Historia del Arte X

s XIX
Francia, Japón

El XIX fue **el siglo de la ciencia**, desarrollándose las principales disciplinas científicas y fijándose el método científico. **Charles Darwin (1809-1882)** publica *Sobre el origen de las especies* en 1859, negando que el hombre sea un ser especial, distinto de los animales, y desmontando así la fábula creacionista. Hubo avances médico-biológicos trascendentales como la anestesia, el descubrimiento de los gérmenes y su identificación como causa de las enfermedades infecciosas. Ejemplo de esto último fue el médico húngaro establecido en Viena **Ignaz Semmelweis (1818-1865)**, que descubre la importancia de la higiene en los quirófanos, lo que reducirá drásticamente las muertes de las madres en los partos. **Louis Pasteur (1822-1895)**, al que se deben grandes avances en el estudio de los microorganismos, encuentra una vacuna contra la rabia. En física destacan figuras como **Michael Faraday (1791-1867)** y **James Clerk Maxwell (1831-1879)**, que explican el electromagnetismo. La formulación de las leyes de la termodinámica fue otra pequeña revolución. Dmitri Mendeléyev (1834-1907) formula la tabla periódica de los elementos en 1869 y se inicia el desarrollo de la teoría atómica de la materia. Se inventa el telégrafo y se aplica masivamente al transporte la máquina de vapor (ferrocarriles y buques). Las universidades e instituciones científicas se multiplican por todo el mundo y la ciencia se difunde a través de publicaciones especializadas y conferencias. La educación básica también se extiende y generaliza, reduciéndose los niveles de analfabetismo.

Las primeras fundiciones de hierro a gran escala (Carron, Coalbrookdale) son de 1780 aproximadamente. La máquina de hilar de Arkwright se inventa hacia 1770 y Ned Ludd destruye en 1779 unas máquinas de vapor a las que culpaba de la pérdida de su trabajo, lo que inicia un movimiento de resistencia obrero que acaba derrotado en 1811. Podemos considerar por tanto que en el último cuarto del siglo XVIII está el inicio de la **Revolución Industrial**, que acelera ahora los cambios sociales, económicos y políticos una vez finalizan las Guerras Napoleónicas (1799-1815). Estas estimulan en muchos países de Europa el desarrollo de la idea moderna de nación, que tiene un precedente imperfecto en las democracias norteamericana y francesa, estimulada desde los propios estados. En este siglo se desarrollan además nuevos **imperios coloniales**, íntimamente conectados a la Revolución Industrial. Durante un período de casi cien años, entre el final de las Guerras Napoleónicas y la Primera Guerra Mundial, salvo la Guerra Franco-Prusiana (1870-71), en suelo europeo no habría guerras. **Karl Marx (1818-1883)** publica el primer volumen de *El Capital* en 1867, negando el libre albedrío (y por tanto la responsabilidad

por nuestros actos); y Ernst Renan (1823-1892) *Vida de Jesús* en 1863, negando la divinidad de Jesús, tema no precisamente nuevo pero del que se habla ya abiertamente. Con estas obras las creencias que fundamentaban la religión y el orden social se hundieron definitivamente, tras casi un siglo de convulsiones provocadas por la resistencia del mundo de ayer a desaparecer. Rousseau no es el único filósofo constructor de ideologías, de creencias, pues en las universidades alemanas se desarrolla a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX una corriente *idealista:* Inmanuel **Kant** (1724-1804), Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** (1770-1831) y Johan Gottlieb **Fichte** (1762-1814). Los idealistas «formulan en el lenguaje conceptual y abstruso de la universidad las viejas ideas de Lutero» (Onfray). Por ejemplo, «para Kant, la religión es Lutero traducido al lenguaje académico». Hegel restaura el *teísmo*, y Dios vuelve a ser el responsable de todo lo que ocurre, si bien el filósofo no lo menciona expresamente, hablando en su lugar de Razón, de Idea, de Concepto, de Espíritu, de Logos, de Verdad que se encarnan en la Historia. «El Espíritu, lo que nosotros llamamos Dios», escribe Hegel, y también «la historia es el despliegue de la naturaleza de Dios en un elemento determinado particular». Onfray señala que «al desnudar al filósofo alemán, casi siempre encuentra uno la sotana bajo la toga del profesor». Pero Hegel desarrolla además una *teodicea*, una justificación del mal en la existencia humana, de la que tomarían nota Marx y Lenin, cuando dice que «la razón no puede eternizarse concentrándose en las heridas infligidas a los individuos, pues los objetivos particulares se pierden en el objetivo universal», es decir, lo negativo o la negatividad cumple una función dialéctica positiva, puesto que hace posible el momento siguiente, que es positivo y pura positividad. Así, el Terror de la Revolución Francesa sería un momento *necesario* en el desarrollo dialéctico, en el movimiento hacia la consumación de la Historia, que es Dios. Esto no es más que la *parusía* o milenarismo de los primeros cristianos: para ellos Jesús debía regresar a la tierra a fin de asegurar su reino eterno, lo que Hegel expresa como que la Razón va a escribirse en la Historia y a realizar así el proyecto de la Idea. La libertad es lo que quiere Dios en la historia, y no lo que se entiende comúnmente (poder hacer uno lo que quiera, el libre albedrío). Engels escribe en 1845 *La situación de la clase obrera en Inglaterra* sobre las terribles condiciones económicas, sociales y sanitarias de una parte de la población, reflejada también en las novelas de Dickens de entre 1838 y 1855. Distintas iniciativas humanitarias luchan por corregir la situación (Wilberforce, la esclavitud, Elisabeth Fry, los presos, lord Shaftesbury, los niños en las fábricas). **Marx** es un hegeliano de izquierdas, pues selecciona algunas ideas de Hegel, especialmente la idea de progreso en la historia y el milenarismo: ahora es el proletariado el que escribirá la Historia mediante su propia acción revolucionaria. El proletariado está formado por aquellos trabajadores que no poseen medios de producción, y la burguesía por quienes sí los poseen. Marx excluye del proletariado al lumpen y también a los trabajadores dueños de sus medios de producción (campesinos, pescadores, artesanos), reduciendo así el concepto a los obreros fabriles urbanos. Aunque el movimiento de la historia no se puede detener, Marx lo encuentra demasiado lento, y en 1848 afirma: «para simplificar, para concentrar la agonía asesina de la vieja sociedad y los

sufrimientos sangrientos del nacimiento de la nueva, no hay más que un medio: el *terrorismo* revolucionario». Así conecta su utopía con la Revolución Francesa, y de este punto parte **Lenin**, quien está llamado a fundar una nueva civilización basada en el marxismo, como Constantino fundó la civilización cristiana basada en el cristianismo.

Para Kenneth Clark se puede «saber más acerca de una civilización a partir de su **arquitectura** que de cualquier otra cosa que hubiera dejado tras de sí. La pintura y la literatura dependen, en gran medida, de individuos imprevisibles. Pero la arquitectura es, hasta cierto punto, un arte colectivo: por lo menos depende de una relación entre usuario y autor mucho más estrecha que en las otras artes. Juzgado por su arquitectura en un sentido restringido de la palabra, el siglo XIX no sale demasiado bien parado por varias razones: una de ellas es la perspectiva histórica ampliada que permitía a los arquitectos echar mano de muchos estilos diferentes, lo cual no fue tan gran desastre como antes se suponía. (...) No obstante, debo admitir que a los edificios públicos del siglo XIX les falta a menudo estilo y convicción, y creo que es porque el impulso creador más fuerte de la época no se invirtió en casas consistoriales ni mansiones campestres, sino en lo que entonces se entendía por **ingeniería**, y en aquellas fechas solamente en el campo de la ingeniería se podía hacer uso pleno del nuevo material que iba a transformar el arte de la construcción, el hierro». Significativamente, Samuel Smiles (1812-1904) escribe su *Vidas de los ingenieros*. Los primeros hitos de la ingeniería industrial del siglo XIX se dan en Inglaterra, empezando por el puente colgante del Menai, de Thomas Telford (1757-1834), completado en 1826, seguido por el túnel del Támesis o por el puente colgante de Clifton, de Isambard Kingdom Brunel (1806-1859), acabados en 1843 y 1864 respectivamente. En la arquitectura propiamente dicha se producen mezclas de estilos, pues todas las posibilidades quedan ahora abiertas, no existiendo ya unos criterios estéticos socialmente aceptados o impuestos. *El Parlamento de Londres* (1835), de Sir Charles Barry (1795-1860) y A.W.N. Pugin (1812-1852), en estilo neogótico, es un ejemplo de plasmación libre de una idea (representar el origen medieval de las libertades civiles inglesas). En arquitectura se produce una ruptura a mediados de siglo, entre los arquitectos que siguen cubriendo las estructuras con decoraciones, ocultándolas (estilo Beaux Arts) y los ingenieros que empiezan a dejar esas estructuras a la vista. Además, los nuevos materiales (uso del hierro y el cemento) permite abordar nuevos métodos de construcción. Son hitos el *Palacio de Cristal* en Londres (1851) de **Joseph Paxton (1803-1865)**, construido para la Gran Exposición, la *Sala de lectura de la Biblioteca Nacional* en París (1868), de **Henri Labrouste (1801-1875)**, la *Galleria Vittorio Emanuele* en Milán (1865) de Giuseppe Mengoni (1829-1877) o la *Torre Eiffel* (1889), del ingeniero **Gustave Eiffel (1832-1923)**, construida para la Exposición Universal de 1889 y respuesta vertical al edificio de Paxton, inspirada en la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini, ejemplos todos ellos que se contraponen al *Monumento a Víctor Manuel II* de Roma (1885), de Giuseppe Sacconi (1854-1905), pastiche profuso en decoraciones. A finales de siglo **François Hennebique (1843-1921)** difunde el uso del hormigón *armado*, que

da enorme flexibilidad a las formas que puede adoptar el hormigón. El **Art Nouveau** (Horta, Van de Velde, Gaudí) imprime un nuevo dinamismo a las formas arquitectónicas.

