las revistas ilustradas de la época, están ausentes de la gran pintura. Jean Béraud, pintor naturalista, fue también uno de los primeros que se especializaron en la pintura de bailes (cat. 11), pero optó más bien por el lujo de los salones burgeses del París renovado de Georges-Eugène Haussmann, y respetó las convenciones de la pintura de género (cuidado del detalle y de lo accesorio, formato pequeño o mediano, estilo preciso y liso). Por primera vez, Renoir la eleva al rango de la pintura de historia, pero obedeciendo la exhortación de Charles Baudelaire de pintar «la modernidad», es decir, «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente»⁴, y el deseo del poeta de una pintura con un estilo más esbozado y espontáneo.

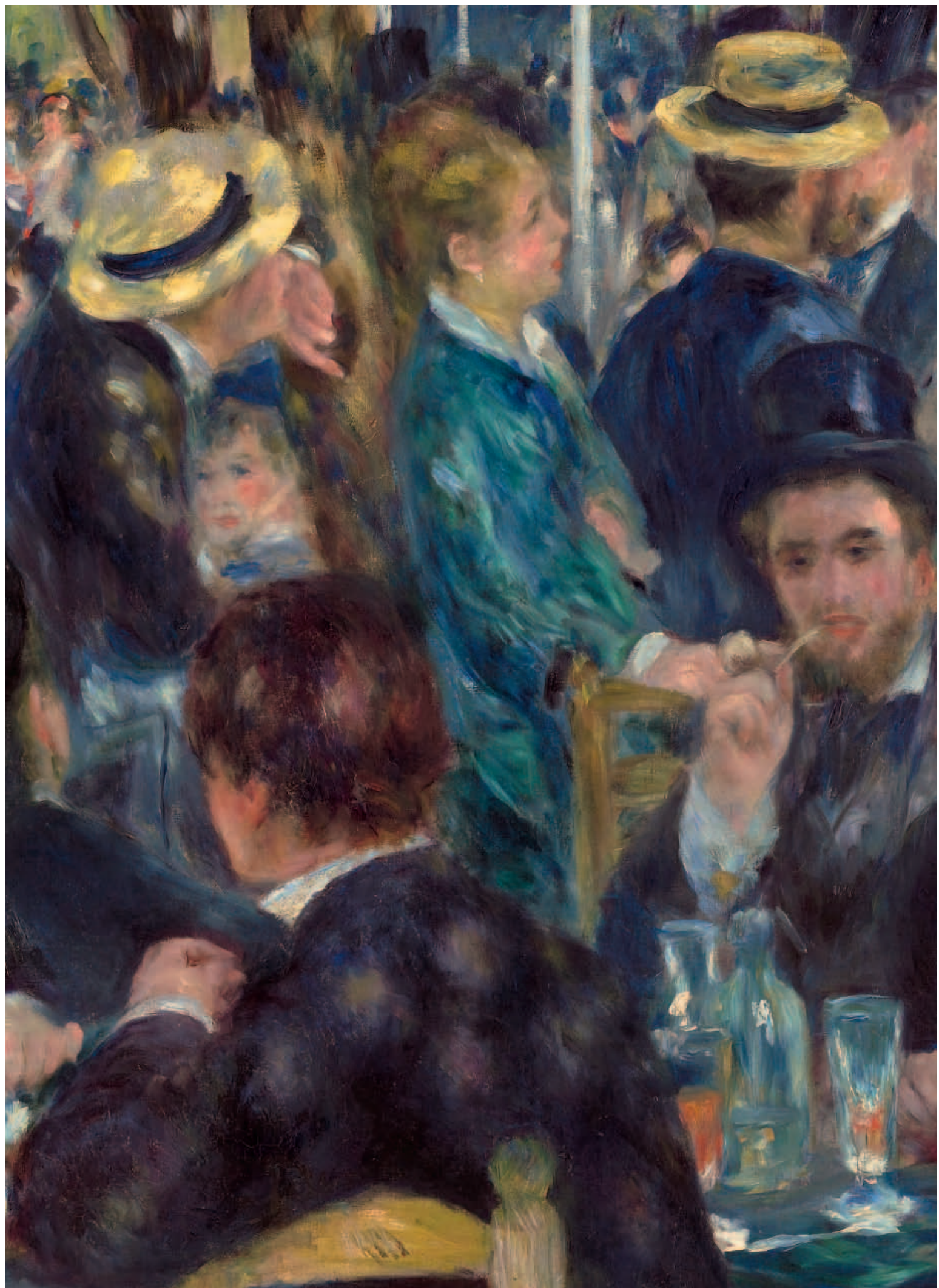
El cuadro, preparado y acabado en el estudio de la Rue Cortot, alquilado por Renoir no lejos del Bal, fue pintado

