

## LA FAMILIA BELLELI

Análisis de un cuadro de Edgar Degas

Victor Alegría S.

Degas fue un artista cerebral. Privilegió el trabajo reflexivo y construyó sus obras a partir del recuerdo más que de lo percibido directamente, como fue el caso del resto de los impresionistas; recordemos a Sisley o a Monet, por ejemplo. El mismo manifestó:

“Ningún arte es menos espontáneo que el mío. Lo que hago es el resultado de la reflexión, del estudio, de los maestros...”

Sintió, también, gran pasión por el dibujo —estudió y copió, fundamentalmente, a los renacentistas— actividad que profundizó en contacto con Louis Lamothe de quien fuera discípulo. Degas heredó, además, las enseñanzas de Ingres, maestro de Lamothe.

De esmerada cultura, Degas poseía amplios conocimientos, además del dominio, de los procedimientos tradicionales de la pintura y la gráfica. Hijo de un banquero, pertenecía al igual que Manet a la alta burguesía. Apartarse de la tradición para afiliarse al grupo impresionista no le sería fácil, prueba de esto es el retrato: *La Familia Belleli*, la primera obra importante de Degas, hoy en *El Louvre*.

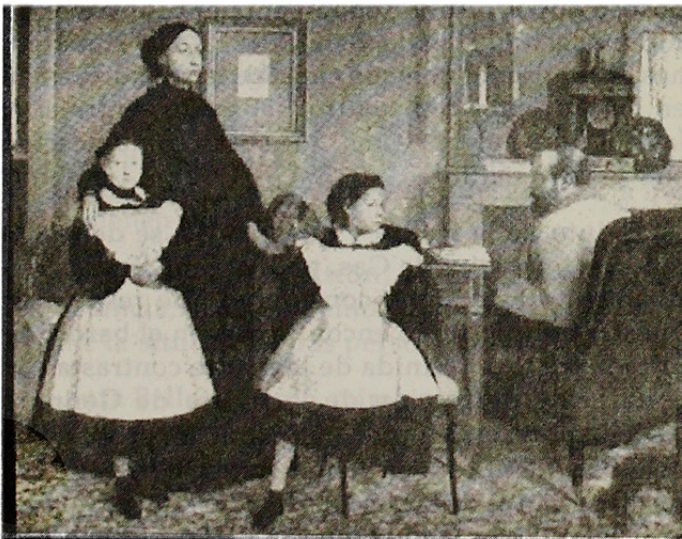
Permanecer en la mera impresión del conjunto (objeto inmediato para Peirce), de este cuadro sólo nos permitirá saber que se trata de una familia — así lo dice su título— avalado por la ubicación y unión de la madre y sus hijas, a través de los gestos, en un interior. Las une también el color negro de sus ropas, que en nuestra cultura representa el luto. Pero si nos detenemos sólo en sus atributos plásticos o estéticos y no apelamos al objeto dinámico, el cuadro no nos revelará su naturaleza o su significado profundo, el relato implícito en toda obra icónica.

Sus biógrafos dicen que Degas viajó en 1856 a Italia a estudiar a los maestros renacentistas y profundizar así sus conocimientos del retrato, aconsejado por su padre, conocedor y amante de las artes. En agosto de 1858 viaja a Florencia, invitado por su tía paterna, Laura Belleli, casada con el barón Gennaro Belleli. En noviembre de 1857, habría determinado hacer un doble retrato de sus primas Laura y Giulia, en el que se integraría a la madre y, más tarde, también al barón. Durante su estadía en Florencia realiza una serie de estudios; pequeños retratos, dibujos y bosquejos al óleo y al pastel, que más tarde, a partir de marzo de 1859, sintetizaría en su estudio, en París; componiendo un retrato de tamaño natural, terminado en 1860.

Debido a que hemos postulado que en la obra existe un relato, el cual pretendemos desentrañar a través de un análisis intertextual, empezaremos con una descripción ingenua; como se presenta primariamente la pintura a nuestra visión para instalarnos luego en el objeto dinámico, en términos peirceanos, a fin de entrar en el lado oculto de lo visible de este cuadro.

En una habitación de a mediados del siglo XIX, decorada y amueblada sencilla y refinadamente, que nos habla de una determinada condición social, se encuentra de pie una mujer de más de treinta años, quien viste un elegante traje negro. Tras ella, hay una pared decorada con papel o tela gris-celeste, su rostro se recorta sobre el marco de un dibujo, que representa a un hombre. La acompañan dos niñas, cuyas edades fluctúan entre los diez y doce años, respectivamente. Ellas también ostentan luto. En el flanco derecho del cuadro, frente a una chimenea sobre la que encuentra un espejo, se encuentra un hombre maduro, sentado en un sofá color negro, de espaldas al espectador. El espejo nos trae reflejado el resto de la habitación.