En **pintura**, la ruptura con la tradición también abre muchas nuevas posibilidades, y esto plantea el problema de conectar con el gusto particular de los posibles compradores. De aquí surge el inconformismo de algunos artistas que no aceptan los gustos convencionales del público. Se produce una separación entre el artista triunfante, que conecta con el gusto del momento, y el inconformista, que lo desafía. **París sustituye a Roma como capital del arte en el mundo entre las décadas de 1860 y 1870 y hasta la década de 1940**, momento en que Nueva York tomará el relevo.

En la historia los movimientos artísticos oscilan entre dos extremos ideales que podemos llamar **idealismo** y **naturalismo**. El **Clasicismo** y el **Romanticismo**, junto al **Historicismo**, son formas de *idealismo*, mientras que el **Realismo** y el **Impresionismo** son concreciones del ideal *naturalista*. En la transición del siglo XIX al siglo XX, lo que se conoce como *fin de siglo*, se da el conflicto entre la tradición, que se abandona, y la modernidad, en la que se penetra desde distintas direcciones, lo que genera una variedad de tendencias simultáneas.

> «Desde que con el Iluminismo se afirma la autonomía del arte, se plantea el problema de su función dentro de la sociedad. Durante el **período neoclásico** es una de las fuerzas que concurren para adecuar la sociedad real al modelo ideal descrito por los filósofos de la Ilustración. Los **románticos** sustituyen este modelo abstracto por la sociedad histórica: el pueblo constituido en una nación libre en la que hay una sola lengua, una moral, una religión y una sola tradición. Con el **realismo**, incluso las ideas de libertad y nación pasan a ser ideales abstractos: no es libre ni está unida una nación en la que haya un conflicto entre una clase dirigente que explota y una clase trabajadora explotada. En una sociedad desgarrada como es la sociedad industrial, los artistas no pueden cumplir ninguna función social más que después de haber adoptado, explícita o implícitamente, una postura política» (Argan).

El **Romanticismo** fue un movimiento artístico fundamentalmente de origen alemán e inglés, con el objetivo de conmover al espectador. Baudelaire decía que «el romanticismo no se sitúa exactamente ni en la elección del tema ni en la total sinceridad, sino en una manera de sentir». En un sentido más amplio, puede considerarse el Romanticismo una reacción contra la Ilustración del siglo anterior. «El mundo razonable de una biblioteca del siglo XVIII es simétrico, coherente y cerrado. La simetría es un concepto humano porque a pesar de todas nuestras irregularidades, somos más o menos simétricos (...) Se da uno cuenta de que la simetría y la coherencia, cualesquiera que sean sus méritos, son enemigas del movimiento (...) un mundo cerrado que acaba siendo prisión del espíritu, y se ansía salir de él, moverse (...) Hemos de abandonar los interiores coquetos y finitos del clasicismo del siglo XVIII y salir al encuentro de

lo infinito. Seguimos siendo hijos del movimiento romántico y víctimas de las falacias de la esperanza. Pero la huída de la simetría es también la huida de la razón. Los filósofos del siglo XVIII habían querido poner en orden la sociedad humana mediante el empleo de la razón, pero los argumentos racionales no eran lo bastante potentes para desmantelar la masa ingente de tradición letárgica que había venido acumulándose en los últimos ciento cincuenta años. En América podía ser posible forjar una nueva constitución política, pero al igual que ocurriera en la Reforma, se necesitaba algo más explosivo para hacer saltar los pesados cimientos de Europa. Una vez más el proceso se inició con Rousseau. Él dio validez universal a la llamada al corazón más que a la cabeza, extendiéndola del amor y la educación a la política. A finales del siglo XVIII, a medida que la argumentación racional declina, su lugar lo ocupan aseveraciones enérgicas, y nadie las acuñó con más nítido sello de inspiración que William Blake» (Clark). Esta tensión entre razón e impulso romántico, que tiene sus raíces en el propio siglo XVIII, explica las dos fases de la Revolución Francesa, primero la burguesa liberal, constitucional o «americana», pero tres años después se organiza una marcha desde Marsella hacia París contra un «ejecutivo que no actúa», iniciándose una segunda fase romántica, utópica, que exigía una transformación inmediata y profunda de la sociedad y una materialización de los ideales roussonianos: se establece 1792 como Año Uno de un nuevo calendario, cambia la moda despojándose las mujeres de toda artificialidad, se funda una nueva religión de la naturaleza y Robespierre trata de fijar una liturgia (y se saquea y destruye Cluny, Saint-Denis, etc.)… y en septiembre de ese mismo año empiezan las matanzas y cunde la anarquía, que intentará detenerse con la violencia organizada y centralizada del Terror al año siguiente. Wordsworth y Goethe dan un paso atrás, asustados y decepcionados, aunque Beethoven y Byron mantuvieron su idealismo libertario, arquetipos aún hoy del héroe romántico. Napoleón es un gobernante realista pero un conquistador romántico, retratados, respectivamente por Ingres y David. Sus brutales guerras de saqueo y conquista acabaron con lo que quedaba del idealismo romántico, y el propio Byron, que fue el artista más popular y famoso de Europa, se convertiría en el portavoz de un pesimismo desesperado producto de una profunda desilusión (Beethoven en cambio se mantuvo optimista hasta el final). Byron abrazará y popularizará un naturalismo de lo sublime que venía de Inglaterra (Turner fue un gran admirador de Byron). La pintura de Caspar David Friedrich (*El naufragio del «Esperanza»*, 1824) y Géricault (*La balsa de la «Medusa»*, 1819) representan este espíritu romántico byroniano decimonónico. Agotado el Romanticismo, el Realismo surge a mediados del siglo XIX, buscando representar la realidad sin sentimientos añadidos.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) estudia con Antonio Salieri y con Haydn, aunque su relación con este último (a partir de 1792) no fue buena. Haydn no se interesaba por las clases, y Beethoven no se mostraba respetuoso con él. Al final de su vida Beethoven declarará: «Händel es el más grande y hábil de los compositores; todavía aprendo de él». Tras sus primeras obras Beethoven romperá los moldes clásicos en los que se formó con la *Sinfonía Heroica*, de

1804. La estructura general de esta sinfonía es convencional, y su primer movimiento, extraordinariamente largo entonces, no es más que una ampliación del concepto de tema y desarrollo. Sin embargo, el siguiente movimiento, la célebre *Marcha fúnebre*, expresa por primera vez sentimientos que hasta entonces no se exhibían públicamente (desesperación, dolor, inquietud, conflicto, duda, ambigüedad), saltándose Beethoven para ello muchas de las normas formales clásicas. Por tanto, lo específico de Beethoven no es tanto la forma, básicamente clásica, como el contenido, que en ocasiones presiona sobre la forma. En su *Sexta Sinfonía* (1808) no se describe la naturaleza, sino los *sentimientos* y *sensaciones* que evocaban en el compositor la contemplación de la naturaleza. En suma, Beethoven plantea por primera vez la música como un medio de expresión profundamente subjetivo y personal, pero también como un instrumento político, como en la *Novena Sinfonía* (1824). Este subjetivismo y activismo son típicamente románticos y Beethoven fue un pionero, siendo además el primer músico en encarnar esa imagen del artista como ser dotado de poderes sobrenaturales arrebatados a los dioses (Prometeo) o al diablo (Fausto). No obstante, Javier Gomá advierte: «El romanticismo nos ha legado al menos dos duraderos errores: el primero, comprender la subjetividad según el modelo del artista; y el segundo, comprender al artista según el modelo del genio. El resultado es la extendida creencia de que el verdadero hombre es aquel que, como el genio, vive exclusivamente para su propio mundo y sus necesidades interiores. Se diría que los creadores flotan en un *continuum* cultural, sin que el modo en que se ganan la vida tenga una aparente influencia en su personalidad y en su obra. Pero Beethoven se sacudió el viejo mecenazgo y trató de ganarse la vida con los ingresos producidos por la venta de sus partituras y de sus estrenos, y los pintores impresionistas franceses hicieron lo propio poco después con sus lienzos, y esto tiene un efecto determinante al determinar el tipo de hombre que el artista en último término es, contribuyendo decisivamente a conformar su mentalidad, su sentimentalidad y, en suma, su mundo personal». En el apartado de las innovaciones técnicas, el genio de Bonn transformó la orquesta aumentando sus efectivos y añadiendo nuevos instrumentos, incluso cantantes solistas y coros en la *Novena Sinfonía*, en una progresión paralela a los cambios económicos, sociales y tecnológicos del siglo. Sin embargo en los dos últimos años de su vida Beethoven, ya sordo y enfermo, se encerró a componer sus seis últimos cuartetos de cuerda (1826), de una modernidad extrema y difíciles de comprender entonces. Beethoven llevó una vida muy frugal, y a su muerte dejó una fortuna (estaba entre el 5% de vieneses con más patrimonio). Haydn duplicó la riqueza de Beethoven en vida y Salieri la triplicó, por lo que podemos decir que murieron muy ricos. **Franz Schubert (1797-1828)**, contemporáneo de Beethoven, le acompañó en esta revolución musical, componiendo también sinfonías y obras de cámara, pero sobre todo desarrollando desde la nueva perspectiva romántica el *lied*, sentando una base y precedente directo de toda la música popular que llega hasta hoy. Los años de madurez creativa de Schubert fueron los últimos 6 de su vida, a partir de la Octava Sinfonía (Incompleta) y la Fantasía Wanderer. En su último año de vida creó un gran número de obras maestras, incluyendo las tres últimas sonatas para piano, su

