

Victòria Tébar

## TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LOS DIBUJOS DE VICTOR HUGO

### Tras las huellas de la calidad pictórica

Desde muy antiguo, los artistas han encontrado una preciosa e irremplazable fuente de estudio en la obra de los grandes maestros. También en aquellas otras obras, igualmente capaces de despertar su admiración, por encarnar logros personales que, además de hacerlas únicas, suelen encerrar



1 Victor Hugo. *Burgo rodeado de casas*, 1856. Tinta parda, diversos recortes de papel, unos empleados como plantilla (silueta del edificio) y otros como soporte intermedio para realizar impresiones (guache blanco sobre el cielo), pigmento gris oscuro en polvo, máscara soluble incolora, pluma, compuesto negro indeleble, guache blanco y sustancia translúcida de tonalidad ámbar (27,3 X 25,3 cm). Biblioteca Nacional de Francia (naf 24807, f. 44), París.

<sup>1</sup> Dos circunstancias favorecerán especialmente la relación de Hugo con los artistas contemporáneos antes del exilio: una será la necesidad de ilustrar sus libros y realizar los decorados, maquetas y figurines de sus obras de teatro; otra, la existencia de la *Fraternité des Arts*, que tras el primer cuarto del siglo, hizo posible un fuerte sentimiento de cohesión que impulsaba las ideas de los artistas y escritores progresistas. El fructífero intercambio generado, supuso una importante transformación en las ideas que habían permanecido vigentes durante mucho tiempo. Entre los artistas con quienes Hugo trabó amistad en la etapa 1820/50, podemos citar a Louis Boulanger, Achille y Eugène Deveria, Paul Huet, Eugène Delacroix (durante unos años solamente), Célestin Nanteuil, Richard Parkes Bonington, el Barón Isidore Taylor, Emile Deschamps, Tony Johannot, Châtillon, Chassériau y David d'Angers. (Léon SÉCHÉ, *Victor Hugo et les artistes (1827-1830)*, París, Mercure de France, 1912. Respecto a la etapa del exilio (1852/70) y la siguiente, véase: Pierre GEORGEL, «Le Romantisme des années 1860. Correspondance Victor Hugo - Philippe Burty», *Revue de l'Art*, n. 20, 1973, p. 8-64).

un misterio difícil de desentrañar (aún en el caso de llegar a conseguirlo, nada garantiza que se sea capaz de igualar la calidad del logro; ahí reside el mérito del creador). Cada uno de los pintores que han dejado una valiosa huella en la Historia del Arte, cuentan con experiencias determinantes en su evolución, en las que han adquirido, a través de la obra de predecesores y contemporáneos, conocimientos reveladores (Goya estudiando a Velázquez, Turner estudiando a Claude Lorraine, Van Gogh estudiando la estampa japonesa, Picasso estudiando el arte africano, etc.). Esta estimulante herencia se transmite cuando el artista receptivo descubre, en las obras que admira y estudia, respuestas a sus propias búsquedas, y estas respuestas son caminos que se abren hacia la luz.

En el siglo XIX, la revolución ideológica y estética promovida por el pensamiento romántico, significó un triunfo de la verdad individual del artista como guía para conducir el desarrollo de su obra sin corsés estilísticos inducidos por los críticos y los entendidos del arte oficial. Éste triunfo frente a los presupuestos clásicos que condicionaban el desarrollo natural de los artistas, dio legitimidad a la vía intuitiva, a la imaginación y a la necesidad de explorar caminos desconocidos que traerían consigo una diversificación en el campo de los lenguajes y los procesos de creación, en la expresión del transfondo, en el concepto de la forma, de la composición, de la técnica y de la factura.

Los pintores franceses de sensibilidad romántica apreciaban particularmente las pinturas y grabados de los paisajistas holandeses, de Piranesi, de Salvator Rosa, de Goya, de los acuarelistas ingleses. Permanecían receptivos ante ellos para comprender y asimilar, en lo posible, esa sabiduría personal, aspirando a su vez a dejar una aportación artística digna de aprecio. Victor Hugo, genuino impulsor del movimiento romántico francés, conocido universalmente por su obra de escritor y sus ideas sociales, participó, junto con sus amigos artistas, de la observación atenta de la buena pintura. A diferencia de otros escritores aficionados a los pinceles, supo extraer de ella enseñanzas esenciales de pintor, que puso al servicio de sus aspiraciones expresivas y de su personal concepción del mundo. El interés y originalidad del legado de Victor Hugo en este ámbito no son su único mérito: la justeza de sus escritos sobre el arte, la creación y la estética, confirman la orientación de sus búsquedas como artista.

Aunque no siguió propiamente las enseñanzas de una escuela en lo que al arte se refiere, permaneció vinculado de manera determinante a una serie de pintores de sensibilidad romántica, con quienes compartió la búsqueda del ideal en la creación y la defensa de la verdad individual del artista frente a las normas dictadas por el arte oficial. El intercambio que tuvo lugar entre estos pintores y Victor Hugo repercutió de manera trascendente en la formación de su criterio como artista, encauzando el desarrollo de sus facultades y conocimientos sobre la práctica del dibujo y la pintura.<sup>1</sup>

Las circunstancias poco comunes que determinaron en Hugo tanto el aprendizaje del dibujo como la libertad en sus procesos de creación, nos dan una idea del riesgo que entrañaba para él el hecho de que sus dibujos más personales fuesen mostrados abiertamente al público; podemos imaginar la incompreensión de que serían objeto, no sólo por parte del arte oficial sino también por la mentalidad propia de su época. Ante esta circunstancia, es significativa la actitud que demuestra a través de sus escritos: en público, siempre da a entender que no pretende ser artista, hablando de sus dibujos con una gran modestia, aunque en privado, se confiesa «pintor a su pesar»<sup>2</sup>.

El correr del tiempo y la evolución de los conceptos respecto al arte, la estética y los procesos de creación, han hecho que al contemplar hoy en día los dibujos de Victor Hugo, descubramos en ellos esos valores insólitos en su época, que sólo podían apreciarse desde la perspectiva de la pintura del siglo XX<sup>3</sup>.

## Del dibujo documento al dibujo interpretativo

Victor Hugo comienza a dibujar con periodicidad hacia los 30-32 años, con la madurez de la persona ya formada, extraordinariamente cultivado y precoz en las letras, habituado a observar las cosas de una determinada manera. Con una gran sensibilidad hacia las imágenes, va educándose, como decíamos, en el arte de los maestros que admira en los museos, en el de los pintores contemporáneos que contempla en talleres y salones y en sus inspiradoras experiencias en la naturaleza.

Es particularmente interesante el proceso evolutivo que Hugo llevó a cabo en sus dibujos de paisaje, progresando hacia la calidad y la libertad pictóricas. Observándolos en su conjunto, se constatan significativos cambios –en la concepción de la forma, de la composición y de la técnica–, que responden a las distintas necesidades expresivas creadas en cada etapa de su periplo vital. Por medio de un proceso de indagación y experimentación centrado en sus preocupaciones expresivas, unido a su temperamento resuelto, espíritu de superación y voluntad de síntesis, Hugo fue encontrando e introduciendo los medios y tratamientos más idóneos para plasmar sus singulares imágenes mentales.

En la obra paisajista hugoliana se observan tres grandes etapas que se diferencian entre sí por el predominio o la simultaneidad entre la realidad y la visión interior. La realidad está particularmente presente durante las dos etapas de viajes (1834-44 y 1861-71)<sup>4</sup>, durante los cuales Hugo dibuja asiduamente del natural, y la visión interior predomina durante la segunda etapa (1845-1860), coincidiendo con la ausencia de viajes e iniciándose con las circunstancias que marcan de manera decisiva su vida, centrando su pensamiento y su imaginación en la labor de indagar en el trasfondo sustancial

<sup>2</sup> Las palabras «pintor a su pesar», forman parte de la dedicatoria escrita por Hugo a Juliette Drouet, su compañera sentimental, en un ejemplar del conocido como el *Album Chenay* (1862), que reproducía mediante grabado doce de sus dibujos de paisaje. Recogida por Pierre GEORGEL, «Histoire d'un "peintre malgré lui"», en VICTOR HUGO, *Œuvres complètes*, (Jean MASSIN dir.), París: Club français du Livre, XVIII vol., 1967-69, vol XVIII, p. 13-80: 37-38.

<sup>3</sup> La obra gráfica hugoliana abarca un arco cronológico de más de 40 años y comprende unas 3.500 piezas, conservadas en su mayoría en colecciones públicas parisinas: el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia conserva unas 1.500 piezas, la Maison de Victor Hugo alrededor de 600 y el Museo del Louvre unas 7. La parte restante se encuentra en otros museos dentro y fuera de Francia, y en colecciones particulares. Actualmente está en preparación el catálogo razonado de la obra gráfica íntegra de Victor Hugo; el Dr. Pierre Georgel, el más profundo conocedor del tema, sobre el cual ha publicado alrededor de 40 trabajos, avanza desde hace años en su realización.

<sup>4</sup> La duración de los viajes estivales que Hugo emprende cada año suele ser de unos dos meses.



2. Victor Hugo. «Malines», 1837. Lápiz grafito (22,9 X 29,8 cm). Maison de Victor Hugo (MVH 810), París.

<sup>5</sup> Cuando hablamos de visión interior nos referimos a esas imágenes mentales que, más o menos concretas, se forman en la imaginación del artista en función de sus centros de interés personales, constituyendo el motor de la búsqueda expresiva que pone en juego facultades, conocimientos y medios técnicos.

<sup>6</sup> La palabra *sensación* se sucede repetidamente a lo largo de las cartas que Hugo escribe en el curso de su viaje a Bélgica en 1837, apareciendo igualmente en su prefacio del Rhin (1840): «No son los acontecimientos lo que yo busco en el viaje, son las ideas y las sensaciones.» (Recogido por Claude GÉLY, «Victor Hugo en Belgique en 1837. Le musée imaginaire du voyageur», en Madeleine BLONDEL et Pierre

de las cosas. En la tercera etapa (de 1861 hasta más allá de 1875), la realidad y la visión interior van alternándose: Hugo dibuja del natural en el curso de sus viajes y, en la ausencia de éstos, continúa su exploración expresiva en torno a aquellos temas interiorizados que viven en su pensamiento.

A cada uno de estos dos centros motivadores, realidad y visión interior<sup>5</sup>, corresponden dos clases de dibujo: el dibujo documento y el dibujo interpretativo. Realidad y visión interior pueden también fusionarse, dando lugar a diversas formas interme-

dias que hemos llamado reelaboraciones del natural o dibujos interpretativos con base del natural.

El dibujo documento (fig. 2), que Hugo realiza en el curso de sus viajes, es básicamente un dibujo de línea, preciso y fiel a la «cosa vista». El lápiz grafito y la pluma son los útiles que mejor le sirven para este propósito. El primero es particularmente práctico durante los viajes, por lo que aparece de manera constante en las composiciones de este grupo, que pueden ser completadas con sombras a lápiz, pluma o pincel.

En la primera etapa de su andadura en el dibujo, Hugo se acerca a la realidad con los ojos del viajero y del escritor romántico, ávido de imágenes, de ideas y sensaciones<sup>6</sup> que enriquezcan su imaginación y su escritura, reviviendo la Historia, perpetuando sus leyendas y sus mitos. Dibujar, equivale en este momento a fijar las cosas que ve, con las cuales va llenando, junto con la escritura, sus cuadernos de cuentas y sus álbums de dibujo. Con todo ello va elaborándose una especie de archivo documental que le ayuda a recordar las vivencias, los lugares y las cosas que han llamado su atención en cada viaje<sup>7</sup>. En estos años le importa especialmente la fidelidad a lo observado, condición que considera indispensable para todo aquel que se inicia en el dibujo y para quien aspira a la libertad creadora.