La obra, como ya se dijo, se presenta con el título: *La familia Belleli* (paratexto) y pertenece al género retrato, representando a una familia, de la



que es parte el propio artista (Degas nunca realizó retrato de encargo, retrató sólo amigos y familiares). La obra por ende es representativa, lograda con gran competencia del artista. Su base arquitectural, en un nivel isotópico es eidética; es por lo tanto, una obra icónica.

El hombre sentado puede ser el marido de la mujer que se encuentra en el otro extremo del cuadro y las niñas sus hijas, aun cuando su actitud, en la imagen, es distante a la mujer y a las muchachas.

La familia es definida como:

“una institución comunitaria, creada por el matrimonio y compuesta fundamentalmente por los progenitores e hijos, ...”

Si reflexionamos sobre el alcance de esta definición, concluimos que una comunidad (que también pertenece a nuestra experiencia común), debe poseer dos aspectos fundamentales, como son la comunicación y los lazos afectivos. Sin embargo, nos encontramos con que el padre y la madre, están en los extremos del cuadro, separados entre sí, y las dos hijas en sus gestos, no acusan comunicación con sus progenitores.

El luto de la madre y de las hijas, se debe a la muerte de Hilaire de Gas, padre y abuelo, respectivamente. Este signo considerado de respeto en nuestra cultura no lo encontramos en el barón. La mirada triste y definida de la madre contrasta con la falta de definición de la figura de Gennaro Belleli, quien está frente a un fondo embrollado de objetos y detalles, que se reflejan en el espejo. Las formas oscuras de las figuras femeninas, conforman un triángulo, al lado izquierdo de la composición,

ligando la cabeza de la baronesa y el retrato dibujado del difunto, detrás de ella, colgado al muro de la habitación, constituyéndose en una metonimia. El marco del dibujo recorta el rostro de la baronesa. El hecho de introducir el retrato de un familiar fallecido pertenece a la tradición renacentista; a fin de ligar el pasado y el presente de una familia. El estilo del dibujo, como el marco que lleva, son una clara señal del aire renacentista francés que el pintor quiso sugerir. Lo mismo ocurre con el color; las gamas frías, el empleo de blancos, negros, grises y pardos que recuerdan la tradición del retrato francés.

En el retrato confluyen varias generaciones; si consideramos el abuelo y padre de la baronesa, los progenitores Belleli, las hijas de ambos y las nietas de Hilaire de Gas. Algunas fuentes indican que Laura Belleli se encontraría encinta; de ser así agregaríamos el bebé por venir.

En su cuaderno de notas, probablemente el de 1860, Degas escribió:

“Hacer retratos de gentes en poses típicas y conocidas, asegurándome de darle a sus rostros el mismo tipo de expresión que la que tienen sus cuerpos”.

En el retrato en cuestión, el gesto tiene gran importancia, como veremos a continuación, para definir la situación y las personalidades.

Laura Belleli, de pie, mira ensimismada y triste, como ya dijimos; mientras apoya protectoramente su mano derecha sobre el hombro de su hija Laura. Su otra mano permanece apoyada sobre una mesa, en dirección a su hija Giulia.

El color negro de los vestidos, contribuye a unir las figuras femeninas entre sí. La hija de pie, Laura, cruza sus manos las que apoya sobre su regazo; gesto que señala introversión y que la une a su madre, mientras mira directamente al espectador.

El gesto de Giulia (del cual existe un boceto al óleo), contrasta con el de los otros integrantes de la familia. Sentada sobre una silla, con las manos en la cintura, mantiene los brazos en jarra, mientras su pierna izquierda está flectada, oculta bajo su vestido. Si por la posición del cuerpo se vuelve hacia la madre, su mirada se dirige hacia la zona en que se encuentra el padre, sin mirarlo directamente a él. Su posición es más extrovertida, despreocupada, se encuentra entre dos polos llenos de tensión; está en un punto neurálgico del cuadro. Esta incursión de Degas en lo momentáneo, en lo transitorio (es lo que sedujo al pintor en la fotografía), contribuye a acentuar la rememoración de la escena. Lo natural y lo fugaz de la postura de Giulia es suficiente para situar el retrato fuera de las convenciones de su tiempo y anticipar el Degas que conocemos.

El barón, sentado en un sillón oscuro, de espaldas al observador, ha sido desplazado al margen derecho del cuadro; su rostro enseña el perfil envuelto en sombras, indefinido. Originariamente, el padre estaba frente a la cabecera de la mesa, como se deduce de un boceto. Pero en la obra definitiva, ha sido desplazado al margen del conjunto destacado de la madre con sus hijas.