segundo trío para piano, su Quinteto, sus ciclos de canciones Winterreise y Schwangesang, su Misa en Mi bemol, la Novena Sinfonía y la Fantasía en Fa menor para piano a cuatro manos. Fue estrictamente contemporáneo de Beethoven, cuya sombra dominante le acompañó toda su vida (formó parte del cortejo fúnebre de Beethoven y el siguiente año moriría él). Beethoven puso en dificultades a los compositores inmediatamente posteriores a él, pues hasta Mozart y Haydn las formas musicales fueron relativamente estables -y habían evolucionado lentamente- pero el compositor alemán trastocó profundamente todos los géneros de música instrumental (no así la ópera), obligando a sus sucesores a tratar de imitarle o a explorar nuevos territorios por su cuenta. Así, después de Beethoven hubo dos clases de compositores: los que se dedicaban a buscar la popularidad y los que abrazaban una causa y aceptaban el sacrificio. Del primer tipo era **Gioacchino Rossini (1792-1868)**, que aprendió a componer copiando partituras de óperas de Mozart, vivió en Viena y se entrevistó con Beethoven, en 1822, y mucho más tarde, en 1860, en París, con Wagner. Aunque el modelo operístico de Rossini es Mozart, su última ópera, *Guillermo Tell*, de 1829, es ya una ópera romántica. Sucesores de Beethoven en la música instrumental fueron **Robert Schumann (1810-1856)** y **Felix Mendelssohn (1809-1847)**, ambos con una mirada amable del mundo. Mendelssohn, el compositor favorito de la reina Victoria de Inglaterra y el príncipe Alberto, buscó plasmar su propia personalidad en las formas musicales clásicas, ayudado por una maravillosa capacidad para la melodía. Además de compositor, Félix Mendelssohn dibujó y pintó desde niño, óleos y acuarelas de temas paisajísticos sobre todo. Schumann desarrolló enormemente el piano romántico, pero no siguiendo a Beethoven sino a un compositor hoy olvidado pero entonces muy influyente, el irlandés asentado en Rusia John Field (1782-1837), que había conseguido representar musicalmente estados de ánimo, abandonando para ello la forma sonata y adoptando formas libres (los *nocturnos*). Field influyó también en **Frédéric Chopin (1810-1849)**, que añadió a su catálogo danzas populares de su querida Polonia natal (*mazurcas* y *polonesas*), tiñéndolo todo con una sofisticada y ambigua armonía. Fue un francés, **Héctor Berlioz (1803-1869)**, quien mejor encarnó el arquetipo forjado por Beethoven de artista fáustico y prometeico, como demostró ya con la original, programática y autobiográfica, *Sinfonía Fantástica* (1830), que introduce además los temas de *la muerte y el destino*, que serían favoritos de los compositores de la segunda mitad del siglo. Berlioz hinchó la orquesta (y los coros) llevándolos más allá de lo que lo había hecho Beethoven, disponiendo para su *Réquiem* (1838) tres veces más efectivos instrumentales que la *Novena Sinfonía* de este, más un coro de doscientos cantantes, todo ello para describir el Apocalipsis y el Juicio Final.

Liszt y su yerno Wagner adoraban al francés, y su *Romeo y Julieta* (1839) fue una referencia para el *Tristán e Isolda* (1857-59) del alemán. Pero Wagner fue básicamente un explotador de las innovaciones de su suegro **Franz Liszt (1811-1886)**, quien, con el precedente de Berlioz, alimentó el gusto por la música oscura y turbadora (*Totentanz*, 1849), que tuvo muchas influencias en su época y hasta nuestros días (en la música de cine de un Danny Elfman, por

ejemplo, por no hablar del rock). Como Beethoven, Liszt fue un prodigioso concertista de piano, convirtiéndose en toda una estrella internacional -con las primeras fans incondicionales e histéricas de que se tiene noticia- y cuyos recitales rebosaban espectacularidad y efectismo. Pero además Liszt fue el verdadero equivalente musical del impresionismo pictórico, con obras para piano como *Fuentes de la Villa d'Este* (1877) o *Nubes grises* (1881), por lo que no es de extrañar que Debussy le reverenciara. Además del campo temático y armónico las innovaciones de Liszt incluyen la creación de un nuevo género, el **poema sinfónico**, que tendría enorme éxito entre músicos de toda Europa durante el resto del siglo XIX y principios del XX. Estos *poemas sinfónicos* eran una especie de sinfonía concentrada en una sola pieza musical, a menudo inspirada por una obra no musical (una pintura, un relato), a la que ilustraba, como hacen las bandas sonoras de las películas. Pero además Liszt compuso y divulgó música de inspiración folclórica -canciones y danzas húngaras (en realidad, era música gitana)- como antes había hecho Chopin con las *mazurcas* y *polonesas* de su país, y esto desató la primera ola de nacionalismo musical en la que participaron gran parte de los músicos de la segunda mitad del siglo XIX, y que llegó incluso a Estados Unidos, de la mano del checo **Antonín Dvořák (1841-1904)**. Pero, con todo, la más profunda influencia de Liszt en la historia de la música se produjo a través de **Richard Wagner (1813-1883)**, que se había casado con su hija Cosima y que utilizó las innovaciones armónicas de Liszt para crear una música enteramente nueva. Wagner toma los acordes basados en tríadas y los distorsiona creando acordes *disminuidos* o *aumentados* que se comportan de forma extraña, desestabilizando la música. Esto ya lo había hecho Liszt en su *Sinfonía Fausto* de 1855, cuya obertura utiliza además las doce notas de la escala cromática occidental sin repetir ninguna, como haría Schoenberg casi 70 años después como regla autoimpuesta de su *dodecafonismo*. Wagner no necesitó ir tan lejos, pero explotó a fondo la idea de un acorde *disminuido* en su ópera *Tristán e Isolda* (1857-59). También hizo música *nacionalista*, como Liszt, pero tomando como referencia no danzas populares sino la música sinfónica, que él consideraba en sí misma un género típicamente austroalemán. Su nacionalismo no era sentimental o folclórico sino político, marcadamente viciado y retorcido, teñido por un marcado racismo antisemita que aprendió de Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) y que impregna sus libretos (los Nibelungos son retratados como judíos, por ejemplo). Adoptó la idea del desarrollo temático ininterrumpido del sinfonismo y la aplicó a la ópera, supeditando el drama a ese despliegue sinfónico abstracto. Para ligar la música al drama teatral utilizó fragmentos melódicos, rítmicos o armónicos que recordaban personajes, lugares, ideas, objetos, etc., y los llamó *leitmotifs*, que tenían un precedente en Hoffmann y en Berlioz. De esta forma la escena era una representación o manifestación de lo que se escuchaba, y no al revés. En su última ópera, *Parsifal* (1882), Wagner hizo uso del *cromatismo*, el empleo sin jerarquías de *todas* las notas de la escala. Wagner no tuvo seguidores directos de verdadero peso, ni en Alemania ni fuera de ella. **Johannes Brahms (1833-1897)** siguió su propio camino, esquivando los desprecios de Wagner, y **Anton Bruckner (1824-1896)** también los sufrió, a pesar de manifestarle su rendida admiración

(Wagner le llamaba “el trompetero”). Ambos siguieron cultivando la *sinfonía* -que empezaron a trabajar a una edad madura- e ignorando el *drama musical*, el nuevo género señalado por Wagner como la “música del futuro”. Los mejores compositores de las nuevas generaciones no le emularon, sino que le repudiaron y trataron de contradecirle o esquivarle e ignorarle. En Francia la ópera era accesible sólo a las elites, pero en Italia era un espectáculo genuinamente popular, y allí los tres campeones de la primera mitad del siglo XIX habían sido **Rossini** (que se estableció en París al final de su vida), **Donizetti** y **Bellini**, cuyas pegadizas melodías tarareaba todo el mundo. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo el gran héroe musical popular en Italia fue **Giuseppe Verdi (1813-1901)**, cuyos argumentos operísticos patrióticos le hicieron también un héroe político. Sus últimas óperas, *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893), con un desarrollo orgánico ininterrumpido, son producto de la evolución del propio compositor, y no hay rastros de una influencia directa de Wagner, como tampoco la hay en el sucesor de Verdi, el orquestalmente sofisticado **Giacomo Puccini (1858-1924)**. No existió una relación directa entre Wagner y Verdi. En general el alemán se mostró despreciativo hacia Verdi y la ópera italiana en general, a la que se refería como «Donizetti & Co». Cosima refirió un concierto de 1879 en el que escucharon el Requiem de Verdi, y Wagner dijo que «el final fue lo mejor». Verdi se lamentó de la influencia de la música de Wagner, que calificaba de «pretenciosa» e «irracional», si bien lamentó la muerte del alemán en 1883, reconociendo la importancia de su figura («¡Ha muerto una figura imponente de la música! ¡Triste, muy triste!»).