«Cuando han pasado los primeros años [...] cuando se han limado con el roce de la vida las asperezas de la juventud, se reconoce que [...] toda invención, toda creación, toda adivinación del arte debe tener por base el estudio, *la observación*, el recogimiento, la ciencia, la medida, la comparación, la meditación seria, *el dibujo atento* y



3. Victor Hugo. *Viejo burgo en la tormenta*, 1837. Lápiz grafito, tinta parda, pincel y dos plumas de distinto grosor (24 X 30 cm). Maison de Victor Hugo (MVH 44), París.

*continuo de cada cosa del natural*, la crítica concienzuda de uno mismo; y la inspiración que se desprende según estas nuevas condiciones, lejos de perder nada, gana un aliento más grande y más fuertes alas.»<sup>8</sup>

«Dí a mi *gros Charlot*, que, ya que dibuja, tenga siempre cuidado de hacerlo *del natural*, *lenta*, *cuidadosa* y *fielmente*. Esta es la manera de llegar a dibujar con rapidez y seguridad.»<sup>9</sup>

Las fieles descripciones, a veces bastante minuciosas, van alternándose ocasionalmente con composiciones de tratamiento más libre e imaginativo (fig. 3), de inclinación hacia lo pintoresco, como el que describe un elocuente testimonio de Théophile Gautier:

«Cuando él viaja esboza todo lo que le llama la atención. La cresta de una colina, un festón de horizonte, una nube de forma rara, un detalle curioso de puerta o de ventana, una torre mellada, una vieja atalaya: estas son sus notas; después por la tarde, en el albergue, él redibuja su trazo a la pluma, y añade vítores, efectos escogidos siempre con audacia; y el croquis informe, esbozado con rapidez sobre la rodilla o sobre el fondo del sombrero, con frecuencia entre el traqueteo del coche o el balanceo del barco de paso, se transforma en un dibujo bastante parecido a un aguafuerte de un capricho y de un *ragoût* que sorprende a los artistas mismos.»<sup>10</sup>

La pérdida de su hija Leopoldine en 1843, trae consigo el cese de los viajes anuales, poniendo fin a la primera etapa de su dibujo y abriendo un sig-

GEORGEL (rec.), *Victor Hugo et les images* (Coloquio 1984), Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 43.

<sup>7</sup> La Biblioteca Nacional de Francia conserva 11 álbums de viaje donde se encuentra reunido un gran número de dibujos realizados por Hugo entre los años 1839 y 1871, la Maison de Victor Hugo conserva el álbum de viaje de 1836. Ambas instituciones conservan también una serie de cuadernos de viaje anteriores y posteriores al momento en que se produce el exilio.

<sup>8</sup> Victor Hugo, *Han d'Islande*, 1833 (recogido por Pierre Georgel, «Portrait d'un artiste en griffonneur», en *Victor Hugo et les images*, *Op. cit.*, p. 70). Estas palabras de Hugo revelan la profundidad con la que contempla el arte y la creación: aspirando a la más plena libertad creadora, señala el dibujo del natural, el estudio y el ejercicio de las capacidades reflexivas, como condiciones necesarias para todo artista que pretenda cultivar sus dotes creadoras y acceder un día a un nivel expresivo superior. El párrafo en cuestión, escrito en 1833, demuestra que en este momento su criterio es claro y seguro en cuanto a lo que el dominio del dibujo ha de proporcionar al artista.

<sup>9</sup> Carta de 1842; Hugo da este consejo a su hijo Charles a través de su hermana, destinataria de la carta. Recogido por Jean SERGENT, *Dessins de Victor Hugo*, Ginebra, La Palatine, 1955, p. 23.

<sup>10</sup> Théophile GAUTIER, «Monsieur Victor Hugo dessinateur», *La Presse*, 27 de junio de 1838.



<sup>11</sup> Véase Jean GAUDON, *Le temps de la contemplation, l'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre*, París, Flammarion, 1985.

<sup>12</sup> A partir de 1845, las aspiraciones expresivas que Hugo manifiesta en sus dibujos no pueden desligarse de los tres acontecimientos adversos que se van sumando en el espacio de ocho años y que van a marcar de manera determinante su vida y su visión de las cosas. El primero es, como decíamos, la trágica muerte de Leopoldine. El segundo, su fracaso político en 1849 (durante su periodo como diputado), tras el cual se ven frustradas sus esperanzas de diálogo con el poder y sus esfuerzos por conseguir una mayor justicia social. Todo ello deriva en la profunda crisis que durante el año 1850 bloquea totalmente su labor de escritor. El tercero, es el golpe de estado (2 de diciembre de 1851) que desemboca en el exilio, significando la gran fractura que acaba de separar en su vida un antes y un después. El exilio corta radicalmente la intensa vida social, cultural y política que Hugo mantenía en París. A partir de 1852, vive aislado en la Isla de Jersey primero y de Guernesey después, con su familia, August Vaquerie y Juliette Drouet, que le acompañan en su destierro. Como contrapartida, los 19 largos años que dura el exilio le proporcionan el aislamiento y la concentración necesarios para desarrollar lo más personal de su obra literaria y de su obra gráfica.

<sup>13</sup> Fragmento de la carta de Hugo a su amigo pintor Louis Boulanger, escrita du-



4. Victor Hugo. *Castillo entre los árboles*, hacia 1847. Máscara soluble incolora, pigmento gris en polvo, compuesto negro-parduzco soluble, tinta parda soluble, tinta parda indeleble (?), plantilla (?), lápiz grafito y plumilla (19 X 25 cm). Colección Devinat, París.

nificativo espacio de meditación más allá de la realidad física, hacia los grandes enigmas existenciales. Espacio que se corresponde con lo que el poeta llamará más tarde, *la contemplación*<sup>11</sup>.

Con el cese de los viajes, su dibujo se desliga del natural, comenzando a transformarse y progresar impulsado por la necesidad, no ya de plasmar lo que ve, sino de *expresar*, tal como las siente, esas imágenes mentales que son metáfora de temas primordiales. A consecuencia de ello, el dibujo va convirtiéndose en un campo personal de exploración, en un lenguaje íntimo que parece permitirle llegar donde no llega la palabra.<sup>12</sup> Dejando atrás su anterior inclinación por lo pintoresco, sus nacientes aspiraciones expresivas le llevan a encontrar un tratamiento más austero y evocador, depurando de su dibujo todo lo que pudiera ser artificial o accesorio, para así alcanzar el trans fondo esencial de las cosas.

«Los ojos ven, el pensamiento indaga, comenta y traduce.»<sup>13</sup>

«Nada deja en la mente una impresión a la vez tan *vaga e impactante* como esa especie de sueños que se desprenden a veces de la realidad.»<sup>14</sup>

A través de la imaginación se manifiestan con frecuencia las facultades intuitivas. Determinadas imágenes o visiones que se proyectan en la pantalla mental de Hugo son portadoras de un sentido cuya profundidad sospe-

cha e indaga, tal como ocurre con las imágenes de ciertos sueños, *vagas* en cuanto a imagen entrevista e *impactantes* en cuanto a la potencialidad del contenido que encierran. Buscando llevar estas cualidades a sus dibujos y partiendo del bagaje que ya reúne en este momento en cuanto a las técnicas tradicionales del dibujo, Hugo va explorando especialmente las posibilidades expresivas de los procedimientos de mancha: la aguada sobre seco y sobre húmedo, los difuminados con distintos tipos de pigmentos, los rasca-dos sobre la tinta seca, etc. A todo ello, pronto se unirán las técnicas de reserva, con las que consigue el resalte de luces y formas claras sobre fondos y elementos oscuros. Los dibujos de este tipo son elaborados en el aislamiento del albergue o del taller y suelen caracterizarse por una reducida presencia de la línea de contorno, de la que en bastantes casos llega a prescindir totalmente, favoreciendo el desarrollo progresivo de tratamientos más pictóricos.

La vía experimental, tan importante en su obra gráfica, puede considerarse inscrita dentro del grupo de dibujos interpretativos, ya que es el tipo de composiciones en las que Hugo incorpora los hallazgos nacidos de sus investigaciones gráficas.

## Las ideas y las técnicas

E. Delacroix me decía un día: «El arte es una cosa tal ideal y fugitiva, que los útiles nunca son lo bastante apropiados, ni los medios lo bastante expeditivos.»<sup>15</sup>

Las consideraciones que Delacroix hacía a Baudelaire basándose en su propia experiencia y sus preocupaciones de genuino pintor romántico, son muy significativas de la búsqueda interpretativa que llevaron a cabo los más innovadores pintores del Romanticismo. Señala el carácter fugitivo de las imágenes mentales que desencadenan el proceso creador, el hecho de que son producto del pensamiento, es decir, de la esfera inmaterial de las ideas, e indica, en consecuencia, la necesidad de explorar en las técnicas más allá de lo conocido para lograr expresar esas impresiones personales, esas cualidades significativas e ideas transcendentales de que son portadoras las imágenes que van depurándose en la pantalla mental del artista, desembocando en la realización.

Todo ello guarda una consonancia fundamental con el Hugo artista: a través de su propia obra gráfica, Hugo nos muestra las técnicas como campo de exploración primordial al servicio de las ideas, de las imágenes mentales y de la sensibilidad. Haciendo, en consecuencia, aportaciones propias en distintos planos de la creación artística (a veces llevando elementos propios de la literatura al dominio del arte o viceversa).

Gracias a su condición de poeta, Hugo se cultivó, desde muy joven, en el ejercicio de interiorizar y meditar sobre las cosas, indagando en las cuali-

rante el viaje a los Alpes en 1839 (Recogido por C. GÉLY, «Victor Hugo en Belgique», *Op. cit.*, p. 43).

<sup>14</sup> Carta de Hugo (viaje a Bélgica, 8 de septiembre de 1837). Recogida por C. GÉLY, *Ibidem*, p. 55. Estas apreciaciones, nacidas de las técnicas de las fecundas vivencias de sus anteriores viajes, son muy reveladoras de la visión interior de Hugo, en consonancia con el tipo de imágenes que comienza a plasmar de 1845 en adelante.

<sup>15</sup> Charles BAUDELAIRE, *Conseils aux jeunes littérateurs* (1856). Citado por Jean-Claude LEBENSZTEJN, *L'art de la tache*, París, Éditions du Limon, 1990, p. 173.

<sup>16</sup> Un buen ejemplo de ello es su doble obra *Les travailleurs de la mer*, única de Victor Hugo expresada paralelamente por la palabra y el dibujo. Las 36 composiciones gráficas que realizó para incluir en su manuscrito, demuestran la inteligente manera en que el artista y el escritor se complementan; no apareciendo nunca repetido lo que describe por el lenguaje de la palabra y lo que describe por el del dibujo. La novela se desarrolla en el entorno natural de las islas del Canal de la Mancha, recreando la vida del «noble pueblo del mar» que vive con dureza de los recursos del océano.

1) En el plano del contenido, la antítesis de *Les travailleurs de la mer* se manifiesta fundamentalmente a través de la lucha que el elemento humano libra frente los *anakés* de su destino, representados por las fuerzas adversas de la naturaleza y, en segundo lugar, por las que encarnan la superstición y los prejuicios sociales.

2) En el plano gráfico, la «antítesis», se manifiesta generalmente a través del claroscuro (mediante efectos oscilantes de luz y sombra) y la composición (creándose en cada obra un juego de interacciones compositivas, basado en la oposición de masas dinámicas que empujan en sentidos contrarios), tenemos un ejemplo ilustrativo en el dibujo *Les Douvres* (fig. 14 c).

