

Corot: *La Soledad*

Juan Ángel López-Manzanares



Fig. 1
Camille Corot
La Soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosín, 1866
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito
en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)

El cuadro de Camille Corot, *La Soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosín* (fig. 1), adquirido por la Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza en 1999, es conocido por haber figurado en el Salon parisien de 1866¹ y, sobre todo, porque Napoleón III lo adquirió para la colección de la emperatriz Eugenia de Montijo por la cuantiosa suma de 18.000 francos. No es mucho más lo que se sabe de él. Su simbología velada y el hecho de que hasta 1999 permaneciese oculto en diversas colecciones privadas, han contribuido a su carácter enigmático. En el presente artículo intentaremos desvelar algunas de sus claves basándonos en testimonios del propio artista, de sus biógrafos y en las críticas del Salon.

El Lemosín pintoresco

A lo largo de su vida Corot recorrió gran parte de la geografía francesa con el fin de realizar estudios al aire libre que le sirviesen de base para sus paisajes. Por lo que respecta a la región del Lemosín, situada en el centro-oeste de Francia, Corot la visitó por vez primera hacia 1849 y luego repitió la estancia en otras cuatro ocasiones; la última en 1864. El pintor tuvo noticia del Lemosín a través de su amigo Auguste Faulte du Puyparlier, quien cada dos o tres años pasaba varios meses al final del verano en las proximidades de Limoges, en la granja de su primo el industrial Jules Lacroix. El propio Jules Lacroix contaría a Alfred Robaut en 1888: “Las primeras veces, se limitaba a elegir motivos para sus estudios en mi propiedad y en los alrededores: más tarde, sus excursiones se extendieron hasta los ríos Vienne y Glane. Yo le acompañaba muy a menudo; partíamos hacia las cinco de la mañana; volvíamos cada día con un rico botín. El pincel no había estado en reposo un solo instante; habíamos charlado, cantado y fumado en cachimba; después acelerábamos el paso, al encuentro de la sabrosa sopa de coles que nos habíamos ganado con creces”.²

Corot apreciaba el carácter pintoresco y la naturaleza casi virgen del Lemosín, y a sus parajes frondosos y a sus abundantes lagos y cursos fluviales dedicó un notable conjunto de obras. Por lo que respecta a las exposiciones oficiales, tenemos noticia de que en 1849 envió al Salon un cuadro titulado *Paraje de Lemosín* (n.º 440 del catálogo), y en 1859 un *Recuerdo de Lemosín* (n.º 692); ambos en paradero desconocido. Por otra parte, en el catálogo razonado del artista, Robaut alude a varias obras más: *Interior rústico en Mas-Billier, cerca de Limoges*, c. 1850-1860,³ reproduce la cocina de la finca de Jules Lacroix y, según el testimonio de éste, fue pintada en un día de lluvia copiosa; más característico del artista es *Mas-Billier, cerca de Limoges. Un camino en el claro de un bosque*, c. 1850,⁴ que representaba a una campesina cuidando a una vaca



Fig. 2
Camille Corot
Claro de un bosque en Lemosín, 1845-1850
Subastado en Sotheby's, Nueva York,
el 10 de noviembre de 1998, lote 31

Fig. 3
Camille Corot
*La Soledad. Estudio del natural realizado
en Vigen (Alto Vienne)*, 1851
Localización desconocida

al borde de un bosque de castaños. Parecido a este último es también un estudio al aire libre titulado *Claro de un bosque en Lemosín*, c. 1845-1850 (fig. 2), recientemente subastado en Sotheby's Nueva York, en el que Corot destaca la espesura del bosque frente al trabajo anónimo de un leñador y su mujer, que recoge la leña, ambos de espaldas al espectador.