casi por completo al aire libre entre la primavera y el otoño de 1876, según cuenta Georges Rivière, que posó para la pintura, y Edmond Renoir, hermano del artista⁵. Renoir hizo que posaran sus amigos Rivière, Pierre-Eugène Lestringuez, Paul Lhote, los pintores Pierre-Franc Lamy, Henri Gervex y uno cubano llamado Pedro Vidal de Solares y Cárdenas. Las dos jóvenes montmartresas del primer plano eran dos hermanas, Estelle y Jeanne. La mayor tenía 16 años, nos dice Rivière⁶, pagadas por el artista para que hicieran de modelo. La composición, la más compleja que había hecho Renoir hasta entonces, se preparó con pequeños estudios pintados o dibujados. Renoir trabajó después directamente en el gran lienzo durante varios meses, pero procurando mantener en la obra final una sensación de libertad y de gran rapidez de ejecución (la radiografía no revela ningún arrepentimiento). El pintor aprovechó su posición elevada –pintaba sobre los peldaños que dominan el jardín– para agitar el espacio, alzar la línea del horizonte dejando más sitio a la pista de baile al aire libre, y cortar abruptamente las figuras en los bordes del cuadro. Renoir, que domina la escena y a la vez participa en ella, transmite al espectador la sensación de un espacio agitado que se mueve al compás de la música y de las vueltas de los bailarines en la pista⁷.

La impresión de movimiento también se consigue por un estilo más o menos esbozado según las zonas, los personajes o los planos. Hay caras con rasgos bien definidos y otras son más borrosas. Esta opción del artista de insistir en unas partes y dejar otras indeterminadas puede interpretarse como la intención de no plasmar un instante concreto –Renoir no registra una realidad, como la cámara óptica del aparato fotográfico–, sino los efectos del tiempo sobre ese momento. La imagen pintada es ya el recuerdo de un momento pasado, del que la memoria empieza a olvidar ciertos detalles, y solo mantiene una impresión luminosa de conjunto, un movimiento, unos colores y algunos rostros. Renoir «olvida» así los elementos negativos de esta realidad observada del natural pero que, en cuanto el pintor pone el pincel en el lienzo, se adentra en el sueño. Como escribe John House, «El recuerdo y una visión selectiva de las cosas casi podían convencer a Renoir de que el mundo era el lugar de sus sueños, un lugar sin discordia, sin conflictos de culturas o intereses, donde cada cual estaba contento con su posición en la vida y, sin duda, un lugar donde él también podía sentir que estaba en su sitio»⁸.

El sueño de Renoir es también un suelo de armonía social y de amores castos, antídoto contra los análisis fríos y morbosos de un Émile Zola o un Edgar Degas (que, por otro lado, aunque también iba al Bal, nunca lo pintó). Renoir, a este respecto, comentó en los años 1890 a Julie Manet que «había sentimientos delicados entre personas de las que Zola hablaba como si fueran seres atroces»⁹. Como destaca Georges Rivière, el Bal du Moulin de la Galette no era una verbena como las demás, «las preocupaciones, la miseria quedaban fuera del baile»¹⁰ y fue esto seguramente lo que inspiró a Renoir y no tanto a sus amigos pintores. El restaurante tenía un público sobre todo familiar, como revela la presencia de una niña en el primer plano del cuadro; y el baile, de estudiantes, artistas y empleados de la colina¹¹. «Allí no se veían (...) esos personajes turbios que habían invadido los otros bailes de Montmartre»¹². Según Rivière, las prostitutas también acudían al baile, «pero estaban allí, como los demás, por el placer de bailar, sin otro propósito»¹³. Puede que el Bal no fuera un lugar de prostitución, pero en él se expresaban las costumbres más libres de la colina y, en general, del proletariado obrero, menos sujetas a la moral burguesa. «La rígida virtud no era moneda corriente entre los clientes del baile, pero el vicio tampoco ocupaba más espacio que la virtud. El amor era generalmente desinteresado y la mayoría de esas pequeñas obreras, que daban fácilmente su corazón, no estarían dispuestas a venderlo. Las costumbres no eran salvajes ni disolutas»¹⁴. Así fue también la vida de Renoir antes de adoptar un modo de vida más burgués en la década de 1880, fundar una familia y casarse con Aline Charigot en 1890.