3) En el plano literario, vemos también cómo a menudo las ideas, cualidades y descripciones de la novela cobran, a través del contraste y «la antítesis», todo su sentido. Citamos varios ejemplos: al comienzo de la obra, Hugo

dades y sentido esenciales que éstas pueden encerrar. En sus procesos de creación –tanto en la parte receptiva como en la expresiva– son muy destacables sus técnicas de contraste. Recordemos que en sus escritos sobre la creación literaria y artística, Hugo destaca la importancia del contraste, particularmente en el prefacio de *Cromwell* (1827), donde habla de la «armonía de los contrarios» y en *William Shakespeare* (1864), donde habla de la «antítesis universal». Como creador, el mutuo contraste entre los elementos expresivos, es una de las maneras características que emplea para poner en valor las cualidades, las ideas y los significados, tanto los que sugiere en la composición gráfica, como los que alude o especifica en la literaria.

Para evocar las cualidades sensitivas del mundo físico y las que atribuye al mundo espiritual, Hugo explora la relación entre el efecto técnico y su traducción a sugerencias sensoriales, buscando la idoneidad entre los posibles efectos que va encontrando y sus aspiraciones expresivas.

«He acabado por mezclar el lápiz, el carboncillo, la sepia, el carbón, el hollín y todo tipo de mixturas raras que llegan a expresar un poco mejor lo que llevo en los ojos y sobre todo en la cabeza. [A continuación, Hugo quitaba importancia a sus dibujos diciendo:] Esto me divierte entre dos estrofas.»<sup>16</sup>

Llevada con profundidad, esta búsqueda origina un proceso de desarrollo de los recursos interpretativos en función de las ideas a expresar. En Hugo, como en la mayoría de los artistas románticos, la visión de lo sublime se revelará como el mayor activador de sus capacidades interpretativas, promoviendo la formación de un lenguaje propio y la evolución de sus conceptos de pintor.

En la composición gráfica, además de emplear el contraste en su más amplio sentido, Hugo desarrolla sus creaciones dentro de un concepto fundamentalmente claroscuro, cuyo origen se encuentra en los pintores que más admiró, particularmente Rembrandt, Goya y Piranesi.

«La antítesis de Shakespeare, es la antítesis universal, siempre y por todas partes; es la ubicuidad de la antinomia, la vida y la muerte, el frío y el calor, lo justo y lo injusto, el ángel y el demonio, el cielo y la tierra, [...] el alma y la sombra; es en esta oscura querrela flagrante, este flujo y reflujo sin fin, este perpetuo sí y no, esta oposición irreductible, este inmenso antagonismo en permanencia, donde Rembrandt forma su claroscuro y Piranesi compone su vértigo.»

«Antes de despojar al arte de esta antítesis, comenzar por despojar de ella a la naturaleza.»<sup>17</sup>

Las palabras de Hugo son reflejo de cómo sus ideas acerca de la creación se fundamentan y elaboran dentro de un plano filosófico y estético que liga al creador, artista o escritor, con la creación suprema de la naturaleza. Rembrandt, Goya y Piranesi, por un lado, Shakespeare por el otro, encar-



nan para Hugo el ideal en la pintura y la literatura; cada uno de ellos ha alumbrado en su obra una verdad genial y desmedida, hecha de contrastes, de dualidades, de luchas antitéticas. Sin suprimir la paradoja ni la fealdad, las han integrado en su obra, con una visión profundamente humana y a menudo poética. Han sabido formar su propio sentido estético, no ya con arreglo a la razón relativa y limitada del hombre, sino en consonancia con la razón absoluta de la naturaleza, creación suprema.

«Shakespeare es la fertilidad, la fuerza, la exuberancia, [...] ninguna reticencia, ninguna ligadura, ninguna economía, la prodigalidad insensata y tranquila del creador. [...] Shakespeare es el sembrador de deslumbramientos. A cada palabra, la imagen; a cada palabra, el contraste; a cada palabra, el día y la noche.»<sup>18</sup>

A través del claroscuro, Hugo imprime en sus obras el aliento vital, misterioso y sublime (en muchos casos, este hecho es común a sus descripciones literarias). A través de la iluminación expresa el recogimiento, el misticismo, la potencia, la fragilidad, la magia del mítico pasado medieval, el drama humano o la energía flamante y arrolladora del océano. Con frecuencia se sirve de las sombras para envolver la escena, destacando sobre ella, con la máxima luz, un elemento o núcleo principal; a veces, al contrario, lo esconde en la penumbra para que sea el espectador quien llegue a descubrirlo (fig. 4).

Resulta muy interesante comprobar cómo Hugo asocia, a sus métodos de contraste, el alcance expresivo y estético que los procedimientos técnicos son capaces de proporcionar al artista. A través de sus métodos de contraste, Hugo busca que los efectos técnicos expresen cualidades que puedan complementarse entre sí de manera significativa. Así sucede por ejemplo, en muchas composiciones en las que, tras dibujar y manchar las formas en tinta parda, superpone oscuros y negros muy intensos, creándose un significativo contraste entre la rotundidad de éstos últimos —que a menudo incorporan efectos de lepra<sup>19</sup>— y la delicadeza de la primera. En una serie de obras donde aparecen arquitecturas, esta superposición de negros sobre pardos parece constituir, en el plano simbólico, una poética dramatización entre la huella frágil y esforzada del hombre (representada a través de la cálida delicadeza y el aspecto indefinido que presentan las formas arquitectónicas en tinta parda, ligeramente difuminadas por efecto del lavado) y el misterioso acaecer del destino, que imprime sobre él su impasible y a veces contundente designio. Todo ello plasma la verdad universal del hombre que se ve inerte ante las causas agentes de su destino<sup>20</sup>.

## La parte críptica de sus procedimientos técnicos

La complejidad que entraña el identificar los materiales que han intervenido en buena parte de los dibujos de Hugo, ya ha sido puesta de relieve en

define la isla de Guernesey con dos cualidades que se oponen y complementan perfectamente: «severa y dulce»; por otro lado, varios capítulos de la obra llevan los siguientes títulos: «Existencia agitada y conciencia tranquila». «Primeros resplandores de una aurora o de un incendio»; «Los recursos de aquel a quien de todo falta»; «De profundis ad altum»; «Alegria envuelta en zozobras».

<sup>17</sup> Fragmento de la carta que Hugo escribió a Baudelaire (29/4/1860) como respuesta a los elogios que éste acababa de hacer, en la prensa, a sus dibujos de paisaje. (V. HUGO, *Œuvres complètes*, (MASSIN dir.), *Op. cit.*, vol. XII, p. 1097 y 1098).

<sup>18</sup> Victor HUGO, *William Shakespeare* (1864), París, Flammarion, 1973, p. 176. V. HUGO, *Ibidem*, p. 181. Pierre Georgel ha señalado con agudeza, la razón por la cual las líneas escritas por Hugo acerca de «la antítesis de Shakespeare», nos ayudan a entender porqué las obras de Rembrandt y Goya fueron importantes referencias en el arte y la literatura románticos: «La ambición más alta y general del genio romántico [...] fue la de encontrar un lenguaje capaz de expresar la unidad del universo sin neutralizar las unas por las otras las componentes contradictorias. Es por ello, por lo que Hugo prefiere, al término de síntesis, que designa la etapa final de un sistema dialéctico, el de antítesis, sugiriendo una estructura dinámica jamás concluida, un «antagonismo en permanencia».» P. GEORGEL, «Le Romanisme...». *Art. cit.*, p. 33.

<sup>19</sup> En la nota 28 hablamos de éste tipo de efectos.

5. Victor Hugo. *El alegre castillo* (detalle ampliado mediante objetivo macro. En el original, la altura real de éste árbol es de unos 23 mm). Máscara soluble incolora, grafito en polvo y tinta parda (foto: V.T.).



las palabras de distintos conservadores y estudiosos<sup>21</sup>. Por otro lado, la tradición escrita viene transmitiendo desde el siglo XIX la idea de que Hugo se servía de los materiales más heterodoxos (además de los de uso tradicional, se mencionan el café negro, los posos de café, el jugo de moras, la ceniza, el ahumado con el humo de la lámpara, y un largo etc.), haciéndose a veces bastante difícil distinguir, entre los diversos documentos, el testimonio fidedigno, respecto a la leyenda formada en torno a la figura del singular creador.

<sup>20</sup> No es casualidad si en el prefacio de *Cromwell*, Hugo hablaba de «armonía de contrarios» y tras largos años de exilio, habla de «antítesis universal»; el «contraste» y la «antítesis» responden a la imagen de su propia lucha personal ante la misteriosa dificultad de la vida.

<sup>21</sup> Jean GAUDON, *Le Rhin. Le voyage de Victor Hugo en 1840*, París, Paris-Musées, 1985, p. 109. René JOURNET et Guy ROBERT, *Victor Hugo. Trois albums. BN n° 13.351, 13.355, 24.807*, París, Les Belles Lettres, 1963, p. 7. Henri CAZAUMAJOU, [página introductoria] en Sophie GROSSIORD et al., *Maison de Victor Hugo. Dessins de Victor Hugo*, París, Paris-Musées, 1985, p. 1.

<sup>22</sup> Las dificultades mencionadas han propiciado que en las fichas técnicas de las catalogaciones hasta ahora publicadas sobre la obra gráfica hugoliana, estos procedimientos no aparezcan identificados o que con frecuencia hayan sido confundidos con otros distintos cuyo resultado puede asemejarse a ellos.

Las incógnitas relativas a los materiales empleados, no son las únicas que han venido encerrando los dibujos de Victor Hugo en cuanto a su elaboración, existiendo junto a ellas otros aspectos desconocidos importantes, particularmente los relativos a sus procedimientos técnicos<sup>22</sup>.

Observando los dibujos originales, se percibe que en una parte de ellos se emplearon técnicas y materiales que resultan atípicos en el dibujo. Apreciamos, por ejemplo, que las tintas llevan a menudo incorporadas materias que les dan una consistencia más espesa, opaca y mate de lo común; se trata de unas mezclas o compuestos que, trabajadas de diversas maneras, crean sobre la superficie del papel unas peculiares calidades (a veces semejantes a geografías) formadas por empastes desgastados, rayados, craquelados y minúsculos cuarterones de tinta, que pueden quedar más agrupados o dispersos. Comprobamos entonces que ese tipo de composiciones —numerosas en la producción de Victor Hugo— presenta una factura pictórica cuyas características desbordan ampliamente la imagen que tenemos formada del dibujo en el siglo XIX<sup>23</sup>.

Para poder resolver las incógnitas relativas a los materiales y procedimientos técnicos empleados por Hugo, ha sido necesario encontrar sistemas de estudio alternativos a los tradicionales (examen directo sobre la obra original, empleo de la lente de aumento, investigación bibliográfica en torno al tema, etc.) que fuesen complementarios a ellos e idóneos a este fin. El primero y principal al que hemos recurrido en la investigación ha sido la experimentación técnica, a la cual se han unido el valioso apoyo de la fotografía de gran aumento (fig. 5 y 7) y el de las técnicas de laboratorio. El estudio llevado a cabo según esta nueva metodología de pintor investigador (en el que la vía científica se completa con la empírica) nos ha permitido llegar más allá respecto a los realizados hasta el momento sobre la obra gráfica de Victor Hugo<sup>24</sup>.



6. Victor Hugo. *El alegre castillo*, 1837/50. Plumilla, tintas negra y parda, máscara soluble incolora, grafito en polvo, rascados y rayados (15,8 X 22,2 cm). Maison de Victor Hugo (MVH 37) París.