Por lo que respecta a los ríos y lagos de la región del Lemosín, Robaut incluye en el catálogo razonado del artista un dibujo de un pueblo al borde de un curso fluvial⁵ y la obra titulada *La Soledad. Estudio del natural libre realizado en Vigen (Alto Vienne)*⁶ (fig. 3). En el pie de foto de esta última se puede leer: "Es el estudio que sirvió para el cuadro del Salon de 1866". Pese a que Robaut habla de "estudio al aire libre" hay varios rasgos que hacen dudar de que se trate en realidad de una obra pintada al natural: así el formato ovalado, la composición muy cuidada con el árbol en medio y, sobre todo, la inclusión de la figura femenina al borde del lago, en actitud reflexiva. Parece más bien una versión muy próxima al cuadro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, aunque anterior; traspasada luego a un formato mayor y más acabado, propio del Salon.⁷

La memoria como fundamento del paisaje neoclásico

Corot no pretendió, en cualquier caso, hacer de *La Soledad* una transcripción literal del Lemosín francés. Así lo entendió el superintendente de Bellas Artes, Charles Blanc, quien señaló a propósito de los lienzos expuestos por Corot en el Salon de 1866: "*La tarde, La soledad*, no son paisajes rigurosamente copiados de tal o cual sitio. Son recuerdos vagos, pero sublimes; evocaciones. El poeta, como si hubiese vivido miles de años, recuerda las tierras antiguas que antaño recorriera, de las que no ha conservado más que sus grandes líneas, sus tintas amplias y su carácter solemne o melancólico, risueño o grave. Vio esos paisajes en Tracia o en Tesalia, a orillas del Peneo..., ¡qué sé yo!, pero hace tanto tiempo de ello, que no conserva ningún detalle en el fondo de su memoria. Nos dice solamente su impresión, y lo que hay de admirable nos lo comunica todo entero, sin que echemos en falta las hojas de las que carecen sus árboles, los accidentes de los que carecen sus campos, las asperezas o las fisuras de las que carecen sus rocas".⁸

Obras como *La Soledad* constituyen una versión poetizada de la realidad, conocida en su época como "paisaje heroico". Pese a que Corot fue uno de los máximos exponentes de la pintura al aire libre, sus estudios del natural se limitan a obras de pequeño formato que, salvo contadas excepciones, nunca vieron la luz pública. Desde mediados de los años treinta, envió al Salon composiciones que, si bien tienen por escenario paisajes naturalistas, ilustran un acontecimiento sagrado



Fig. 4
Camille Corot
Recuerdo de los alrededores del lago Nemi, 1865
The Art Institute of Chicago, Chicago

o literario dentro de la tradición del paisaje heroico. Sus repetidos fracasos en el Salon, sin embargo, le llevaron a emprender desde fines de los años cuarenta una pintura más poética en su tratamiento de la luz y de la pincelada, de vagas referencias literarias. En ella, la fidelidad orográfica deja paso a la captación de las emociones experimentadas ante el paisaje; aspecto este que acerca a Corot a los pintores de la Escuela de Barbizon.⁹

En este proceso de poetización del paisaje la memoria ocupa un lugar central. Ésta ya había sido ensalzada por teóricos como Pierre-Henri de Valenciennes, quien en su ensayo *Éléments de perspective pratique* (1800) recomendaba al joven paisajista hacer estudios de *resouvenir* para no depender exclusivamente de la contemplación directa de la naturaleza. En Corot, el papel central otorgado a la memoria determinará que en muchos de sus más conocidos paisajes de los años sesenta y setenta, se fundan presente y pasado, los umbríos bosques franceses y los serenos lagos de Italia. Uno de los ejemplos más claros al respecto es el lienzo titulado *Recuerdo de los alrededores del lago Nemi*, presentado en el Salon (fig. 4). A propósito de él, Henri Dumesnil nos ofrece el siguiente testimonio indispensable para comprender la obra de Corot en su conjunto: “Originariamente se trataba de un motivo de Ville-d’Avray, donde, una tarde, cuando se encontraba en el salón de su casa, el maestro se llevó una impresión muy viva, que trasladó al lienzo al día siguiente. Algún tiempo después, la tela fue enrollada, llevada a París y finalmente olvidada durante cinco años. Cuando la volvió a encontrar, creyó que el efecto se adaptaría mejor a un recuerdo de Italia que le vino en aquel momento, e hizo de ella lo que hemos visto [en el Salón de 1865]: una pintura sólida, que guarda relación con su tema y de una ejecución análoga a la que solía realizar en aquel país”.¹⁰ A Corot, tal como decían sus contemporáneos, Italia se le aparecía a través de las nieblas de los alrededores de París; y también *La Soledad* tiene algo de evocación italiana, más allá del traje de campesina romana que lleva la figura central.