La distancia entre los miembros femeninos de la familia y el padre que nos deja ver el retrato, nos

permite aventurar la hipótesis de desavenencias y posibles frustraciones del matrimonio. Probablemente Genaro Belleli, de profesión abogado y periodista liberal, es el protagonista de un matrimonio por conveniencia.

La familia Belleli es casi un manifiesto de la obra posterior de Degas. Recordemos obras tales como: *Retratos en una oficina de algodón en nueva Orleans*, 1873 o el más conocido *El ajenjo*, 1875-76. Al representar el rechazo al contacto, anuncia incluso una confrontación con el espectador, dejando a su voluntad el interpretar los centros que se alejan unos de otros. Con gran equilibrio, pero sin reserva, el retrato muestra no sólo las miradas distanciadas y no correspondidas, la contradictoria vida interior de los Belleli; la disparidad de las generaciones, que ya no podía unir ningún ideal formal. Es por ello que la obra no es sólo el retrato de una clase social determinada, sino también un análisis de las relaciones psicológicas y emocionales al interior de una institución social fundamental del siglo XIX.

La obra es un hipertexto, sus fuentes son pinturas renacentistas. Por ejemplo, la cita de un familiar difunto con el retrato dibujado de Hilaire de Gas. Algunos estudiosos plantean también la hipótesis de que Degas se habría basado en *Las Meninas* (hipotexto), fundamentalmente al incluir el espejo en la composición y la figura central de Giulia.

Lo que resulta bastante probable es que se basara fundamentalmente, en los retratos de grupo de familiares, dibujados por Ingres. Estos muestran una distribución de las figuras similar a *La familia*

*Belleli*. Recordemos por ejemplo, los retratos: *La familia Forestier* 1806, Louvre, en el cual hay un grupo de tres figuras, con una en el centro y otra sesgada que pertenece a la servidumbre, en el costado izquierdo del dibujo, y que anticipa este recurso empleado abundantemente después por Degas, como ocurre con el pequeño perro oscuro del primer plano y parte de la habitación que se insinúa, en el lado izquierdo del retrato. En *La familia Stamaty* 1818, también en el Louvre, en donde existe una disposición de las figuras divididas, en una individual a la izquierda de la composición y un grupo compacto, a la derecha; con un detenido estudio de los gestos, que caracteriza a cada uno de los retratados. Junto con esto, en el fondo hay una obra (cabeza de Odalisca), obra del propio Ingres. Por último, en *La familia de Lucien Bonaparte* 1815, también ostenta una figura central. Además, en todos aquellos retratos, el ritmo de distribución de las cabezas adquiere gran importancia, lo mismo ocurre en el cuadro de Degas.

Otro aspecto que nos trae a la memoria a Ingres es la iluminación suave y casi frontal que empleaba éste, en sus retratos pintados, acentuando la forma. Degas la emplea para mostrarnos el conflicto latente, cumpliendo una función más que plástica. Las desaveniencias y tensiones entre el barón y su mujer eran conocidas, y el pintor tuvo que percibir las durante su estadía en Florencia. La iluminación escogida contribuye a acentuar la división, ya implícita en la composición, que separa al padre de su mujer y sus dos hijas. Sobre las tres mujeres, cae una luz clara y suave, semejante a la empleada por Ingres en sus retratos, y ésta nos



revela la inclinación de Degas hacia la posición de su tía; situando al barón de espaldas, envuelto en sombras.

Manet y Degas se habrían interesado en profundizar ciertas ideas de Baudelaire y aplicarlas en sus obras. Este último había escrito en su ensayo *Los Pintores de la vida moderna*: “es lo transitorio lo que se desvanece, lo casual la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. En el retrato analizado intertextualmente, la fugacidad y lo novedoso de la posición de Giulia, el conflicto latente bajo la superficie de la cotidianidad burguesa, mostrado a través de gestos y expresiones, y novedosos mecanismos pictóricos y compositivos; preludian las futuras innovaciones y aportes de Degas a la modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland: *La aventura semiológica*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

Calabrese, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, Editorial Cátedra S.A., Madrid, 1999.

Catton Rich, Daniel: *Edgar Hilaire Germain Degas*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1962.

Eco, Umberto: *Signo*, Editorial Labor, Barcelona, 1980.

Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona, 1986.

Kapos, Martha: *Impresionismo*, Editorial Köne-mann, China, 1994.

Mráz, Borhumír: Ingres. *Dibujos*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1983.

Pansu, Evelyne: Ingres. *Dibujos*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.

Pérez Carreño, Francisca: *Los Placeres del parecido. Icono y representación*, Editorial Visor, Madrid, 1988.

Perrot, Michelle: *Historia de la vida privada*, tomo 8, Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada, Editorial Taurus, Madrid, 1992.