## Su aportación más destacable como artista del claroscuro: las máscaras reservadoras

Dado que las visiones plasmadas por Hugo en sus dibujos interpretativos tienen por principal característica la iluminación claroscuro, la mayoría de técnicas y procedimientos que introduce en ellos están concebidos para obtener efectos de contraste, o de fusión, entre lo claro y lo oscuro: la aguada de tinta, los rascados sobre la tinta seca, las sombras incorporadas extendiendo pigmentos secos, el empleo de plantillas recortadas para obtener formas en silueta, los realces de guache blanco, etc. No obstante, más allá de estos procedimientos empleados en el dibujo de su época, resultan particularmente significativos de su manera de hacer personal, otros tipos de procedimiento técnico, cuyo reciente conocimiento nos permite formar una idea más concreta de lo que significaron sus «*mixtures bizarres*».

Ese tipo de procedimientos tan empleados en su obra interpretativa, resulta fuera de lo común en el contexto del dibujo y la pintura de su época, especialmente por el empleo de técnicas de reserva mediante un agente reservador o *máscara*, que tiene la particularidad de ser soluble al agua.<sup>25</sup> La máscara soluble de Hugo es una mezcla fluida que puede ser incolora, parda, negra o blanca. La aplica a pincel o similar, cubriéndola después con un agente colorante indeleble (en sus dibujos se observan básicamente la

<sup>23</sup> Al mencionar estas particulares cualidades que presenta buena parte de la obra artística de Victor Hugo, explicamos mejor a qué nos referimos cuando la designamos como *dibujos* (una razón básica ha sido el hecho de que el propio Hugo los nombra, entre otros, con este término), no obstante, resulta evidente que son algo más que dibujos, y que la libertad con la que fueron concebidos y realizados los hace poco clasificables, pidiendo más bien situarse en un terreno intermedio entre el dibujo y la pintura, ya que conjugan elementos de ambos.

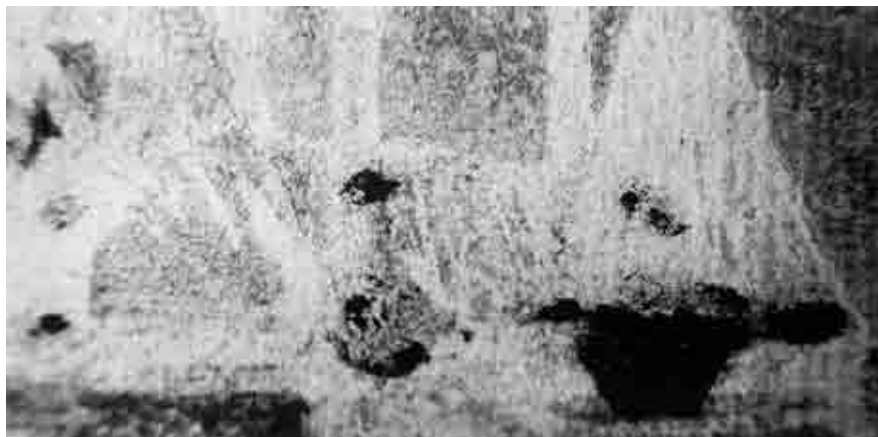
<sup>24</sup> El estudio que exponemos en estas páginas ha formado parte de la investigación recogida en la tesis doctoral Victoria TÉBAR, *Concepción técnica en los dibujos de paisaje de Victor Hugo* (Facultat de Belles Arts, UB, 2002) 2 vols., 757 p.

<sup>25</sup> Las máscaras reservadoras son elementos, de consistencia fluída o rígida, que protegen el soporte (papel, etc.) frente a la aplicación de los agentes colorantes (tintas, pigmentos secos, etc.). Por regla general, el empleo de éste tipo de material que se interpone entre el agente colorante y el soporte, produce una silueta: la máscara asegura la definición de una forma concreta, de una mancha, de una línea, etc., cuya silueta queda destacada en claro sobre oscuro o viceversa. Uno de los primeros precedentes que conocemos al respecto es el que permitió al hombre primitivo obtener la silueta de su mano extendida sobre la pared, aplicando sobre ambas una sustancia colorante. En éste caso, la mano

actúa como máscara reservadora al igual que lo hace la plantilla recortada con el objeto de reproducir sus formas. Cuando la máscara reservadora es un recorte (papel, cartón, etc.), permite ser utilizado varias veces, mientras que la máscara fluida (como la cera utilizada en el batik, la *drawing gum* a base de caucho utilizada por los acuarelistas ingleses o la reserva soluble utilizada por Hugo) permite un solo uso, ya que al retirarla queda destruida.

<sup>26</sup> Hemos denominado máscara incolora a aquella que al disolverse no deja ningún rastro sobre el papel.

<sup>27</sup> Llamamos reserva o máscara negra a aquella que al disolverse deja el papel más o menos teñido (de un tono entre *beige* y *castaño*).



7. Victor Hugo. *Los dos castillos* (detalle ampliado mediante objetivo macro). Pigmento seco gris (fondo) sobre máscara soluble negra (castillo). (Foto: V. T.).

tinta china, el betún de Judea y diversos tipos de pigmentos en polvo). Posteriormente lava el soporte (papel) disolviendo las máscaras *sólo parcialmente* (en la mayoría de los casos), ya que es en este estadio intermedio de la elaboración cuando obtiene los muy diversos efectos técnicos y lumínicos que busca. En sus obras, este tipo de efectos suele contribuir de manera importante a evocar las cualidades e ideas a través de las cuales da a entender el transfondo.

En la fig. 5 vemos un claro ejemplo del empleo que Hugo hace de la *máscara incolora*; se trata del árbol blanco que aparece junto al margen derecho del dibujo *El alegre castillo* (fig. 6). Todas las formas claras sobre fondo oscuro que aparecen en la composición se obtuvieron con la modalidad denominada *máscara (o reserva) incolora con superposición de pigmento seco* (polvo de grafito en este caso)<sup>26</sup>. El efecto conseguido propicia en el espectador una impresión irreal o fantasmal, una sensación de ingravidez y pureza que podemos asociar a la idea de que el castillo, que recibe del cenit un chorro de energética luz, pertenece a una especie de mundo ideal y radiante.

En la fig. 7 (*Los dos castillos*, 1850), la apariencia fantasmal del castillo del fondo (fig. 8), fue conseguida por Hugo empleando la modalidad denominada *máscara (o reserva) negra con superposición de pigmento seco* (correspondiente al tono gris de fondo, sobre el cual se destaca el castillo), al ser parcialmente lavada dicha máscara, han quedado los característicos restos de su materia negra<sup>27</sup> (si hubiera sido totalmente lavada, se habría disuelto completamente, quedando una silueta clara similar a la del árbol de la fig. 5). La obra parece simbolizar el enigma de la existencia humana, como si desde la realidad (simbolizada por el castillo más próximo) el autor contemplase ese otro lugar, lejano e inaccesible, donde moran los que



8. Victor Hugo. *Los dos castillos*, 1850. Tinta parda, pluma y pincel, máscara soluble negra, pigmento seco (gris y marrón), barra litográfica negra y rascador (34 X 49 cm). Maison de Victor Hugo (MVH 16) París.

se han ido. Contribuye a dar esta sensación, el hecho de que el castillo del fondo no tiene puertas ni camino de acceso, sólo parece tener una especie de ventana de vigía situada en la torre.

En una serie de casos, los dos tipos de reserva que acabamos de ver, la máscara negra y la máscara incolora con superposición de pigmentos, son escogidos por Hugo con intención de evocar la idea de la inmaterialidad, de lo sobrenatural, o de la desaparición que sucede al abandono de los vestigios arquitectónicos del pasado. Conjugando estas cualidades de la esfera invisible con las del mundo físico, nos ha dejado obras cuyo contenido representa el contraste entre dualidades esenciales: *Los dos castillos* (fig. 7), parecen expresar la dualidad entre lo tangible y lo intangible o entre lo físico y lo metafísico, al igual que *Ciudad a orillas de un lago* (hacia 1850, MVH 35) parece simbolizar la dualidad entre el pasado y el presente o entre el presente y el futuro. En ambos casos aparece como trasfondo la transitoriedad de la vida, el devenir de las cosas y, en suma, la transformación.

Las fig. 11, 12 y 13 (*El burgo de la cruz* y dos fragmentos) nos muestran —sobre las materias pétreas del conjunto arquitectónico y del gran crucifijo que preside la escena—, la llamada *máscara leprosa* con su característico efecto de textura blanquinegra. Uno de los resultados técnicos y expresivos más personales que Hugo introduce en sus dibujos es este efecto de lepra, que aparece con frecuencia entre los años 1850 y 1855<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> La característica más visible que presenta esta modalidad de máscara es la descamación de la tinta o efecto de lepra, como ha sido observado con anterioridad por estudiosos como Pierre Georget, Jean Gaudon y Marie-Laure Prévost. Generalmente, este efecto de lepra es llevado por Hugo a sus dibujos con el objeto de evocar la degradación de la materia por el paso del tiempo. En esencia, puede decirse que a través de este efecto sobre las materias más sólidas, Hugo alude a la solidez efímera de las cosas.





9. Muestras técnicas (V.T.) que reconstruyen las modalidades 1, 2 y 3 de máscara soluble utilizadas por Hugo.

Dicho efecto de lepra, suele ser, al mismo tiempo, expresión de fortaleza y de fragilidad: a menudo parece representar la fortaleza de las materias más sólidas sometidas a la acción erosiva del paso del tiempo y los fenómenos atmosféricos; la piedra en los sillares de los burgos (fig. 11), la roca en su estado natural (*La ermita*, 1855, MVH 42), la resistencia que demuestran ciertas maderas expuestas permanentemente a la intemperie (*El mirador*, 1854-55, ML 34770), etc. Una parte de esas creaciones que incorporan efectos de lepra, son imágenes metafóricas que sugieren la idea del destino poniendo a prueba la fortaleza del hombre y la permanencia de sus obras. En diversas obras realizadas durante el exilio, particularmente en la etapa Jersiana, es muy clara la identificación del propio Hugo, tal como se veía a sí mismo en su ardua tarea por construir, frente a la aparente tendencia destructiva del destino.

Entre las posibles asociaciones de las cuatro clases de máscaras solubles que Hugo utiliza (incolora, parda, blanca y negra) con las dos clases de agentes indelebles que superpone sobre ellos (tintas indelebles y pigmentos secos), hemos detectado en sus dibujos 6 combinaciones distintas que constituyen seis modalidades diferentes de reserva mediante máscaras. Estas distintas modalidades son adoptadas e investigadas por Hugo en sus dibujos, en función de las calidades expresivas que le proporcionan, ya que cada una de ellas le permite obtener resultados técnicos muy diferentes según los materiales solubles e indelebles que elige en cada caso (también según los factores imprevisibles que intervienen, particularmente en el proceso de lavado). Las modalidades que producen el efecto de lepra son aquellas en las que se superpone una tinta indeleble sobre una máscara soluble.



Las fig. 9 y 10 recogen la imagen de las seis muestras técnicas en las que hemos reconstruido, mediante experimentación técnica, el proceso de elaboración correspondiente a cada una de las seis modalidades encontradas: la modalidad 1 (fig. 9, izquierda) corresponde a la *reserva (o máscara) incolora con superposición de pigmentos secos*; la modalidad 2 (fig. 9, centro) corresponde a la *reserva negra con superposición de pigmentos secos*; y la modalidad 3 (fig. 9, derecha) corresponde a la *reserva incolora con superposición de tinta indeleble (o reserva leprosa de dos componentes)*, la modalidad 4 (fig. 10, izquierda) corresponde a la *reserva negra con superposición de tinta indeleble (al igual que la nº 3 y la nº 5 produce el efecto de lepra mediante dos componentes)*; la modalidad 5 (fig. 10, centro) corresponde a la *reserva bruna con superposición de tinta indeleble*; y la modalidad 6 (fig. 10, derecha) corresponde a la *reserva leprosa con superposición de pigmentos secos (o reserva soluble de tres componentes)*.