Corot y la fotografía

Corot dio preferencia en su obra tardía a las armonías tonales frente a los contrastes de color. Para el artista francés la forma y los valores eran lo esencial. El dibujo debía ser fijado con exactitud y la relación de los valores escrupulosamente observada. Sus últimos cuadros se restringen, por lo general, a una gama reducida de colores. Priman, los valores de luz y sombra. De hecho, una vez establecido el dibujo, Corot dedicaba su mayor empeño a fijar los tonos; comenzaba por los más oscuros y continuaba ordenadamente hasta los más claros, en una progresión que a veces implicaba hasta veinte grados. El color



Fig. 5
Camille Corot
Una mañana, la danza de las ninfas, 1850
Musée d'Orsay, París



Fig. 6
Adalbert Cuvelier (?)
Fotografía tomada en los alrededores de Arras (?), 1852



Fig. 7
Camille Corot
El soñador bajo los grandes árboles, 1874
Bibliothèque Nationale de France, París

y la ejecución restaban en último lugar. Como señalaría el propio artista hacia 1870: “Lo que hay que ver en la pintura o, más bien, lo que yo busco, es la forma, el conjunto, la intensidad de los tonos. [...] Por eso para mí el color viene después, porque me gusta ante todo el conjunto, la armonía de los tonos, mientras que el color produce cierta estridencia que no me gusta”.¹¹

Esta manera de trabajar, a base de tonos o valores, se relaciona también con la incursión de Corot en el campo de la fotografía de la mano del pintor y fotógrafo Constant Dutilleux. Dutilleux, discípulo de Delacroix, se había interesado por Corot con ocasión del Salon de 1847. Desde entonces ambos artistas mantuvieron una estrecha amistad. Corot visitó a Dutilleux en Arras todos los años a partir de 1851 y junto a él experimentó nuevos procedimientos fotográficos.

Corot llegó a coleccionar más de trescientas fotografías, doscientas de las cuales eran de distintos temas *d'après nature*; pero su interés por el nuevo medio se sitúa más allá del coleccionismo. Los historiadores han relacionado el paso de su obra de un estilo arquitectónico y colorista en los años treinta y cuarenta a otro más vaporoso y monocromo en los cincuenta, con la influencia de la fotografía contemporánea. En concreto, muchos de sus paisajes maduros comparten con los calotipos de la época determinados rasgos característicos, como los tonos marrones, grises o verdosos, la forma desdibujada de las hojas contra el cielo —fruto, en la fotografía, de las largas exposiciones—, y el halo de luz alrededor de determinadas formas —fenómeno fotográfico conocido como “halación”— (figs. 5 y 6).¹² Pero además, junto a Constant Dutilleux, Adalbert Cuvelier y Adolphe Grandguillaume, Corot realizó a partir de 1853 *clichés-verre*; en castellano, “clichés de vidrio” (fig. 7). Gracias a esta nueva técnica fotográfica¹³ Corot pudo experimentar con los valores tonales y con la cualidad gráfica del trazo, tal como se observa en muchas de sus composiciones tardías, estructuradas a base de pantallas de ramas y hojas a contraluz; algo que también encontramos en el cuadro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

La Soledad como imagen de la Melancolía

Varios acontecimientos en la vida de Corot podrían explicar el tema representado en *La Soledad*: en concreto, la muerte repentina de Constant Dutilleux el 15 de octubre de 1865. Como hemos visto más arriba, Corot mantuvo una relación casi fraternal con Dutilleux entre los años 1847 y 1865, y el duelo por su muerte bien podría haber estado en el origen del cuadro de *La Soledad*, pintado tan sólo unos meses después. Así parece desprenderse del testimonio del biógrafo de Corot, Moreau-Nélaton, para quien la ejecución de *La Soledad* vino a sacar a Corot de la tristeza causada por la pérdida de su mejor amigo,



Fig. 8
Jean-Paul Flandrin
La Soledad, s.f.
Musée du Louvre, París

como si de un proceso catártico se tratara.¹⁴ Asimismo, Germain Bazin, en su ya clásica monografía sobre el artista francés, reincidió en que la presentación de *La Soledad* en el Salon de 1866 escondía una alusión velada a la muerte de Dutilleux.¹⁵