En la década de 1860, Renoir pinta con regularidad escenas «galantes» con hombres y mujeres, como vemos en *Les Fiancés* [Los novios] (1868, Wallraf-Richartz Museum, Colonia), *La Promenade* [El paseo] (1870, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles) o *Les Amoureux* [Los enamorados] (ca. 1875, Národní Galerie, Praga). Incluso obras como *La Loge* (véase fig. 9, pág. 37) sugieren un juego de seducción entre los protagonistas del cuadro y el espectador. Renoir capta los momentos indeterminados del coqueteo, de la seducción, que introducen una forma sutil de narración sin caer en la anécdota novelesca ni en la picaresca. En *Bal du Moulin de la Galette* el pintor coloca en el centro del cuadro el elemento femenino principal, figuras de la belleza y la juventud. Jeanne y Estelle conversan con un hombre de espaldas (seguramente Rivière). A la derecha, en una mesa, un grupo



de hombres, uno de los cuales mira a las chicas. En segundo plano, parejas que bailan pegadas. Los hombres murmuran al oído de su compañera. En un banco, al borde de la pista, arriba y a la izquierda de la composición, una mujer, aburrída o cansada, se aparta de un hombre. A la derecha, junto a un árbol, un remero (*canotier*) se inclina hacia una mujer que le da la espalda. En el Bal casi todos los hombres cortejan a las mujeres, cuyas actitudes variadas reflejan los distintos sentimientos. El crítico Gustave Geffroy, al comentar el cuadro en 1893, destaca su sensualidad subyacente y la variedad de las actitudes femeninas: «El Moulin de la Galette es uno de esos completos resúmenes de observación vital y de ambiente luminoso: embriaguez del baile, del ruido, del sol, del polvo de una fiesta al aire libre, excitación de las caras, abandono de las posturas (...), el placer y el cansancio, todas esas pobres protagonistas de novela de caras finas, manos expresivas, con actitudes ligeras, distraídas o cansadas, que expresan la esperanza, la embriaguez, el abandono, el hastío feroz»¹⁵.

En 1876 el artista queda prendado de la libertad de costumbres y la alegría del lugar, y se complace en transformarlo en una moderna «fiesta galante», resucitando la gracia del siglo XVIII y la ambición del *Pèlerinage à Cythère*

[Peregrinación a Citera] (1717, Musée du Louvre, París) de Jean-Antoine Watteau. Renoir conoce bien este cuadro, lo ha contemplado muchas veces en el Musée du Louvre y lo había copiado cuando era decorador de porcelana, en la década de 1850¹⁶. Watteau, desde que el siglo XVIII volvió a estar de moda a finales de los años 1840, fue el tema de muchas publicaciones. Los hermanos Edmond y Jules Goncourt editaron un catálogo razonado de su obra en 1875¹⁷. Con su formato, su composición con muchas figuras y su ambición de pintar los amores de su tiempo, Renoir expresa su añoranza de las delicadas fiestas galantes de Watteau, pero también de *La Fête à Saint-Cloud* [Fiesta en Saint-Cloud] (1775-1780, Banque de France, París) de Jean-Honoré Fragonard, ancestro del *Bal du Moulin de la Galette*.

Después de 1876, Renoir solo repite algunas veces el tema del baile y los amores modernos, como en *Le Déjeuner des canotiers* (véase fig. 2, pág. 31) o en su serie de las Danses [Danzas] de principios de los años 1880 (véanse figs. 3 y 4, págs. 32 y 33). Después de esta década Renoir elimina de su obra las relaciones entre hombres y mujeres para concentrarse en un mundo que suele ser exclusivamente femenino, en el que las mujeres se relacionan entre sí o con niños. [P. P.]