10. Muestras técnicas (V.T.) que reconstruyen las modalidades 4, 5 y 6 de máscara soluble empleadas por Hugo.

Es curioso comprobar que cuando emplea sus máscaras solubles, Hugo trabaja de manera indisoluble la interacción compositiva entre claros y oscuros y la interacción técnica entre los agentes soluble e indeleble. Esto ocurre particularmente cuando emplea la reserva negra y la reserva leprosa, ya que, tal como él las emplea, permiten ser utilizadas opcionalmente como agente colorante —por su oscuro intenso— o como agente de reserva (según sean o no eliminadas, o según en qué grado las elimine). Las modalidades 2, 4 y 6 son *técnicas de negativo*: en la primera fase de elaboración, las formas son oscuras sobre el fondo blanco del papel; tras superponer los materiales oscuros indelebles y disolver las reservas, las formas pasan a ser claras sobre fondo oscuro (fig. 8).

<sup>29</sup> Sophie GROSSIORD; et al., *Maison de Victor Hugo...*, *Op. cit.*, n. cat. 40. Las siglas MVH seguidas de una cifra, que acompañan a la mayoría de los dibujos que citamos en el presente texto, hacen referencia a su localización (Maison de Victor Hugo de París) y núm. dentro del catálogo de dicha institución. De la misma manera, ML indica Museo del Louvre (con su cifra de referencia dentro del Gabinete de Dibujos) y BN indica Biblioteca Nacional de Francia (con su cifra de referencia dentro del Departamento de Manuscritos).

<sup>30</sup> V. HUGO, *Œuvres complètes*, (Massin dir.), *Op. cit.* La enciclopedia en XVIII vol. que citamos contiene la obra íntegra de Victor Hugo, tanto literaria como artística. Los vol. XVII y XVIII están dedicados a la obra gráfica. En el vol. XVIII aparecen catalogados y reproducidos todos los paisajes de Hugo conocidos en 1969.

<sup>31</sup> Victor HUGO, *Les feuilles d'automne* (1830). La visión descrita por Hugo en 1830 coincide con el conjunto arquitectónico de *El burgo de la cruz* (fig. 11 y descripción que damos más adelante sobre sus cuatro torres principales).

<sup>32</sup> Como se aprecia en la obra y ocurre a menudo en Hugo, la fuerza de la idea se expresa a través del impacto del claroscuro y el singular sentido estético que muestran las formas y los efectos técnicos.

<sup>33</sup> En 1848 Hugo entra en la política como diputado conservador; el progresivo conocimiento de la realidad social que le rodea, le irá acercando cada vez más a las ideas de la izquierda republicana. La revolución industrial y el paso del poder de una

## Un ejemplo significativo: *El burgo de la cruz* (1850)

### Ficha técnica

Dimensiones: 72,3 x 125,8 cm.

Firma: Victor Hugo 1850 (zona inferior izquierda, en guache blanco).

Número de referencia en las catalogaciones básicas:

Catalogación de la Maison de Victor Hugo: n. 40.<sup>29</sup>

Catalogación general de Massin: Vol. XVIII, n. 551.<sup>30</sup>

### *Victor Hugo, paradigma del creador visionario romántico*

Veinte años antes de realizar esta obra (fig. 11, 12 y 13), cuando Hugo todavía no había adquirido el hábito de dibujar con periodicidad, dejó descrita con palabras la visión del singular burgo que aparece representado:

«Lo que yo veía, dudo que pudiera pintároslo. Era como un gran edificio formado de la acumulación de siglos y lugares»<sup>31</sup>.

Pasados los años —cuando Hugo proyectaba la realización de la obra—, la anterior visión del burgo se reinterpretaba al influjo de los últimos acontecimientos: el «gran edificio formado de la acumulación de siglos y lugares», testimonio ciclópeo del esfuerzo acumulado de los hombres a lo largo de los siglos, aparecía ahora relacionado con el Cristo, que ocupa un lugar principal en la composición, suscitando distintas lecturas que tienen por clave el nexo de unión entre Cristo y el burgo, el puente, que aparece hundido en uno de sus tramos.

El hecho ejemplifica cómo en Hugo la fuerza de la imagen concebida, con su transfondo implícito, actúa como desencadenante del proceso creador, tanto en el plano de la literatura como en el del arte, constituyendo el común denominador entre ambos y poniendo de relieve su cualidad de visionario<sup>32</sup>. En este caso, la visión fue plasmada primeramente por la palabra, siendo en otras ocasiones a la inversa.

Recordemos que durante el año de realización, 1850, Hugo atraviesa una aguda crisis que le impide proseguir su obra literaria, encontrando en el dibujo una válvula de salida desde la cual afloran las visiones simbólicas que concibe en consonancia con su estado interior<sup>33</sup>. Por vez primera, el dibujo toma el relevo de la escritura en su necesaria labor de indagar e intentar desentrañar el sentido profundo de las cosas. Fruto de esta etapa son quince grandes composiciones en las que el «misterio armonioso»<sup>34</sup> en que se veían impregnados sus paisajes de la etapa anterior, deja paso a desolados parajes, «símbolos elementales de la comunicación y la creación imposibles»<sup>35</sup>. Hugo consagró varios meses a la realización de esta serie de obras, trabajando en el taller que había acondicionado en la azotea de su casa. Entre las



11. Victor Hugo. *El burgo de la cruz*, 1850 (72,3 X 125,8 cm) Maison de Victor Hugo (MVH 40) París.

creaciones de 1850 destaca *El Burgo de la cruz* como culminación de sus búsquedas técnicas y expresivas anteriores al exilio. Se trata de la pieza conservada de mayor tamaño en su obra gráfica, siendo también la más preciada entre las que alberga la Maison de Victor Hugo de París.

### *Soporte y materiales*

El dibujo está realizado sobre papel vitela de alta calidad, su superficie presenta una textura de grano medio y marcado. La hoja fue encolada sobre tela montada a su vez en un bastidor.

Entre los útiles, se ha empleado el lápiz grafito, la pluma, el pincel, así como un instrumento punzante (aguja o similar) y un instrumento rascador. Entre las sustancias y pigmentos colorantes, se ha empleado tinta parda, tinta dorada, máscara soluble incolora, pigmentos secos negros, máscara soluble negra, tinta negra indeleble (probablemente china), compuesto negro indeleble<sup>36</sup> y guache blanco.

### *Resolución técnica general y proceso de realización*

Sobre dibujo previo en lápiz grafito y tinta parda (pluma y aguadas)<sup>37</sup> se incorporaron los negros, obteniéndose la mayoría de los efectos de textura y contraste de claroscuro mediante técnicas de reserva con máscara soluble (máscara negra con superposición de pigmento seco –en la mayor parte del puente y en la primera torre–, máscara leprosa de dos componentes –en

clase a otra, habían tenido como resultado inmediato una más grande y brutal explotación de los hombres y mujeres de las capas sociales más pobres de la sociedad en movimiento. Hugo fue sensibilizándose de manera progresiva hacia este gran drama de su época, por cuya solución trabajó activamente desde su cargo de diputado. Su fracaso político en 1849 representó el pisoteo, por parte del poder dominante, de los valores cristianos y republicanos a los que Hugo era afín; esta situación le condujo a la crisis de 1850 y al exilio en el año siguiente.

<sup>34</sup> Pierre GEORGEL, *Desins de Victor Hugo*, Rouen, Lecerf, 1971, p. 89.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Se trata de una materia pictórica espesa y resistente al agua, de negro intenso y mate.

<sup>37</sup> No todas las formas parecen dibujadas previamente a lápiz o a la pluma, en distintos núcleos del dibujo se diría que fueron pintadas directamente a pincel en tinta parda.



12. *El burgo de la cruz* (detalle de las cuatro torres principales).



13. *El burgo de la cruz* (detalles del crucifijo y el puente hundido)

el crucifijo y su base— y máscara leprosa con superposición de pigmentos secos, en la mayor parte del burgo); fue trabajado con aguadas de tinta parda, rascados y realces (guache blanco y tinta dorada).

El proceso de obtención de los efectos que se asocian al transfondo de la obra se realizó según los siguientes pasos:

- Tras aplicar, por zonas, las máscaras solubles y superponerles los negros indelebles, la mayor parte del dibujo quedó sumida en la oscuridad.
- Posteriormente se procedió a disolver las máscaras mediante lavado, saliendo entonces a la luz los blancos del papel que destacan las formas claras de la piedra sobre sus respectivos fondos oscuros (negro intenso destacando el crucifijo y negro grisáceo destacando el burgo y el puente). El lavado disolvió parcialmente las máscaras, produciendo el efecto de lepra sobre el crucifijo y el burgo, y el efecto de masas negras semidi-sueltas en parte del puente (fig. 12 y 13).
- Las manchas y las especie de costras negras que se ven diseminadas sobre las formas en piedra —el burgo, el crucifijo y parte del puente— son los restos de la máscara leprosa, que no fue del todo eliminada, justamente con la intención de sugerir en el dibujo las calidades de la materia pétreo degradada por el paso del tiempo.
- Bajo el efecto de lepra respiran las aguadas pardas subyacentes que explican de manera imprecisa aquellas formas, volúmenes y ornamentos arquitectónicos que no fueron dibujados previamente a la pluma.



- Las formas que aparecen concretas por haberse delimitado sus contornos se observan particularmente en dos áreas:
  1. En el primer término, encontramos los elementos dibujados con mayor precisión: las piedras que forman el primer tramo del puente semide-rruido<sup>38</sup> (ángulo inferior derecho) y especialmente los relieves góticos esculpidos en las piedras que sustentan el crucifijo.
  2. En el interior del burgo se empleó el pincel y la pluma (tinta parda) para definir las calles que separan diversas agrupaciones de casas, explicando formas de tejados, ventanas y otros elementos arquitectónicos.
- En el resto del dibujo, las formas quedan más sugeridas que precisadas, subordinándose a la fuerza del claroscuro que da unidad y cohesión al conjunto. Su expresión es especialmente rotunda gracias al empleo de negros muy intensos y mates, que dan a la obra una profundidad extraña y grave, así como al grosor y textura que presenta su materia en determinadas áreas.<sup>39</sup>
- Por medio del claroscuro y los efectos técnicos, fueron destacados o sumergidos los diversos elementos según su importancia: el crucifijo fue puesto en valor de manera principal, dándole el máximo contraste con el negro intenso de la tinta indeleble (gracias a ella se obtuvieron los característicos contornos dentados que recuerdan el efecto de la mordida del ácido en las planchas del grabado). Tras el crucifijo, destacan en importancia cuatro torres más altas e iluminadas, que fueron resueltas técnicamente de diversas maneras (fig. 12):
  1. La primera torre de la izquierda, que parece simbolizar una cultura muy arcaica, fue elaborada con una máscara negra que incorpora materias de grosor irregular. Estas materias aparecen acumuladas sin orden ni concierto, como evocando la tosquedad de las viviendas construidas por una comunidad primitiva.
  2. La segunda torre, que recuerda la arquitectura románica, presenta sus austeros volúmenes pétreos con ventanas escasas y reducidas. Sobre ella, el efecto leproso deja ver las aguadas pardas subyacentes con algunas formas y sombras dibujadas en lápiz grafito.
  3. La tercera torre parece representar una cultura más evolucionada y sofisticada, presentando una estructura compleja y airosa, con superposición de terrazas sostenidas por columnas y remate en forma de cúpula. Parte de estas columnas se ven dibujadas *a la manera negra*, es decir: las masas claras se obtuvieron borrando (disolviendo) la tinta parda que cubre el fondo.
  4. La cuarta torre presenta unas formas de influencia oriental, y aparece todavía cubierta en su mayor parte por la máscara reservadora negra, que sólo fue retirada en áreas de los contornos, dejando ver los blancos del papel en zonas que la destacan del fondo.