Pero no sólo el cuadro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza parece estar vinculado con la muerte de una persona próxima al artista. La primera versión de *La Soledad* —pintada en 1851 si nos atenemos a la datación de Robaut—, coincide con la muerte de la madre del artista, Marie-Françoise Oberson, a comienzos de aquel año. Corot, quien permaneció soltero toda su vida, había residido hasta 1851 en la casa familiar junto a su madre y su muerte supuso para el otro durísimo golpe.¹⁶

Más allá de la coincidencia cronológica de las dos versiones de *La Soledad* con la pérdida de Corot de algunos de sus seres más queridos, el propio cuadro posee un tono elegíaco que no pasó desapercibido a sus comentaristas. A él se refirió expresamente el marqués de Villemer en su crónica del Salon de 1866 publicada en *Le Figaro*.¹⁷ Asimismo, Marc de Montifaud escribió en *L'Artiste*: “Todo es grave, todo es naciente; todo grita: comienzo. / Este paisaje, que nos trae a la memoria —involuntariamente, sin duda— el *Recuerdo del lago de Nemi*, nos invade con sus resplandores. Su soledad nos invade; el espíritu apacigua sus turbaciones y se dispone a sentir los efectos de ese fervor primigenio de los parajes ocultos en los bosques; su color permanece en nuestra mirada y su deliciosa somnolencia nos sumerge amorosamente en una misma influencia vaga y nebulosa”.¹⁸

La figura femenina que protagoniza la composición y que mira hacia un más allá en el fondo del cuadro, es la que más claramente parece reincidir en este aspecto. A lo largo de su carrera, Corot pintó en innumerables ocasiones composiciones con una única figura meditativa en un paisaje virgen (baste recordar a Agar, San Jerónimo, Demócrito o San Sebastián). Ello ha sido interpretado en términos de admiración hacia su fuerza interior, más que como una identificación explícita.¹⁹ En el caso de *La Soledad*, Corot escogió un tema poco frecuente, pero que ya habían abordado antes que él su amigo y compañero Théodore Cauelle d'Aligny, y Jean-Paul Flandrin (fig. 8). En ambos casos, el título de “la soledad” hace referencia al estado físico y mental de monjes o eremitas, reclusos en plena naturaleza. El enfoque de Corot comparte con ambos la contraposición de un único personaje sedente frente al paisaje virgen pero, en vez de una figura masculina, es una muchacha la protagonista. Corot se aproxima así a representaciones neoclásicas de “la melancolía”, como la de la pintora Constance-Marie Charpentier (fig. 9), pero alcanzando una mayor integración de la psicología del personaje con el paisaje umbrío y taciturno.²⁰



Fig. 9
Constance-Marie Charpentier
La Melancolía, 1801
Musée de Picardie, Amiens



Fig. 10
Nicolas Poussin
Et in Arcadia ego, 1637-1638
Musée du Louvre, París

Epílogo

La obra tardía de Corot, compuesta en su mayor parte por escenas seudo-mitológicas en un entorno natural apacible, se enmarca en la tradición de la pintura bucólica que se había iniciado en el Renacimiento con Giorgione y Tiziano, y cuyo origen en poesía se retrotrae hasta Teócrito y Virgilio, en el siglo III y I a.C. respectivamente, para luego continuar en la obra de Petrarca, Boccaccio, Tasso y Jacopo Sannazaro.²¹ Es propio del género bucólico el rechazo del mundo urbano y civilizado, y la búsqueda de la armonía en la naturaleza, donde pastores ejecutan música con instrumentos populares y compiten recitando poesías. La alegría del motivo se combina, casi siempre, con la consciencia melancólica de la pérdida de la Edad de Oro y, en algunos casos, con la alusión explícita a acontecimientos desgraciados como el exilio o la muerte. Poussin, a quien Corot admiraba, ya había situado a la muerte en el centro de su reflexión sobre la Arcadia en su famoso cuadro *Et in Arcadia ego* (fig. 10). Con *La Soledad* Corot parece prolongar el tema desde una visión menos épica y más íntima, propia del carácter del artista francés.