Agotada la armonía tradicional tras Wagner la pregunta era por dónde seguir. Desde Francia se plantea una respuesta organizada a Wagner y su nacionalismo musical alemán, y **Camille Saint-Saëns (1835-1921)** y **César Franck (1822-1890)**, dos organistas admiradores de Bach, crean *La Société Nationale de Musique* con ese propósito. **Gabriel Fauré (1845-1924)** fue el discípulo más destacado de Saint-Saëns, autor de una música exquisita y modesta, de la que es un excelente ejemplo su iridiscente *Requiem* (1888). En la misma línea simplificadora compuso **Erik Satie (1866-1925)** sus iconoclastas piezas para piano. En este ambiente purificado de la música de Wagner surgiría la sensual música de **Claude Debussy (1862-1918)** y de **Maurice Ravel (1875-1937)**. Debussy detestaba el término «impresionista» aplicado a su música, mientras que Ravel le consideraba más bien un *simbolista* musical. El otro gigante musical, junto a Alemania, Francia e Italia, fue Rusia, pero **Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893)** era en realidad un músico cosmopolita e instruido en la tradición musical occidental europea. La música más genuinamente rusa y altamente original vino de la mano de **Modest Músorgski (1839-1881)**, autodidacta que carecía de influencias, y que desarrolló una música que, para variar, no partía de Liszt. Una obra como *Cuadros de una exposición* (1874) carecía de precedentes en su forma y estructura, y la ópera *Boris Godunov* (1872) está cuajada de ideas totalmente originales, exóticas para cualquier oyente no ruso. Un acontecimiento de gran trascendencia fue la Exposición Universal de París de 1889, que celebraba el centenario de la Revolución Francesa y pretendía responder y superar a la

londinense de 1851. En ella **Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908)** dio una serie de conciertos de música rusa, a los que asistió un joven Claude **Debussy**, y en los que se interpretó música de Músorgski que tuvo un gran impacto en el francés. Toda la música occidental desde Haydn y Mozart se basaba en el desarrollo de un discurso musical de unos 20 minutos a partir de un breve material temático y rítmico (la armonía era sencilla). En cambio, Músorgski, y después Debussy, siguieron una estrategia episódica, yuxtaponiendo ideas sin derivar unas de otras o sin unirlas por transiciones (las "costuras" que Chaikovski lamentaba no poder disimular tan bien como hacía Brahms no trataban de ocultarse ya). Pero además de los rusos, Debussy también conoció en esa Exposición formas musicales venidas de Extremo Oriente que le subyugaron, especialmente unos músicos y bailarines javaneses patrocinados por una compañía holandesa importadora de té. Esta Orquesta de Gamelanes Javanesa producía unos sonidos reverberantes con unos instrumentos metálicos (campanas, gongs, láminas metálicas) que no tenían igual en occidente, y que Debussy trató de reproducir en un piano. Para ello usó la *escala pentatónica*, de cinco notas comunes a todos los sistemas musicales del mundo y muy habituales en la música oriental (correspondería aproximadamente a las teclas negras del piano). *Pagodas*, perteneciente a una colección de tres piezas de piano llamada *Estampas*, de 1903, es un ejemplo del uso de la escala pentatónica en el piano, innovación que tendría una enorme influencia en los pianistas de jazz (por ejemplo, *Peace Piece*, del Bill Evans, de 1958). Para imitar el gamelán, a la escala pentatónica Debussy añade un largo período de tiempo en el que los acordes resuenan, como campanas, solapándose unos con otros, mediante el uso en el piano del pedal *derecho* (o *fuerte*, o *amortiguador*, o *de resonancia*), que levanta una fila de amortiguadores de fieltro que evitan precisamente esa reverberación. La resonancia se debe a los armónicos naturales de las notas, que son notas secundarias superpuestas que producen las cuerdas vibrantes. Estas ideas hicieron de la música de piano de Debussy algo totalmente original. Su fascinación por oriente explica una obra como *El Mar* (1905), inspirada en la xilografía *La gran ola frente a Kanagawa* (1829-1833) de **Hokusai**. Este orientalismo fue una moda que se extendió por toda Europa, como puede verse en la pintura de Gérôme o de Gauguin, y también en la de muchos impresionistas y *post*impresionistas muy influidos por las *estampas japonesas* que se coleccionaban en el París de la época.

Pero no sólo se rebelaron contra Wagner los franceses y los rusos, sino también el bohemio judío **Gustav Mahler (1860-1911)**, cosa especialmente grave para los wagnerianos por cuanto era el director de la Ópera Estatal de Viena. Mahler había estudiado con Bruckner y, como él, admiraba la música de Wagner a pesar de todo, pero para componer la suya propia se remitió al folclore de su Bohemia natal y a los recuerdos de su niñez, que mezcló con las músicas que conoció en la propia Viena (valses, danzas montañesas, etc.), capital cosmopolita del Imperio Austrohúngaro. Mahler influyó en muchos músicos del siglo XX, pero tuvo además discípulos directos que se embarcaron en el ambicioso proyecto de desmantelar definitivamente la música tonal

occidental -camino que ya habían recorrido Liszt, Wagner y el propio Mahler-, presentando un sistema alternativo. De todos ellos el más importante fue **Arnold Schoenberg (1874-1951)**, que se convertiría, ya en el siglo XX, en el líder de un grupo vanguardista radicado en Viena que se conocerá como Segunda Escuela de Viena. En su *Tratado de Armonía* (1911) Schoenberg proponía componer bajo nuevas pero estrictas y objetivas reglas, según las cuales las doce notas de la escala cromática debían aparecer en la composición antes de que ninguna de ellas se repitiera. Esta regla debía reemplazar los criterios para formar acordes basados en la «calidad» subjetivamente percibida del sonido. Schoenberg fue además un notable pintor, con 76 óleos creados entre 1908 y 1912. En cambio, en Alemania, **Richard Strauss (1864-1949)** componía, como el primer Schoenberg con su *Noche Transfigurada* (1899), poemas sinfónicos tardorrománticos en la línea de Liszt, pero con la calidad melódica de Wagner y un refinado gusto por la espectacularidad, como muestra su primer gran éxito, *Don Juan* (1888), y acabando con su *Eine Alpensinfonie* (1915) y, ya mucho más tarde, sus crepusculares *Metamorfosis* (1945). Strauss, ya famoso por sus poemas sinfónicos, decidió provocar al público con su ópera *Salomé* (1905), tanto por el tema, abiertamente sexual, con libreto de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), como por el tratamiento musical del mismo, como espectaculares disonancias en momentos puntuales (la escena final). La ópera fue todo un escándalo en su época y tuvo dificultades con la censura, a pesar de lo cual Mahler trató de representarla en Viena (sin éxito). A *Salomé* le siguió una ópera aún más disonante y audaz en su lenguaje musical, *Elektra* (1908), pero después Strauss decidió dejar a un lado las provocaciones y el expresionismo vanguardista y volver a un lenguaje musical más convencional, aunque muy sofisticado, remitiéndose incluso al período clásico en los temas (desde *El Caballero de la Rosa*, de 1910, a *Capriccio*, de 1941). También compuso canciones orquestadas en una línea similar a las de Mahler, culminando en sus *Cuatro últimas canciones* (1948). Otro compositor tardorromántico, admirador de Bruckner y formado en Berlín y Viena entre 1889 y 1891, fue **Jean Sibelius (1865-1957)**, cuyas siete sinfonías y poemas sinfónicos han quedado en el repertorio habitual de las orquestas sinfónicas.