<sup>38</sup> En la manera de dibujar estas piedras a pluma y pincel (tinta parda) se observa que el autor buscaba un tratamiento técnico sensitivo que diferenciase lo preciso (primeros términos) de lo impreciso (términos más alejados) potenciando así la sensación de profundidad. Esto es común a otros dibujos de la misma época.

<sup>39</sup> Estos negros han sido trabajados en algunas zonas con barra litográfica (que contiene cera), aumentando el grosor de la materia pictórica en determinados núcleos, particularmente en la mitad inferior del burgo. También parecen haberse practicado sobre ellos (en ciertas zonas) rascados y rayados; los primeros con la ayuda probable de un rascador de los utilizados en la escritura a la pluma, y los segundos con un punzón o similar.

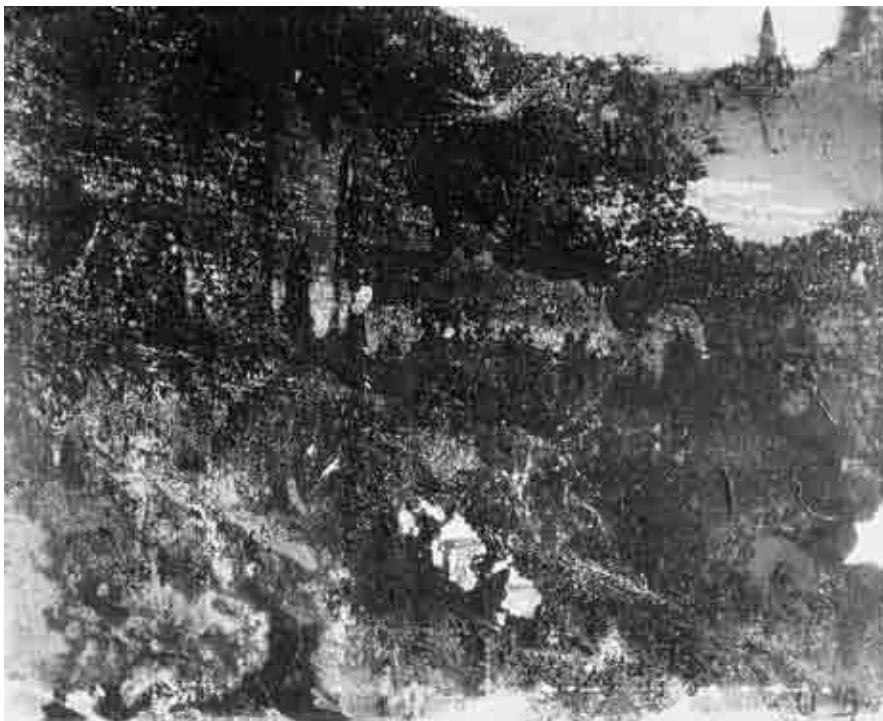
<sup>40</sup> Alois SENEFELDER, *L'art de la lithographie*, París, Chez Treuttel et Würtz, 1819.

- A la derecha del burgo, aparecen en contraluz cinco torres totalmente negras pintadas a la aguada. Tras ellas, sobre los grises oscuros del cielo, una luz sutil proveniente del fondo, proyecta hacia adelante significativos visos de esperanza.
- Sobre la figura del Cristo se distingue (hoy con cierta dificultad) una tinta dorada.
- Con guache blanco se creó el efecto de brillo en el agua y se incorporaron retoques en áreas reducidas.

## De la tradición a la innovación

El origen de éstas técnicas en que se superponen materiales indelebles sobre máscaras solubles con posterior lavado, se encuentra en el procedimiento de la reserva soluble litográfica, que Hugo conoció sin duda a través de sus amigos artistas. El procedimiento de la reserva soluble de Senefelder, muy utilizado en la época por artistas y especialmente por grabadores, estaba concebido para su aplicación sobre la piedra litográfica, consistiendo en un procedimiento mecánico destinado a la reproducción de imágenes<sup>40</sup>. El gran mérito de Hugo en el campo del arte y de las técnicas artísticas, fue el de investigar y diversificar ampliamente el uso de la máscara soluble con fines expresivos y sobre soporte de papel, (asumiendo la complejidad y el riesgo que representa el pretender disolver, sólo en el grado deseado, este tipo de máscaras), logrando un apreciable número de obras personales de notable calidad, que merecen ser tenidas en cuenta en el contexto de las búsquedas técnicas y expresivas de los pintores románticos.

Los dibujos de Hugo muestran otros resultados técnicos que, al margen de las máscaras solubles o en asociación con ellas, también resultan atípicos en el dibujo y la pintura de su época; muchos de ellos han sido ya indicados en diversas publicaciones, como el que resulta de extender las aguadas con las barbas de la pluma de oca, como el ahumado con el humo de la lámpara, las huellas y manchas impresas con la ayuda de la prensa, etc. A estos resultados pueden añadirse otros como el lavado general que resta concreción a las formas del dibujo (fig. 4), contribuyendo a crear la sensación de vaguedad que Hugo buscaba y que puede asociarse a las imágenes de los sueños o al aspecto ideal e intangible que cobran ciertas imágenes a través del recuerdo. También las curiosas reelaboraciones que realizaba sobre trozos de dibujos desechados, que conservaba porque contenían manchas fortuitas capaces de desencadenar el proceso asociativo de la imaginación analógica, desembocando en la realización de obras singulares en calidad y en tratamiento personal (fig. 14 a), o como el atrevido y eficaz resultado que logra sobre sus paisajes del océano al buscar la energética expresión de las olas o de las inestables formas de la espuma, mediante impresión de manchas de guache blanco que luego elabora mediante lavado (fig. 14 b), etc.



14 a. Victor Hugo. *Visión crepuscular*, hacia 1856. Tinta parda, pluma, compuesto negro parduzco, guache blanco (en forma de manchas impresas), lápiz negro y rascados (7,5 X 9,3 cm). Maison de Victor Hugo (MVH 853) París.



14 b. Victor Hugo. *Mi destino*, 1857. Tinta parda (pluma y aguadas) y guache blanco (17,4 X 25,9 cm). Maison de Victor Hugo (MVH 927) París.

<sup>41</sup> Tras ser expulsado de Jersey por sus actividades políticas, Hugo llega a Guernesey el 31 de octubre de 1855. Unos meses más tarde de su llegada a esta nueva isla, se publican en París y Bruselas *Les contemplations*, obra lírica que reúne poemas anteriores al exilio (antes y después de la pérdida de Léopoldine), a los cuales se añaden los grandes textos escritos en Jersey. El éxito de este libro, dedicado a la memoria de su hija, resulta fulminante; antes de un mes de su lanzamiento, los amplios beneficios que le reportan los derechos de autor de la obra, le permitirán adquirir su propia casa en Guernesey, salvándose del riesgo de una nueva expulsión (Jacqueline LAFARGUE, *Victor Hugo, dessins et lavis*, París, Hervas, 1983, p. 151-152). En este momento, se abre ante el poeta una etapa de confianza y de particular inspiración en el plano de la creación literaria y artística. El año 1856 es un año de logros, de afirmación y de proyectos esperanzadores. Hugo vivirá quince largos años en esta «severa y dulce» isla del Canal de la Mancha, en la cual ve su «asilo presente» y su «tumba probable». (Victor HUGO, *Los trabajadores...*, *Op. cit.*, p. 1).



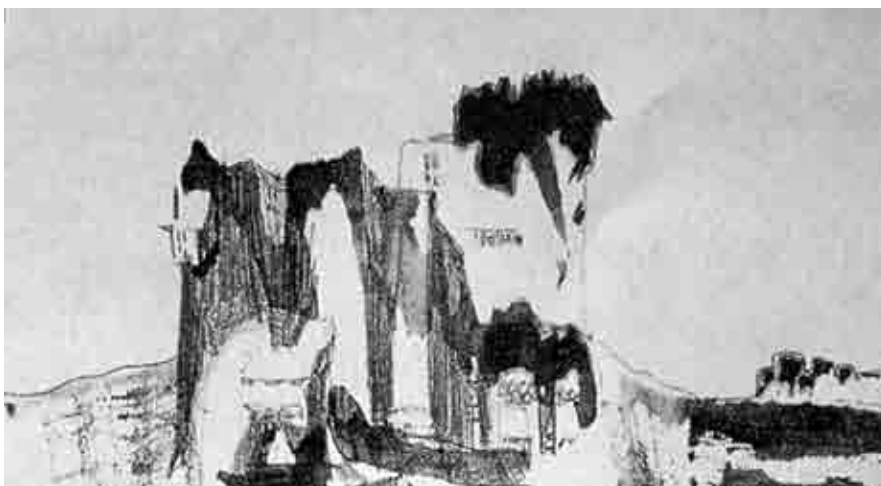
14 c. Victor Hugo. *Los Douvres*, 1864/66. Tinta parda (pluma y aguadas) y guache blanco (23,7 X 36,7 cm). Biblioteca Nacional de Francia (naf 24745, f. 232). París

## Una nueva libertad estética. Los años 1856-66

No es posible hablar de la obra gráfica hugoliana sin destacar su periodo más fecundo e inspirado<sup>41</sup>. En la etapa Guernesiana, particularmente entre los años 1856 y 1866, Hugo demuestra ser, como nunca hasta entonces, dueño de sus medios expresivos. Una de las características más destacables que se manifiestan en la obra interpretativa de estos años, es una capacidad de improvisar soluciones originales, particularmente en el juego estético de las manchas y la formulación constructiva de éstas, buscando interacciones direccionales entre lo claro y lo oscuro.

En la abundante producción de los años 1856-66 se observan básicamente cuatro tipos de composiciones diferentes. La primera y segunda corresponden al dibujo interpretativo (incluyéndose en ellas las investigaciones gráfico-técnicas con manchas y huellas), la tercera corresponde al dibujo documento, y la cuarta, que procede de él, corresponde a lo que inicialmente llamamos *reelaboraciones del natural*.

1) En las composiciones del primer grupo (fig. 1 y fig. 14 a, 14 b y 14 c), el dibujo y sus sombras cubren la práctica totalidad de la hoja (tal como Hugo acostumbra a hacer desde 1845) y el claroscuro se elabora generalmente con la intervención de reservas (plantilla y máscara soluble). Este tipo de dibujo, técnicamente más elaborado, es el que entronca con el que venía realizando desde 1850.



15 a. Victor Hugo. *Paisaje*, 1856. Tinta parda y lápiz grafito (8,5 X 14,7 cm). Colección particular (?).

En esta etapa se incrementa considerablemente el empleo de plantillas, mientras el uso de la reserva soluble experimenta un progresivo declive (en las etapas siguientes, Hugo parece haber prescindido prácticamente de su uso). Al igual que en el año 1850, durante el periodo que nos ocupa se dan formas combinadas, en un mismo dibujo, de distintos tipos de reserva: la plantilla recortada, la reserva incolora con superposición de pigmentos secos, la reserva negra con superposición de pigmentos secos y la reserva leprosa<sup>42</sup>.