Ciclo de conferencias Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

Notas

- 1 N.º 453 del catálogo. Corot expuso también en aquella ocasión el lienzo *La tarde* (n.º 452) y un aguafuerte titulado *Alrededores de Roma* (n.º 3116).
- 2 Carta de Jules Lacroix a Alfred Robaut, 25 de febrero de 1888, citada en Étienne Moreau-Nélaton: "L'histoire de Corot et de ses œuvres". En Alfred Robaut : *L'Œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, t. I, París 1905, p. 131.
- 3 Musée du Louvre, París (RF 1611) [Robaut 824].
- 4 Robaut 843.
- 5 Robaut 2854.
- 6 Robaut 844.
- 7 Corot realizó dos réplicas del cuadro de *La Soledad* en los años 1867-1868, en las que reforzó el carácter pastoril mediante la inclusión de cabras y vacas. Una de ellas se subastó recientemente en Christie's, Nueva York, el 8 de noviembre de 1999 (lote 106). La otra, originalmente propiedad de Paul Gallimard, se encuentra en paradero desconocido. Ver: Louis Vauxcelles: "Collection de M. Paul Gallimard". En *Les Arts*. París, n. 81, septiembre de 1908, p. 10, lám. p. 15; referida como *Estanque de Coubron*. Charles Blanc: "Salon de 1866". En *Gazette des Beaux-Arts*, París, t. XXI, 1 de julio de 1866, p. 38.
- 9 Véase: Camille Corot: *Carnet 9*, c. 1855-65; repr. en Camille Corot: *Carnet de Dessins suivis des lettres d'Italie*. París, Éditions de l'Amateur, 1996, p. 36.
- 10 Henri Dumesnil: *Corot. Souvenirs intimes*, París, Rapilly, 1875, p. 48.
- 11 Declaración recogida por Mme Aviat en Méry-sur-Seine en 1870; repr. en Germain Bazin, *Corot* (2ª ed. revisada y aumentada), París, Pierre Tisné, 1951, pp. 91-92.
- 12 Deborah Johnson: "Confluence and Influence: Photography and the Japanese Print in 1850". En *The Rise of Landscape Painting in France. Corot to Monet*. [Cat. exp.]. Manchester (NH), The Currier Gallery of Art, 1991, pp. 78-92. Véase también: Aaron Scharf: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 93-97.
- 13 Los pasos para su realización son los siguientes: se impregna una placa de cristal con colodión. Sobre ella, el artista trabaja haciendo surcos con un punzón, a la manera de un grabado. Luego, bajo la placa, se coloca un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico, y se expone a la luz. Se obtiene así un negativo que se fija con hiposulfito sódico. El siguiente paso es bañar el papel negativo en cera derretida para que se vuelva transparente. Finalmente, se somete de nuevo a un foco de luz para obtener la imagen en positivo.
- 14 Moreau-Nélaton, op. cit., pp. 226-227.
- 15 Bazin, op. cit., p. 23.
- 16 El propio artista señalaría: "Estaba convenientemente preparado para la desgracia que me ha aquejado, pero aun así el golpe me ha afectado muchísimo. A partir de hoy vuelvo al taller; trabajar me vendrá muy bien, así lo espero" (*Catalogue des autographes de Corot*, n.º 26 bis. En Robaut, op. cit., t. IV, p. 333).
- 17 Marqués de Villemer: "Le Salon". En *Le Figaro*. París, 13 de mayo de 1866, p. 2.
- 18 Marc de Montifaud: "Salon de 1866". En *L'Artiste. Beaux-Arts et Belles-Lettres*. París, 1866, t. I, 15 de mayo, p. 177.
- 19 Galassi, Peter: *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*. New Haven – Londres, Yale University Press, 1991, p. 57.
- 20 En cualquier caso *La Soledad* difiere de representaciones de la melancolía del propio Corot como la que hoy se conserva en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague [Robaut 1267], donde una figura femenina, vestida a la manera moderna, mira de frente al espectador.
- 21 En Carta a Abel Osmond, escrita el 2 de diciembre de 1825, Corot señala: "Dile a tu tío A[ndré] que no abandonaré a Virgilio"; repr. en Camille Corot: *Carnet de Dessins...*, op. Cit., p. 59. Años más tarde en otra carta a Ernestine Clerc de Landresse, datada el 16 de abril de 1853, Corot alude a la pérdida de la edición trilingüe —en griego, latín y francés— de los *Idilios* de Teócrito publicada por Gail en 1792, y a su intención de adquirir otro ejemplar (véase *Catalogue des autographes de Corot*, n.º 46. En Robaut, op. Cit., t. IV, p. 334). Doy las gracias a Guillermo Solana por haber llamado mi atención sobre este aspecto central y poco estudiado de la obra de Corot.