El **cante flamenco** está formado, en general, por una serie estrofas de cuatro versos llamadas *coplas* o *tercios* a modo de *haikus* («Cuando a ti te apartaron / de la verita mía / a mí me daban tacitas de caldo / y no las quería»), sin relación temática entre sí, pero conectadas por la música de la guitarra, que marca el compás. Aunque cada estilo flamenco está caracterizado por una armonía, un ritmo y un tempo, el cantaor y guitarrista tienen un amplio margen para la improvisación, y pueden ir hilando coplas aprendidas, modificadas o improvisadas, combinándolas libremente e incluso adaptándolas a uno u otro estilo. Este arte flexible, como el jazz, se volvió más rígido en la segunda mitad del siglo XX, cada vez más sujeto a formas cerradas. Veamos primero los hechos. Los **orígenes y evolución del flamenco** son oscuros, pero los primeros testimonios escritos de esta forma de música y baile datan del siglo XVIII y XIX, de la mano de viajeros que escribieron relatos costumbristas, a

menudo en forma de diarios o recuerdos. Serafín Estébanez es el primero en describir con todo detalle una fiesta flamenca, y su narración es una referencia fundamental para muchas de las teorías sobre el origen del flamenco. En ella aparece terminología asociada al cante (*cañas*, *polos*, *peteneras*) y, sobre todo, se menciona a El Planeta y El Fillo, *cantaores* gitanos que custodiaban un arte todavía puro. Antonio Machado Álvarez, Demófilo, padre de los poetas Manuel y Antonio Machado, fue el primero en dedicar un libro al flamenco, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, en **1881**. En este libro Demófilo presenta unos apuntes biográficos del payo sevillano Silverio Franconetti, empresario y primer *cantaor* profesional famoso, a quien conoció, y que le contó que aprendió el cante flamenco de un *cantaor* gitano, El Fillo. Este es el origen de la leyenda según la cual Franconetti, un moderno Prometeo, robó la llama del fuego secreto de los gitanos para explotarlo comercialmente, contaminándola al ponerla en contacto con el público. El musicólogo **Felipe Pedrell (1841-1922)**, maestro de Albéniz, Falla, Granados o Turina, recoge su *Aires de la tierra de Silverio* (**1893**), música flamenca pautada, de soleares o seguiriyas entre otras, aunque no son las primeras. En la segunda mitad del XIX se crean cafés-cantantes con espectáculos flamencos abiertos al público, el primero de ellos del propio Franconetti. El café-cantante más popular y de más calidad fue el Novedades, fundado en Sevilla en **1897**, aunque hubo otros muchos, en la propia Sevilla, en Cádiz, Jerez, Madrid, Barcelona o Bilbao. Las **primeras grabaciones** son de **1897**, e incluyen formas ya cerradas de cantes flamencos, como *jaberas*, *malagueñas*, *sevillanas* y *tangos* con El Mochuelo, y *tangos* con Encarnación Santisteban, La Rubia. En *Mundo y formas del cante flamenco*, de Antonio Mairena y Ricardo Molina, publicado en **1963**, se presenta una teoría sobre el origen del flamenco y una periodificación y clasificación de estilos de cantes. Retomando las leyendas de la tradición oral, el flamenco sería una creación netamente gitano-andaluza, que habría pasado del ámbito privado al público a partir de la aparición de los cafés-cantantes, que exponen al público este arte, y los cantaores profesionales que actúan en ellos, como Silverio Franconetti. Esta idea está ya en la obra de Demófilo, donde se reivindicaba por primera vez la «pureza» de este arte gitano estableciendo una línea divisoria entre el flamenco propiamente dicho y los espectáculos aflamencados que lo degradaban, y Antonio Mairena insistirá en ella señalando que «en aquel tiempo el cante era un tesoro que celosamente conservaban y protegían los gitanos; hasta que llegó el *gachó* de Silverio y lo puso en venta». De ahí surge una **primera flamencología** que divide la evolución de este arte en varias etapas: **1**, *etapa familiar y hermética* (último tercio del XVII a 1850, con una salida a la luz de este arte familiar y gitano de Cádiz y Sevilla a finales del XVIII); **2**, *etapa de los cafés cantantes* (1841-1922, en que el cante se profesionaliza, se arrinconan los más difíciles, como tonás, martinete y debla, y se potencian otros más al gusto del público, como fandangos, verdiales, malagueñas, granaínas, bulerías, tientos, tangos); **3,** *etapa teatral, de la «ópera flamenca»* (1926-1960, que continúa la tendencia anterior, con aceptación de amplios públicos y evolución que hace más livianos y espectaculares los cantes, surgiendo la copla andaluza como sucedáneo, si bien en paralelo se preserva el arte antiguo y puro en un circuito paralelo

minoritario); **4**, *etapa de expansión universal* (1960-1975, en que se recupera el arte "puro", de la mano de Antonio Mairena, difundido por grabaciones, festivales, literatura, radio, televisión, etc.); y **5**, *etapa de incorporación de otros instrumentos* (1975-actualmente, coincidiendo con el retiro de Antonio Mairena y el éxito de grandes estrellas como Lebrijano, Camarón, Paco de Lucía o Enrique Morente, que fusionan el flamenco con otros géneros o introducen nuevos arreglos, pero que además recuperan el interés por estilos y figuras históricas que habían quedado marginados en la etapa anterior). Los grandes cantaores anteriores o coetáneos de Mairena (Pastora Pavón, Manolo Caracol o Pepe Marchena) señalaron en su momento que la naturaleza del flamenco era esencialmente improvisatoria. Las letras se formaban sobre la marcha enlazando coplas, recordadas o creadas por el *cantaor*, que las cantaba en un determinado estilo (cantar "por soleares", "por bulerías", etc.). El estilo imponía una determinada estructura rítmica (compás) y armónica y un tempo, y la métrica de la letra debía "cuadrarse" con la música. Estas coplas podían ir sucediéndose en una serie tan larga como se deseara, hasta terminar con un remate. El propio Mairena lo hacía así, como todos los grandes cantaores, pero la catalogación de estilos y la grabación de cantes "recuperados" en antologías fijó unas formas que fueron después rígidamente imitadas, lo que provocó paradójicamente un empobrecimiento del cante contra el que se empieza a reaccionar en los años 70. Con el precedente de Rafael Cansino Assens, el primer estudio musicológico riguroso del flamenco fue el de Hipólito Rossy, *Teoría del Cante Jondo*, publicado en **1966**. En él se rechaza la hipótesis entonces en boga del origen puramente gitano y hermético del cante flamenco, proponiendo una teoría alternativa según la cual el flamenco surge como una síntesis creativa de músicas folclóricas cristianas, árabe-musulmanas y judías fundidas en el crisol de Al-Andalus y después en Andalucía antes de la llegada de los gitanos a la península o poco después. En definitiva, Rossy (y Cansino Assens) afirman la naturaleza andaluza del arte flamenco, a partir de material folclórico acumulado por sedimentación en Andalucía (castellano, árabe, judío, americano) y con una aportación creativa decisiva de los gitanos, que carecían de otro folclore propio. Aunque algunas de las hipótesis de Rossy han sido corregidas, lo esencial de su enfoque sobre el origen del flamenco se fue confirmando en estudios posteriores y es el centro de la **nueva flamencología** actual, que tardó en imponerse debido a la enorme influencia que tuvieron Mairena y Molina, tanto entre los intelectuales como entre los aficionados. Dentro de esta *nueva flamencología* hay dos grandes corrientes interpretativas, una que da un papel fundamental a Andalucía y secundariamente a la etnia gitana, y otra corriente desmitificadora más radical que incluso niega que el flamenco sea una creación exclusivamente andaluza y mucho menos gitana, y explican su origen y desarrollo por una evolución *endógena* de formas musicales folclóricas previas o por un salto provocado por factores *exógenos*, como el espíritu del romanticismo o la actividad de los *cantaores* profesionales que compiten en un circuito artístico creando nuevas formas que les permitan destacar y diferenciarse. Guillermo Castro Buendía hace una recopilación y síntesis en **2015** en su *Génesis Musical del Cante Flamenco* de todo lo que se conoce hoy de los orígenes del flamenco. Castro Buendía llega a las siguientes

conclusiones: **1**, las fuentes remotas del flamenco están en la música del siglo XVI (pasacalles, romanescas y folías), en la del siglo XVII (jácaras), en las bailables que fueron llegando de América (zarabandas, chaconas, canarios y fandangos), en la que vino de África (probablemente a través de América) y en la música para guitarra del siglo XVIII (única influencia "académica" rastreable), siendo la contribución de la música árabe discutible; **2**, el flamenco tiene como fuentes directas formas musicales folclóricas españolas como fandangos, jotas, seguidillas, romances y cantos de trabajo; **3**, los primeros cantes flamencos son una forma de arte, no música folclórica, y aparecen en el siglo XIX, no antes; **4**, las características musicales de ese arte que se han atribuido a la invención de sus primeros creadores, gitanos o no, están en realidad en las fuentes folclóricas españolas, como el modo musical frigio, el ritmo de doce tiempos (también llamado hemiolía o compás de amalgama), el canto melismático (varias notas por sílaba), las voces graves y rasgadas y el dramatismo y patetismo expresivo.

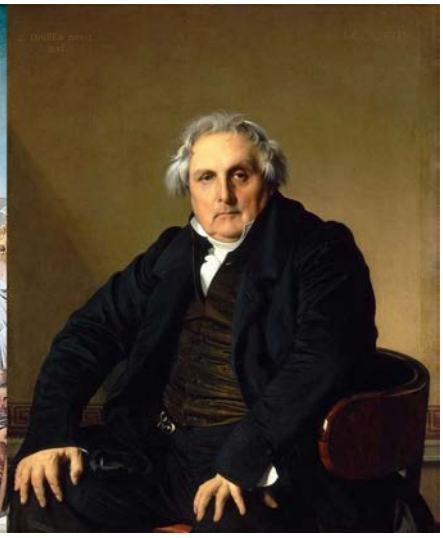
En pintura aparece en este siglo la idea de **vanguardia**, primero entre los paisajistas, género menor que había podido permitirse una **evolución especulativa** paralela a la del arte académico. El origen está en los paisajistas holandeses que pintaban no por encargo sino para vender en el primer mercado del arte que se ha conocido. Dentro de la tradición paisajista británica surgen figuras como Turner y Constable, y en Francia los pintores de la Escuela de Barbizon, que incluso se retiran al campo, alejándose de los centros de aprendizaje y producción de arte. Esta evolución autónoma o más libre del género del paisaje se extiende más tarde a otros géneros y deriva en un enfrentamiento explícito con el orden establecido a partir de Courbet.