2) En las del segundo grupo (fig. 15 a, 15 b y 15 c), correspondiente a la nueva manera que se introduce en 1856, el dibujo y sus sombras ya no cubren la superficie del papel; la blancura de éste cobra una importancia específica, adquiriendo la función de poner en valor el juego estético de las muy diversas manchas (a menudo fortuitas) que a partir de ahora darán nueva vida a sus creaciones. En las manchas que forman este tipo de composición, Hugo busca, por un lado, juegos direccionales entre las masas de luz y sombra, y por el otro, acordes rítmicos que las ligen entre sí. Se diría que las manchas, liberadas, en principio, de la función de representar cosas concretas, empiezan a abrir a Hugo un nuevo camino de libertad creadora, comenzando a aplicar lo que sin duda ya había ido intuyendo en años anteriores: las posibilidades expresivas de la plástica pura.<sup>43</sup> El poeta parece comprender que, con o sin tema, cierto tipo de manchas contienen en sí mismas un principio de elocuencia y una fuerza estética insospechadas.

En este nuevo tipo de dibujo, los blancos del papel se conjugan con los oscuros, encarnando un juego más activo y dialéctico entre luz y sombra. Las composiciones realizadas en los años del replegamiento interior (1845-55) con su quietud armoniosa o lúgubre, dejan paso a composiciones sintéticas y

<sup>42</sup> Como ejemplo citamos *Burgo rodeado de casas* (fig. 1), que reúne en su elaboración la plantilla recortada y la reserva incolora con superposición de pigmentos secos.

<sup>43</sup> Pensamos que en este proceso de descubrimiento tuvieron gran importancia las fotografías de paisaje que salían del laboratorio de la familia Hugo en Jersey (su claroscuro, los efectos luminosos y de textura traducidos, por el procedimiento fotográfico, a manchas blancas y negras, y el singular efecto estético de éstas) así como las investigaciones experimentales con manchas fortuitas que Hugo venía realizando mucho tiempo atrás. Acerca de éste material fotográfico, véase: Quentin BAJAC; Odile BLANCHETTE; Sophie GROSSIORD; et al., *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil*, París, Paris-Musées, 1998.



<sup>44</sup> En este sentido, se pone de relieve un paralelismo entre Hugo y Goya. El solitario genio de la Quinta del Sordo, tan admirado de Hugo, pinta formas feroces magníficas, reales en lo que simbolizan. *Saturno devorando a su hijo* no plasma una realidad inmediata, sino que se hace metáfora de la verdad profunda de un estado de cosas, de un momento desafortunadamente histórico, vivido por el pintor aragonés.

<sup>45</sup> En el sentido que explicaba Georgel (vid. nota 18).

<sup>46</sup> Coincidiendo con la publicación de *William Shakespeare* (1864) —en que Hugo define sus ideas acerca de la «antítesis» y de la especial elocuencia con que el claroscuro logra expresarla—, realiza esta serie de dibujos sobre el tema del océano, plasmando sus ideas estéticas de manera particularmente directa y segura (hemos hablado de ello en la nota 16). Acerca de la novela y de sus dibujos véase: Pierre GEORGEL, *Les dessins de Victor Hugo pour Les travailleurs de la mer*, París, Herscher, 1985.

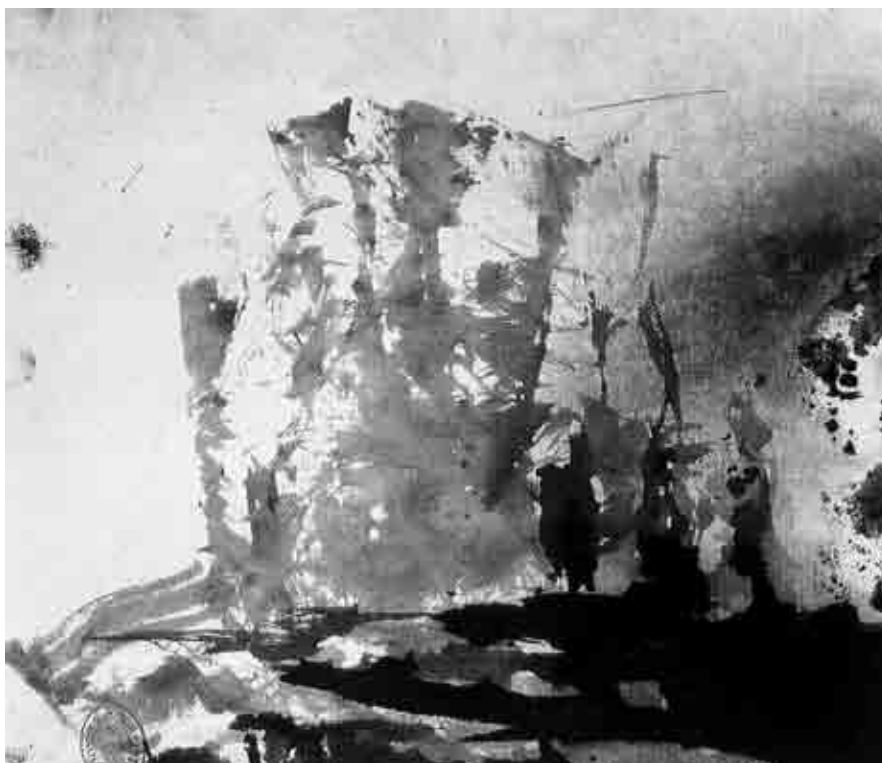


15 b. Victor Hugo. *Fortaleza medieval*, hacia 1856/63. Tinta parda, pluma y diversos instrumentos para aplicar y arrastrar la tinta (14,5 X 22,3 cm). Biblioteca Nacional de Francia (naf 13355, f. 62). París.

expansivas, que destilan energía. Ahora Hugo interviene sobre las manchas con una marcada intencionalidad, transmitiendo sensaciones de peso y empuje entre las masas claras y oscuras que interactúan en la composición.

Buena parte de estos dos tipos de dibujos parecen hacerse metáfora del juego vital y real entre oposición y consonancia, como si en ellos Hugo hubiera accedido a la poesía de las formas (el ritmo, la consonancia estética que las liga íntimamente) sin suprimir este otro componente, contrario a la armonía, que también forma parte activa de la naturaleza y de la vida real<sup>44</sup>. Ya no es la «armonía de los contrarios» (reflejada en los paisajes de 1845-49), sino la «antítesis universal»<sup>45</sup>, la idea-transfondo que en este momento aflora en su dibujo. La feroz dialéctica de la vida, por un lado, y la poesía por el otro, la poesía de la visión, de aquel que es capaz de encontrar, en medio de un estado de cosas adverso o caótico, los acordes positivos, mágicos, que llenen de sentido la vida, la literatura, el arte.

A lo largo del exilio, el tema sublime del que Hugo ha ido impregnándose particularmente es el tema del océano, que inspira la creación de un conjunto de obras personales de notable calidad, entre las que destacan sus dibujos para *Les travailleurs de la mer*<sup>46</sup>, realizados entre 1864 y 1866 (fig. 14 c). La capacidad de comunicar, la originalidad y la energía que manifiesta su dibujo interpretativo en 1866, demuestran que a los 64 años, Hugo está en la plenitud de sus facultades creadoras.



15 c. Victor Hugo. *Manchas velámen*, hacia 1856. Tinta parda y carboncillo (13 X 14 cm). Biblioteca Nacional de Francia (naf 13351, f. 20). París.

En los dibujos interpretativos de esta etapa es muy característico el barrido de la aguada con las barbas de la pluma. Hugo introduce este tipo de barridos para imprimir movimiento en la zona del cielo, para sugerir la lluvia y particularmente para explicar el océano. Ocasionalmente, estos dibujos presentan también la incorporación de unas curiosas veladuras de guache blanco, más o menos translúcidas, con las que obtiene resultados muy diversos. Con ellas separa entre sí diversos términos oscuros, creando un efecto atmosférico muy sugestivo, como vemos en *Los Douvres* (fig. 14, c) y especialmente en *Burgo rodeado de casas* (fig. 1); en ambos casos, el guache en la zona del cielo parece estampado con un recorte de papel. Es también destacable la eficacia con la que Hugo evoca las cualidades percibidas en el océano (transparencia, calidades de la espuma, efectos de brillo, etc.) con el guache blanco elaborado de muy diversas maneras (entre ellas el lavado, que disuelve ligeramente las fronteras de la mancha blanca).

A partir de 1856-57, es característica en su obra gráfica la reaparición de la línea y el grafismo. Por un lado, esta reaparición viene influenciada por el grabado de la época, a través del importante material gráfico<sup>47</sup> que Hugo

<sup>47</sup> Se trata de grabados originales, álbums y revistas de arte ilustradas con la obra de los mejores artistas grabadores del momento.



16 a. Victor Hugo. *Cerca de Courtray*, 1864. Lápiz grafito (26X 19,5 cm). Biblioteca Nacional de Francia (naf 13345, f. 17). París.



16 b. Victor Hugo. *La casa de la rueda*, hacia 1865. Tinta parda, caña o similar y pincel (26,3 X 17,3 cm). Maison de Victor Hugo (MVH 10) París.

<sup>48</sup> Esta idea confluye con el texto en el que Philippe Burty describe la manera en que Hugo, tras vaciar el fondo de un tintero o de una taza de café, extiende y reconduce la mancha producida sobre el papel, retomándola «seguidamente con una gruesa o fina pluma». Philippe BURTY, «Les dessins de Victor Hugo», *L'Art*, París, 12 de septiembre de 1875, p. 38.

recibía de sus amigos artistas durante el exilio. Por otro, línea y grafismo reaparecen en un momento en que su obra gráfica manifiesta una marcada inclinación por explorar los aspectos informales de las manchas. A menudo son éstas las que desencadenan el proceso creador del dibujo<sup>48</sup>, aunque en otras ocasiones lo completan. Consecuencia de todo ello es la creación de una serie de composiciones, muy cercanas a lo que hoy en día entendemos por informalismo y abstracción, en las que línea y grafismo se incorporan con la función de aportar una especie de referencia figurativa, útil para la identificación formal del paisaje y los elementos que lo integran (fig. 15 a y 15 b). La pluma o el lápiz añaden al dibujo contornos puntuales considerados necesarios (para unir o separar, generalmente, formas o términos que se confundirían respecto al fondo o a elementos contiguos). Línea y grafismo introducen también unos signos gráficos, muy característicos a partir

de ahora, que funcionan al mismo tiempo como elementos ornamentales en la composición, como referencia figurativa para interpretar el sentido del dibujo (significando elementos de un paisaje o formas arquitectónicas reconocibles: almenas, ventanas, etc.) y como referencia a la escala de dimensiones que se sugiere en el paisaje (fig. 15 a y 15 b). En una serie de casos, Hugo no incorpora a sus manchas ninguna de estas referencias a la pluma, dando lugar a las composiciones que más se inclinan hacia lo que hoy en día denominamos *informalismo* y *abstracción* (fig. 15 c)<sup>49</sup>.