1. A iniciativa de su marchante Paul Durand-Ruel también se presentaron obras de Renoir en la exposición impresionista de 1882. **2.** Charles Flor O'Squarr, «Les Impressionnistes», *Le Courrier de France* (6 de abril de 1877), citado en Sylvie Patry, «Bal du Moulin de la Galette: l'invention de la gaieté», en *Renoir: chefs-d'œuvre des musées d'Orsay et de l'Orangerie*, Nikkei, Tokio, 2016, pág. 254 (catálogo de exposición): The National Art Center, Tokio, 27 de abril-22 de agosto de 2016. **3.** Élie Faure, «Mort de Renoir», *La Revue hebdomadaire* (17 de abril de 1920), reproducido en P.-A. Renoir, *Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, Augustin de Butler (ed.), Les Éditions de l'Amateur, París, 2002, pág. 176. **4.** Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes*,

Gallimard, París, 1976, t. II, pág. 695 [«La modernidad», en *El pintor de la vida moderna*, trad. Carmen Santos, Antonio Machado Libros (La Balsa de la Medusa), Madrid, 2005]. **5.** Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, H. Floury, París, 1921; y Edmond Renoir, «Pierre-Auguste Renoir, mon frère», *La Vie moderne* (19 de junio de 1879), reimpresso por Éditions du Cadratin, París, 2005. **6.** G. Rivière, *op. cit.*, pág. 134. **7.** S. Patry, *op. cit.*, pág. 253. **8.** John House, «Les mondes de Renoir», *Renoir*, John House y Anne Distel (eds.), Arts Council, Londres/RMN, París/Harry N. Abrams, Nueva York, 1985, pág. 21 (catálogo exposición): Hayward Gallery, Londres, 30 de enero-21 de abril de 1985 / Galeries nationales du Grand Palais, París, 14 de mayo-2 septiembre

de 1985 / Museum of Fine Arts, Boston, 9 de octubre de 1985-5 de enero de 1986. **9.** Julie Manet, *Journal (1893-1899)*, C. Klincksieck, París, 1979, pág. 150. **10.** G. Rivière, *op. cit.*, pág. 128. **11.** *Ibid.*, pág. 123. **12.** *Ibid.* **13.** *Ibid.* **14.** *Ibid.*, pág. 125. **15.** Gustave Geffroy, «L'Impressionnisme», *La Revue Encyclopédique* n.º 73 (15 de diciembre de 1893), citado en *Renoir*, John House y Anne Distel (eds.), *op. cit.*, pág. 148. **16.** S. Patry, *op. cit.*, pág. 255. El *Bal du Moulin de la Galette*, adquirido en 1877 por Gustave Caillebotte, fue legado al Estado francés, con el resto de la colección Caillebotte, en 1894. En febrero de 1897 entró en el Musée du Luxembourg y luego, en 1929, se reunió con el *Pèlerinage à Cythère* en el Musée du Louvre. **17.** S. Patry, *op. cit.*, pág. 255.

7

BAL DU MOULIN DE LA GALETTE, 1876
[BAILE EN EL MOULIN DE LA GALETTE]
ÓLEO SOBRE LIENZO, 131,5 × 176,5 CM
MUSÉE D'ORSAY, PARÍS. LEGADO DE GUSTAVE
CAILLEBOTTE, 1894. RF 2739

[Página 106]

8

STANISLAS LÉPINE (1835-1892)
MONTMARTRE, RUE SAINT-VINCENT, ¿CA. 1875-1880?
ÓLEO SOBRE LIENZO, 67,5 × 48,5 CM
MUSÉE D'ORSAY, PARÍS. LEGADO DE ENRIQUETA ALSOP EN
NOMBRE DE EDUARDO MOLLARD, MARZO DE 1972. RF 1972 24

[Página 107]

9

SANTIAGO RUSIÑOL (1861-1931)
EL SACRÉ-CŒUR EN CONSTRUCCIÓN, CA. 1889-1890
ÓLEO SOBRE LIENZO, 81 × 60 CM
MUSÉE D'ORSAY, PARÍS. ADQUIRIDO EN 1988. RF 1988 28









10

VINCENT VAN GOGH (1853-1890)

LA GUINGUETTE À MONTMARTRE, 1886

[EL MERENDERO DE MONTMARTRE]

ÓLEO SOBRE LIENZO, 50 × 64,5 CM

MUSÉE D'ORSAY, PARÍS. LEGADO DE PIERRE GOUJON
EN MEMORIA DE SU PADRE, ÉTIENNE GOUJON, 1915. RF 2243







II

JEAN BÉRAUD (1849-1935)

UNE SOIRÉE, 1878

[UNA VELADA]

ÓLEO SOBRE LIENZO, 65 × 117 CM

MUSÉE D'ORSAY, PARÍS.

ADQUIRIDO EN CONCEPTO

DE CESIÓN GRATUITA DE LA

DIRECTION GÉNÉRALE

DES DOUANES ET DROITS

INDIRECTS, 1994. RF 1994 15