A principios del siglo XIX, los criterios artísticos giraban alrededor de la tradición neoclásica, siguiendo al pintor Jacques-Louis **David** o a su discípulo **Ingres**. Frente a esta pintura de fuerte academicismo, se desarrolló el Romanticismo de la mano de **Géricault** o **Delacroix**. Más tarde, desde 1830 aproximadamente, un grupo de artistas franceses se reunió en la aldea de **Barbizon** para seguir, impactado por la exposición de pintores ingleses en París de 1824, el programa de Constable y observar la naturaleza con «ojos limpios». La idea era abordar la **realidad** de forma directa, sin esquemas preconcebidos. Para ellos una mancha podía sugerir un árbol, no porque la mancha lo describiera, sino porque activa emocionalmente una experiencia sensorial en nuestra memoria. Para disponer de esa memoria emocional (*sentimiento de la naturaleza*) era necesario tener una familiaridad profunda y continuada con la naturaleza, motivo por el cual se establecen en Barbizon, apartados de la ciudad. En contraste con ellos, los paisajistas clásicos, y el propio **Corot**, contemplaban la naturaleza desde fuera, como si fuera un bello espectáculo.

En la primera mitad del XIX el mayor pintor tradicionalista fue **Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)**, discípulo de David, llegando a colaborar incluso en la *Madame Récamier* de este. Sin embargo una gran diferencia los

separa: David pensaba que la pintura debía influir en la política, mientras que a Ingres solo le interesaba "el arte por el arte", siendo, según Argan, «el primer artista que supo reducir el problema del arte al problema de la visión», lo que explica que a pesar de su clasicismo «su pintura fuera objeto de enorme interés por parte de algunos impresionistas como Degas, Renoir y el propio Cézanne, y más tarde de los expresionistas, especialmente de Seurat; y por último, de Picasso». Concebía el arte como pura forma, lo que también le distancia de los sujetos (no le interesa la psicología, sentimientos, drama, de los personajes retratados). Además de David, otra gran influencia de Ingres fueron las ilustraciones de **John Flaxman (1755-1826)**, amigo de Blake, para los poemas homéricos (1783). Una tercera fueron los vasos griegos, tal como aparecían en la colección de grabados de William Hamilton, publicada en cuatro volúmenes en 1766, que Ingres copió concienzudamente. Con estas influencias (David, Flaxman, Hamilton) se formó su estilo personal. Dice Clark que «solo pintó tres cuadros puramente clásicos (*Embajadores de Agamenón*, 1801; *Rómulo, conquistador de Acrón*, 1812; y *Tu Marcellus Eris*, 1811), las demás son clásicas por contenido pero no por estilo». *Venus herida por Diomedes* (1803) o *Madame Riviére* (1805-06) son dos de los primeros productos de su estilo propio. Ingres se caracteriza por una «línea sinuosa y ausencia de sombras, combinando sensualidad y frío distanciamiento». La pintura de Ingres está firmemente basada en un dibujo muy lineal. En 1806 decide viajar a Italia, donde la influencia de la pintura renacentista del *quattrocento* se añadió a su estilo. Su *Mademoiselle Rivière* (1806), pintada en París, ya reflejaba esta preferencia. Estuvo en Roma como becario (1806-1820), y en Florencia (1820-24), y más tarde se establece en la capital, donde fue director de la Academia Francesa en Villa Medici (1835-1841). En Italia estudia especialmente a Rafael, Bronzino y Poussin. Admiraba enormemente los retratos de Holbein y de Rafael. Su prestigio como retratista le procuró encargos nada más llegar (*Monsieur Granet*, 1807; *Madame Devauçay*, 1807), donde pintó también desnudos (*Una bañista a medio cuerpo*, 1807; *La bañista de Valpinçon*, 1808, que emplearía mucho después como personaje del *Baño turco* y que remite de alguna manera a *La Muerte de Marat* de su maestro David; *Venus Anadiomene*, al menos como dibujo, pues la pintó mucho después, retocándola durante décadas y titulándola finalmente *La fuente*, 1856; *Edipo y la Esfinge*, 1808; y *Grande Odalisque*, 1814) y obras de tema clásico (como *El Sueño de Osián*, 1813, o *Júpiter y Tetis*, 1811, inspirada en Flaxman y no en las pinturas pompeyanas, descubiertas más tarde, en 1847). La derrota de Napoleón en 1814 tiene un impacto profundo en Ingres, pues sus poderosos mecenas, los Murat, abandonan Nápoles, y los encargos en Roma descienden. Se dedica entonces a dibujar retratos (*La familia Stamaty*, 1818; *Las señoritas Montagu*, 1815; *Paganini*, 1819). En esta época Ingres grabó su único aguafuerte de sus propias manos, en Roma, firmado y fechado en 1816, el *Retrato de Gabriel Cortois de Pressigny, arzobispo de Besançon*. Para los cuadros de género estuvo dando bandazos de estilo (*Augusto escuchando a Virgilio*, 1812; *Cristo entregando las llaves a San Pedro*, 1820). Para centrarse, tomó como referencia a Rafael (*El voto de Luis XIII*, 1824, variante del tema de la Virgen con el Niño pintada para la catedral de su Montauban natal, su primer

gran éxito en el Salón de París; *El niño Jesús ante los doctores*, acabado en 1862; *La apoteosis de Homero*, 1827, que provocó una controversia en el Salon de 1827 con Delacroix a cuenta de su *La muerte de Sardanápalo*). *La apoteosis de Homero* fue un encargo de Carlos X para el techo de una de las salas del Louvre, e Ingres manifestó «haber creado la obra más bella e importante de mi vida artística». En este óleo de casi 4 metros por 5 vemos una comunión de las artes y las letras de todos los tiempos, incluyendo a pintores y escultores (Apeles, Rafael, Miguel Ángel, Poussin y Fidias), músicos (Mozart y Gluck), dramaturgos (Shakespeare, Molière, Corneille, Racine, Esquilo, Eurípides, Sófocles, Menandro, Esquilo), poetas y oradores (Horacio, Licurgo, Virgilio, Demóstenes, Sófocles, Homero, Píndaro, Hesíodo, Dante, Esopo, de la Fontaine, Tasso, Boileau, Camoens, Fénelon, Safo), Filósofos y pensadores (Platón, Aristóteles, Aristarco, Sócrates, Longino) y hombres de estado (Alejandro Magno, Alcibíades, Pisístrato, Pericles), además de figuras alegóricas y mitológicas (Museo, Orfeo, Lino, la Ilíada y la Odisea). En una copia dibujada de 1865 cambió muchos personajes. Se convirtió entonces en un guardián de la tradición, un dictador de la ortodoxia académica. Pero, según Clark, «para ser un buen dictador, poseía un grave defecto: le faltaba inteligencia. En parte debido al hecho de haber dejado de estudiar a los once años de edad, y en parte a su carácter impulsivo y sumamente emotivo, la verdad es que era poco aficionado a razonar». Mantuvo su creatividad despierta solo a través de dos temas: sus retratos, a través de los cuales se convirtió en un *peintre de la vie moderne* (*Monsieur Bertin*, 1832; *Madame d´Haussonville*, 1845; *Madame Moitessier*, 1844, 1851 y 1856; *Madame Reiset*, 1846, este parece que influido por el daguerrotipo; *La baronesa de Rothschild*, 1848; *Princesa Albert de Broglie*, 1853; o *Autorretrato*, 1858), y en sus desnudos (*Venus Anadiomene*, dibujo preparatorio; *La fuente*, 1856; *Odalisca con esclava*, 1839, del que hay una réplica con algunos cambios de tres años después, 1842; *Baño turco*, 1859, rectangular y fotografiado entonces, después transformado en la versión oval de 1862; o *La edad de oro*, 1845, si bien esta adolece de los problemas de Ingres para las composiciones amplias según Clark). Los desnudos femeninos de Ingres influyeron mucho en la pintura y la fotografía futuras. En definitiva, para Clark, gracias a la sensualidad que acompaña a su sentido de la belleza, «Poussin e Ingres son los artistas clásicos más grandes desde la época de Rafael». Políticamente, como David, no tuvo inconveniente en pintar de forma adulatoria *Napoleón en su trono imperial* (1806) y, tras la restauración borbónica, *Carlos X* (1829).