La característica ductilidad que manifiestan las formas y composiciones del periodo 1856-66, se pone particularmente de relieve al comparar los dibujos de estos años con las grandes composiciones de 1850 y con los dibujos de Jersey. Durante los años 1850-55 se observa en el dibujo hugoliano una especie de esquema compositivo a base de líneas y masas de predominio vertical y horizontal (fig. 7 y 11), aunque se incluya —de manera subordinada— el sentido diagonal. Hacia finales del periodo de Jersey, comienza a perderse este predominio, según vemos en dibujos como *La ermita* (MVH 42) o *El Mirador* (ML 34770), en los que la diagonal se introduce con fuerza en la composición aportando una marcada expresión de movimiento y energía (al igual que ocurrió, excepcionalmente en el periodo 1834/44, con el castillo denominado *El ratón*, MVH 433). Ese anterior esquema compositivo hugoliano, cuyo efecto visual era más sereno y estático (respondiendo también a la disposición interior del poeta en esos años), experimenta un cambio muy notable en Guernesey a partir de 1856; observándose ahora una tendencia constante a neutralizar la excesiva rectitud y verticalidad de las líneas compositivas, desviando una parte de ellas (situadas generalmente en la parte inferior del dibujo) hacia la diagonal, por medio de gestos arqueados que resuelven la posible rigidez compositiva (fig. 15 a, 15 b y fig. 1). La importancia del arco, e incluso su protagonismo en la composición, es fundamental en esta nueva etapa. La vemos como una especie de asimilación de las formas del océano, que Hugo interioriza durante los largos años del exilio, y las del fuego, cuya imagen aparece, cargada de significados simbólicos, en los poemas del exilio («Nada existe sino él, el llamear profundo»<sup>50</sup>). Los dibujos de Hugo se hacen, de esa manera, metáfora de estos dos símbolos de la ductilidad, el movimiento continuo y la transformación —el agua y el fuego—, a través de los elementos formales comunes a ambos: la curva y el arco, que Hugo introduce a menudo en sus composiciones, aportándoles el sentido rítmico unitario. Las formas han ganado la sabiduría de la ductilidad, ahora son capaces de concertar, en pleno movimiento, sus inestables formas, como adaptándose a su imprevisible destino, como asumiendo y formando parte de la constante transformación de la vida y de las cosas.

3) En cuanto al tercer grupo de composiciones, correspondiente al dibujo del natural en lápiz grafito, tomado en el curso de los viajes (fig. 16 a):

<sup>49</sup> Entendemos que en este tipo de investigaciones con manchas, Hugo se sentía totalmente libre de condicionantes externos, disfrutando de los aspectos estéticos y de su misteriosa influencia sobre la imaginación analógica y la sensibilidad. Existen otras obras suyas de carácter informalista, que se dan en épocas anteriores y posteriores a ésta.

<sup>50</sup> Victor HUGO, *Solitudes coeli* (1855). Recogido en: Judit PETIT, Roger PIÉRRROT, Marie-Laure PRÉVOST, *Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo*, París, Bibliothèque Nationale-Paris Musées, 1985, p. 40.

<sup>51</sup> El hecho de escoger como tema la arquitectura pintoresca, tiene para Hugo unas implicaciones éticas y sociales, ya que dibujándolas y difundíendolas entre sus amigos y a través del grabado, trabaja en favor de su revalorización y de su salvaguarda frente a los criterios del poder, que no les otorgan la necesaria protección ni demuestran demasiado aprecio por ellas. De esta forma, Hugo daba a su dibujo una cierta dimensión de denuncia, que es continuación de la postura que ya demostraba en sus escritos y dibujos antes del exilio.

<sup>52</sup> P. GEORGEL, *Dessins de Victor Hugo*, 1971, *Op. cit.*, p. 185-186. A partir de 1863, las agendas de Hugo consignan el envío, no ya de un sobre con dibujos [*cartes-visite*], como iba siendo habitual en años anteriores, sino de una «caja» de dibujos, que sale de Guernesey, vía París, cada año nuevo. (P. GEORGEL, «Histoire d'un peintre...», *Op. cit.*, p. 45.

A partir del año 1861, el poeta reanuda sus viajes anuales ininterrumpidamente hasta 1869, dibujando de nuevo del natural. La duración de estos viajes anuales oscila, en esta segunda etapa de viajes, entre siete u ocho semanas (viaje de 1863 por Luxemburgo, valle del Rin y Bélgica) hasta cinco meses (viaje de 1861 a Bélgica y Holanda).

En el dibujo documento tendrán una particular influencia los apreciados grabados de paisaje y arquitectura pintorescos, que el poeta viene recibiendo asiduamente de sus amigos artistas parisinos, desde el año 1855, y que favorecen la reintroducción de referencias formales propias del arte y del gusto estético de su época. A partir de 1861, estas influencias externas empiezan a manifestarse de manera bastante marcada, tanto en la elección de los temas como en la forma de representarlos. Con ella se reintroduce en su dibujo el pintoresquismo<sup>51</sup>.

4) En cuanto al cuarto grupo de composiciones, correspondiente al dibujo a la pluma con aguadas, realizado mayoritariamente a partir de sus dibujos de viaje (fig.16 b):

El considerable incremento de los dibujos que Hugo envía por año nuevo al continente a partir de 1861-62 (denominados por él «tarjetas de visita»), está en relación a la nueva productividad que se observa en su dibujo documento durante la segunda etapa de viajes. A partir de ahora, este tipo de composiciones concebidas para obsequiar a sus amigos y allegados en el continente, se nutrirán con la vendimia de dibujos del natural que Hugo trae a Guernesey tras cada verano.<sup>52</sup>

Entre las reelaboraciones del natural y el dibujo interpretativo también se dan formas intermedias, como comentámos inicialmente. Entre ellas destacan por su calidad: *Vista de una ciudad alemana* (LV 12188), *El faro de Casquets* (MVH 185), *El faro de Eddystone* (MVH 181) y *Velero en la tempestad* (BN 24745, f. 111). Estas cuatro composiciones son dibujos a la pluma con sombras a la aguada, cuyo referente no está tan lejos de la «cosa vista» como en las aguadas de carácter interpretativo; sin embargo, la fuerza expresiva del trazo y la sombra las inscriben, a nuestra manera de ver, en la manera interpretativa, particularmente por la intervención de la imaginación, cuyo trabajo parece conjugarse con formas tomadas del natural u otros referentes vistos, apareciendo dibujadas por sus contornos, tal y como ocurre en los dibujos del natural y en las reelaboraciones.

## Conclusiones

La atracción por el tema de la ruina como símbolo del paso del tiempo, y de los fenómenos naturales como símbolo de la potencia de la naturaleza, corresponde a la más pura sensibilidad romántica, de quien Hugo es principal representante dentro de la literatura francesa. Resulta sorprendente y



admirable comprobar que, más allá del lenguaje primordial de la literatura, el singular creador buscarse y encontrarse, en este otro lenguaje, el arte, que también hizo suyo, procedimientos técnicos sumamente personales con los que evoca la paradójica sensación que nos produce el contemplar los efectos aniquiladores del paso del tiempo sobre las materias más sólidas, o al contrario, la sensación refrescante y renovadora que nos produce el movimiento del océano, sus cualidades de transparencia, sus formas enérgicas, ritmadas y en constante transformación. Con todo ello demuestra que, al igual que otros artistas románticos (Turner, Constable, etc.), la visión de lo sublime también actuó en Hugo como desencadenante de la búsqueda técnico-expresiva que le permitiera expresar eficazmente, tal como las sentía, esas cualidades atribuidas fundamentales que pasan de la visión concebida a la obra realizada.

La obra gráfica hugoliana que guarda, como hemos visto, un común denominador con las búsquedas de los artistas románticos, presenta entre otras singularidades, el hecho de haberse desarrollado al margen de los condicionantes que representó para los artistas de la época el criterio impuesto por los entendidos del arte oficial. Liberado de los condicionantes que representaba, para los artistas de su época, este criterio convencional establecido, Hugo fue guiado por su genio creador, traspasando límites que en su tiempo eran inamovibles y explorando ámbitos que estaban reservados a los artistas del futuro. Su obra de pintor —magnífica *rara avis* en la creación artística del XIX— demuestra que supo encontrar, dentro del arte, un camino de verdad y libertad, un camino de introspección que crecía hacia adentro, al margen de los preceptos de escuela, de las modas y del arte oficial.

«Este es el momento de recordar que los grandes maestros, poetas o pintores, Hugo o Delacroix, van siempre adelantados en varios años sobre sus tímidos admiradores. El público es, respecto al genio, un reloj que atrasa.»<sup>53</sup>

En su proceso evolutivo fue fundamental el intercambio con sus amigos pintores grabadores, a través de quienes se llevó a cabo la transmisión de conocimientos esenciales relativos a la práctica del arte. Este hecho, unido a sus nueve primeros años de dibujo del natural y a la atenta observación de las obras de calidad artística, le proporcionaron la base formativa necesaria para su futura evolución como artista. Gracias a esa base, Hugo pudo encauzar, de manera certera, sus búsquedas, experimentaciones y hallazgos, desarrollando las ideas que conformaron su pensamiento pictórico e hicieron posible la realización de sus más notables obras.

El interés y variedad de los resultados que obtiene a través de sus investigaciones, revelan una vertiente destacable de Victor Hugo como técnico del dibujo, demuestran la inteligencia de sus búsquedas expresivas y el conocimiento, poco común, de las propiedades de los materiales que empleaba, particularmente el comportamiento de éstos ante los lavados. La calidad de

<sup>53</sup> Charles BAUDELAIRE (1855). Párrafo recogido en: Pierre GEORGEL; Jean-Jacques LEBEL; Marie-Laure PRÉVOST; et al.: *VICTOR Hugo peintre*, Milán, Mazzota, 1993, p. 99.

los logros que obtiene a través de estos procedimientos, demuestra el buen sentido y sensibilidad con que supo llevar a la práctica sus concepciones técnicas.

Victoria Tébar  
Universitat de Barcelona

## RESUM

L'anàlisi acurat de 100 dibuixos originals de Victor Hugo ens ha permès desvetllar una sèrie de procediments tècnics que restaven fins ara desconeguts en la seva obra i que apareixen com a atípics en el dibuix i la pintura del segle XIX. Es tracta majoritàriament de tècniques de reserva basades en la superposició de materials indelebles sobre materials solubles (màscares) que, un cop rentats, produeixen resultats tècnics molt personals, a través dels quals Victor Hugo plasma les visions del seu singular univers interior. La qualitat i la modernitat dels resultats que Hugo obté amb els seus procediments tècnics (conjugant processos metòdics amb factors accidentals), revela una vessant destacable, i fins ara inèdita, del seu geni creador, dins del terreny de les tècniques del dibuix i de la pintura. Significa, a més, una aportació dins el panorama de les recerques expressives i tècniques dels pintors romàntics.

Un factor clau en el seu procés evolutiu va ser l'intercanvi establert entre Hugo i els seus amics pintors-gravadors, a través dels quals es va portar a terme la transmissió de coneixements necessaris per al seu desenvolupament com artista. En referència a les recerques realitzades fins ara en el camp de la detecció de materials i de tècniques en obres d'art, l'estudi realitzat aporta un nou mètode que conjuga diversos sistemes d'estudi complementaris.

Paraules claus: Creación artística, Victor Hugo, máscaras solubles, máscaras reservadoras, dibujo.

## ABSTRACT

The in-depth study of 100 original drawings by Victor Hugo allowed us to reveal a set of techniques and procedures heretofore unidentified and that appear atypical within drawing and painting techniques of the nineteenth century.

These studies consist, in most cases, in reserving techniques based on the superposition of indelible materials on soluble materials (masks) which, after a washing process, present highly specific results. Victor Hugo uses these particular results to give form to the visions of his inner universe. The quality and modernity of the results the artist achieves with these techniques (combining intentional method and random) reveal a remarkable aspect of Hugo's creative genius in the field of visual art which has only recently come to light. At the same time, these drawing and painting techniques represent a singular contribution to technical and expressive research in the context of the Romantic artists.

A key point in Hugo's development as a visual artist was the exchange that took place between him and his artists friends, painters and engravers who transmitted to him the knowledge by means of which he later developed his artistic work. With respect to the previous research done on works of art to detect different materials and techniques, our contribution presents a new method that combines different systems of study.

Key words: artistic creation, Victor Hugo, soluble mask, reservation's mask, drawing.