La apoteosis de Homero (1827) y *Monsieur Bertin* (1832)

Théodore Géricault (1791-1824) fue discípulo de **Pierre Guérin (1774-1833)**, y vino a cubrir el hueco que dejó **Jean-Antonione Gros (1771-1835)**, amigo y discípulo de David que se había convertido en pintor oficial de Napoleón en campaña. Los grandes cuadros propagandistas de Gros anticiparon la pintura de Géricault y de Delacroix. *Bonaparte visitando a las víctimas de la peste bubónica* y *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* (1808) son dos ejemplos. Una vez cae Napoleón, Gros fue incapaz de pintar cuadros a la altura de los anteriores, a pesar del patronazgo de los borbones, y acabó suicidándose. El Neoclasicismo, que era el arte oficial del Imperio, entra en crisis en la segunda década del siglo XIX. Por tanto, Géricault se aleja del clasicismo oficial, como hizo también Ingres, pero en dirección contraria: este virando hacia Poussin y Rafael, aquel acercándose a Miguel Ángel, Caravaggio y Goya, y tendiendo a un realismo que continuaría con Daumier y Courbet hasta Manet, a las puertas ya de los impresionistas. La correspondencia literaria de Géricault es Balzac, y su tema de fondo es la *energía*, la furia, que no se concreta nunca en una acción definitiva o histórica, y como derivados de lo anterior, la *locura* y la *muerte*. También rechaza el triunfo del orden, la referencia a los ideales, el sentido de la historia, la armonía entre hombre y naturaleza. Géricault era un artista romántico con un anhelo de clasicismo (dibujo de *Leda y el cisne*, a partir del vaciado de una escultura del Partenón que conoció en Roma), justo lo contrario que Ingres. Su obra maestra fue *La balsa de la Medusa* (1819), inspirada en una historia real y que contrasta radicalmente con los cuadros que conmemoran la epopeya napoleónica o los cuadros históricos como los de David (*El juramento de los Horacios*, de 1784), ajustados al canon que requería pocos personajes bien ordenados, cada uno con una pasión reflejada en su gesto y su acción. En 1817 se publican los relatos del suceso por dos supervivientes (Savigny, cirujano, y Corréard, ingeniero). Géricault se reúne con ellos y les escucha directamente (acabaron haciéndose amigos). Géricault reconstruye toda la historia en 40 dibujos. La fragata *La Medusa*, junto con otros tres barcos, van a tomar posesión de Senegal, que correspondió a Francia por el Tratado de París. El capitán de *La Medusa, Hugues Duroy de Chaumareys,* es un noble emigrado durante la

Revolución, pero que retoma su posición durante la Restauración, gracias a las recomendaciones, aunque llevaba 25 años sin navegar. Viajaba en el barco el futuro gobernador y diversos funcionarios, además de un destacamento de soldados (400 personas en total). *La Medusa* es más rápida y se adelanta al resto del convoy, pero un error de cálculo del capitán le hace encallar en un fondo arenoso cerca de Mauritania en julio de 1816. No pueden desencallar el buque y lo abandonan quedando 17 hombres a bordo (de los que sobreviven solo 3, tras 54 días). Los grumetes y pasajeros (29) y soldados y sus oficiales (120) se ven obligados a embarcarse en una balsa (de 20 por 7 metros, 149 personas, entre ellos una mujer, seis barriles de vino, dos de agua y algunos bizcochos) que las barcas de salvamento -donde iban el capitán, el gobernador, oficiales de marina y funcionarios de alto rango- remolcarían, pero ante la imposibilidad tirar de la enorme balsa y el miedo de ser abordados estas cortan poco después las amarras, abandonándolos. Mandaba en la balsa el guardiamarina más antiguo del buque, un tal Coudin, que fue obligado a subir a ella. Los bizcochos o galletas se acaban el primer día, y aunque tratan de mantener la serenidad animados por los deseos de venganza (y la posibilidad de que volvieran a buscarlos una vez desembarcaran los botes), el mar se pica y tras la primera noche aparecen los primeros muertos. En el reparto de vino se empiezan a detectar abusos, pero es imposible poner orden. Otra tempestad desata peleas por el espacio en el centro de la balsa y, desesperados, algunos soldados y marineros asaltan los barriles de vino. Después tratan de destruir la balsa cortando los cabos y atacando a los oficiales. Estos y los pasajeros se unen para repeler a los amotinados y defender la balsa, muriendo entre 60 y 65 personas. El hambre va generando estragos y algunos recurren al canibalismo a partir del cuarto día. Se suceden otros intentos de motín por parte de la soldadesca, que intenta tomar el control del centro de la balsa. Van tirando al agua a los enloquecidos y a los heridos (entre ellos a la mujer). Tras trece días (el 17) encuentran por causalidad un bergantín, el *Argus*, que rescata solo a los 15 supervivientes, de los que 5 morirían poco después. Solo sobrevive un soldado y un marinero, siendo los demás oficiales y pasajeros. El 13 de septiembre el *Journal des débats* publicó la noticia en primera plana y salta el escándalo. Géricault trata de resumir toda la historia en una sola obra, y hace muchos dibujos preparatorios para ello (otros 60) además de dos bocetos al óleo. Planea finalmente un cuadro de casi 7 por 5 metros, y alquila un estudio especial. Tarda nueve meses en pintarlo, y usa como modelos a los supervivientes y también a amigos, incluido Delacroix (el hombre musculoso tumbado boca abajo en el centro de la composición). De estos personajes que aparecen en la balsa Géricault hizo algunos retratos separados a tamaño natural. Estudia cadáveres y miembros amputados de un hospital vecino, pintando cuadros con ellos, si bien atenuó muchos de los detalles macabros en la obra final. Esta muestra una composición compleja y original formada por elementos tomados de Miguel Ángel (el *Diluvio*, sus *atletas* de la Sixtina), Rafael (la *Transfiguración*), pero también Caravaggio (la luz y el color), Guérin o Poussin. Los personajes no están individualizados, coordinados en una acción común, sino revueltos, debatiéndose entre la desesperación y la esperanza. Es una pintura esencialmente monocroma, pues a Géricault le costó incorporar a

su pintura el manejo del color. El cuadro se expuso en el Salón de 1819 y obtuvo una medalla, pero no fue adquirido por el Estado. Un empresario del mundo del espectáculo lleva la obra a Londres en 1820, donde atraería a multitudes. En 1824, el día después de la muerte del pintor, el Louvre adquirió el cuadro, pero el uso excesivo de bitumen lo fue oscureciendo y resquebrajando con el paso del tiempo. Dos pintores (Guillemet y Ronjat) hacen en 1859-60 dos réplicas exactas para conservar el recuerdo de la obra, pues se pensaba que se perdería. Pero el deterioro se detuvo, aunque es visible hoy en las zonas de sombras. Géricault planteó otras dos grandes obras que formarían una especie de serie con *La balsa*, todas ellas obras de «realismo social»: una sobre la apertura de una cárcel de la Inquisición y otra sobre el comercio de esclavos. Hizo dibujos pero no pintó nada. Géricault dibujó e hizo litografías durante su estancia en Inglaterra, sobre todo caballos y escenas urbanas de personajes marginales, recibiendo la influencia de la pintura colorista que se practicaba allí en torno a 1820 (palpable en su única pintura inglesa, *El Derby*), y más específicamente la de los diseños de **caballos** de **George Stubbs (1724-1806)** y la del colorido de **John Ward (1769-1859)**, que tomaría y legaría a **Delacroix** y a **Rosa Bonheur**. Ya de vuelta en París, entre 1822 y 1823, pintaría su serie de retratos de locos, que son sus últimas obras. Su carrera fue corta, considerando que «no fue hasta después de su visita a Inglaterra cuando se desarrolló un cierto sentido del color y se despojó de los manierismos que había adquirido en Roma» (aunque fueron precisamente estos los que le hicieron popular en su época). Dice Clark que «fue potencialmente uno de los pintores más grandes del siglo XIX, como atestiguan su Medusa y sus Locas», y que «Delacroix es la continuación y la consumación de Géricault, de quien toma las formas y los temas».

La balsa de la Medusa (1819)

Los adversarios de Ingres se unieron en torno a **Eugéne Delacroix (1798-1863)**, de imagen rebelde, antiacadémico, admirador de los venecianos y de Rubens. Rechazaba la temática histórica y clásica y daba prioridad al color sobre el dibujo, justo lo contrario de lo que se enseñaba en las Academias (*Caballería árabe a la carga*, 1832). Usaba colores sin mezclar, pigmentos puros que dotaban a sus cuadros de energía y vitalidad, y los aplicaba evitando la nitidez de la línea, tan del gusto de la Academia, concentrándose en el efecto visual que se produce cuando se ponen juntos dos colores muy contrastados. Delacroix declaró: «La precisión fría no es arte. Lo que se llama "conocimiento", en la mayor parte de los pintores, no es más que la perfección aplicada al arte de aburrir». Delacroix fue un aristócrata (probablemente hijo de Talleyrand), de cultura refinada y escritor admirable, la más perfecta expresión del *dandy* según Baudelaire; fue un hombre de mundo que se movió entre los poetas y literatos más famosos de su tiempo. Sus amigos más íntimos fueron Chopin y George Sand. En casi todas sus grandes obras aparecen derramamiento de sangre y violencia. Su temprana *Dante y Virgilio atravesando la laguna Estigia* (1822) ya supera en colorido e imaginación a Géricault o a Guérin. Fue un gran ilustrador, con una inclinación por la caricatura (*Paganini*), buscando siempre el gesto significativo y definitorio. En *Las matanzas de Quíos* (1824) se muestra por vez primera su personalidad como pintor, fijando su estilo, que ya no cambiaría. Sus grandes influencias fueron Veronés, Rubens y Turner. Sabemos que también hubo una influencia directa de Constable, cuyos cuadros se expusieron en el Salón junto a *Las matanzas de Quíos* de Delacroix, lo que llevó a este a introducir modificaciones, añadiéndole color. El cuadro recoge el afecto popular en Europa por la causa griega tras el levantamiento contra los turcos de 1820. Delacroix se mostró siempre muy denso, incluso congestionado, en sus composiciones, pero carecía de la fluidez de un Rubens. En 1825 viaja a Inglaterra, donde le impresionaron los retratos ingleses y la pintura de paisajes de **John Ward (1798–1849)**. Como Géricault, se dedicó a hacer estudios de caballos. Su segundo gran cuadro fue *La muerte de Sardanápalo* (1829), que fue recibido con hostilidad. Cargado de sensualidad y colorido, la composición carece sin embargo de unidad. La revolución de 1830 favoreció el éxito de *La Libertad guiando al pueblo*, que le abrió las puertas a los encargos gubernamentales propagandísticos. El rey Carlos X -entusiasta coleccionista de obras de Delacroix- había disuelto en 1830 la cámara y suspendido la libertad de prensa, lo que da lugar a "Las Tres Gloriosas", en referencia a las tres jornadas de disturbios (27-29 del mes de julio): organización de comités, barricadas en París y asaltos del ejército y el triunfo de los sublevados, deposición de Carlos X por una junta municipal y llamada al duque de Orleans, que es recibido por Lafayette el 31 y coronado como Luis Felipe I, que acepta la bandera tricolor. El cuadro de Delacroix recrea el espíritu de estas jornadas. **Victor Hugo**, amigo de Delacroix, e interesantísimo artista gráfico, ambienta su novela *Los Miserables* (1862) en esta época, y el personaje Gavroche, que muere en las barricadas, está inspirado en un personaje del cuadro. El parecido de la figura alegórica de la libertad que vemos en el cuadro con la Victoria de Samotracia es casual, pues esa escultura solo entró en el Louvre en 1865. Para la preparación de *Las matanzas de Quíos*

Delacroix ya había esbozado drapeados de inspiración griega, que utilizaría también en cuadros posteriores, y esto refuerza el parecido. *La Libertad guiando al pueblo* tuvo una acogida polémica, con críticas generales al crudo realismo (la suciedad, la tosquedad de los personajes). Delacroix presenció los combates, y con Ingres y otros artistas participó en la protección del museo del Louvre (ya era un pintor famoso). «Es una de las pocas pinturas programáticas de cualquier revolución con derecho a la consideración de obra de arte, pero dista mucho de figurar entre las mejores del pintor, que no volvió a permitir que la política de su época influyera en arte» (Clark). La referencia inmediata de *La Libertad guiando al pueblo* es *La balsa de la Medusa*, de Géricault: la masa de personajes revueltos dispuestos piramidalmente, los muertos en primer plano con el movimiento concentrado en la parte alta del cuadro, la base inestable, etc., además de muchos pequeños detalles casi copiados directamente. Sin embargo Delacroix invierte la dirección de los movimientos (hacia adelante y a la izquierda), la iluminación es más uniforme y a contraluz, lo que permite mayor colorido, y los personajes están *socialmente* diferenciados. Además, en Delacroix toda referencia clásica ha desaparecido, lo que supone un impulso hacia la modernidad. «El cuadro es un virtuoso despliegue de técnicas pictóricas modernas, con sus vivos colores, su uso de la luz, sus pinceladas enérgicas, todos ellos recursos que, cuarenta años más tarde, pasarían a ser recursos esenciales del movimiento impresionista» (Gompertz). Como curiosidad puede señalarse que la mujer que aparece con la bandera, protagonista del cuadro, se llama Marianne en recuerdo de Juan de Mariana, cuyo libro libro *De rege et regis institutione* fue quemado en París en 1610, acusado de legitimar el asesinato de Enrique IV de Francia, al establecer límites a la legitimidad del poder del soberano. El Estado compró el cuadro en 1831 para el Museo de Luxemburgo pero en 1833 le fue devuelto al pintor por su carácter subversivo, para ser reclamado otra vez, en 1848, por el Louvre, y retirado de la exposición en 1852 (época del Segundo Imperio); en 1855 vuelven a sacarlo de los almacenes para la Exposición Universal y Delacroix aprovecha para retocarlo, aclarándolo un poco. Hubo que esperar once años tras la muerte del pintor para que el cuadro se expusiera de nuevo en el Louvre. Delacroix «sentía el mayor desprecio hacia la época que le había tocado vivir, hacia su burdo materialismo y su fe complacida en el progreso; y casi la totalidad de su obra es un intento de huir de ella, de evadirse en los temas de la poesía romántica, en particular en la de Shakespeare, Byron y Walter Scott» (Clark). Tras pintar *La Libertad guiando al pueblo*, Delacroix decide viajar a Marruecos en 1834, donde se abasteció de recuerdos para el resto de su vida y llenó su cuaderno de dibujos de anotaciones. «Así como los meses de Turner en Roma lo hicieron menos clásico, los de Delacroix en Marruecos lo hicieron menos extravagantemente oriental» (Clark). Nada más regresar a Francia pinta *Mujeres de Argel* (1834), que influyó en Courbet, Manet y Matisse (hoy el color original de este cuadro se ha apagado) y *Los derviches de Tánger* (1857). Con precedentes de George Stubbs y de Géricault, Delacroix pinta cuadros de cacerías de tigres y leones, en los que su personalidad se manifiesta sin cortapisas. Revolucionario en 1830, Delacroix había pasado a ser contrarrevolucionario en 1848, cuando la clase obrera se rebela contra la

burguesía. Se declara antiburgués, pero refiriéndose más bien a la pequeña burguesía, a la que desprecia, pues frecuenta los salones y las altas finanzas burguesas le favorecen. «Tuvo un pequeño círculo de amigos, poetas y escritores, que incluía a Chopin, el único hombre a quien quiso y admiró sin reservas» (Clark). En su etapa de madurez pintó cuadros de enormes dimensiones (*La justicia de Trajano*, 1858) y siguió recibiendo encargos públicos complejos y ambiciosos. Uno de sus amigos, Adolphe Thiers (1797-1877), llega a primer ministro, y le da encargos públicos importantes, como las pinturas para los techos de la Cámara de Diputados, que tienen una fuerte carga filosófica, pues en ellos Delacroix plasma su idea de la fragilidad de la civilización, amenazada por la barbarie y los instintos animales, más poderosos y a la postre vencedores (Atila el huno aparece pisoteando los despojos de la civilización antigua). Esta misma idea, importante para Delacroix, se manifiesta en *La entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840), «el más logrado de los grandes lienzos de Delacroix» según Clark, que considera además que él es «el único gran pintor religioso del siglo XIX», a pesar de que no era un creyente en sentido estricto. Sus numerosos cuadros de temática religiosa, como *Cristo en el mar de Galilea* (1854), o *Jacob luchando con el Ángel* (1861), su última gran pintura decorativa, en San Sulpicio, dan testimonio de esta dedicación. Dice Clark que «Delacroix dijo en cierta ocasión de Ingres que su obra era 'la expresión completa de una inteligencia incompleta'. Ingres (de haber tenido el ingenio suficiente) podría haber invertido ese 'cumplido'. Efectivamente Delacroix fue uno de los hombres más inteligentes de su siglo; pero la misma eminencia y refinamiento de su mente le hicieron casi imposible la práctica de la pintura. Era incapaz de simplificar sus ideas hasta que estas hubieran alcanzado una forma pintable».

La Libertad guiando al pueblo (1830)

Delacroix admiró al paisajista francés **Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)**, que coincidía con Constable en su compromiso con la verdad, aunque más centrado en el tono y forma generales que en los detalles (*Tívoli, los jardines de Villa d'Este*, 1843). Corot usa una gama de colores poco contrastada para poder conseguir gradación de tonos, dado que no es fácil manejar variedad y contrastes de ambas cosas (colores y tonos). Este predominio de las diferencias tonales sobre las de color, y la consiguiente reducida gama de colores, están relacionados con la fotografía, que Corot practicó junto a su amigo y fotógrafo Constant Dutilleux. En 1825-28, 1834 y 1843 viaja a Italia. Hasta 1850 aproximadamente Corot pinta del natural, pero a partir de esa fecha su pintura empieza a mezclar lo real con lo ideal, acercándose así a su admirado Poussin. Precisamente el cuadro *La soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosin* (1866) es un ejemplo de esta segunda época, y está relacionado con la muerte repentina de su amigo Dutilleux en 1865, de manera que se combina un paisaje (construido a partir de apuntes realizados durante su viaje a Italia) con una figura alegórica que mira de espaldas al horizonte. El paisaje está cargado de melancolía y tristeza, cosa que lograba también Poussin aludiendo al sentimiento de pérdida con procedimientos similares (en cuadros como *Et in Arcadia ego*, de 1637-38). Tras una interrupción por motivos de salud en 1866-70, Corot vuelve a pintar al aire libre, del natural, como en *El Parque de los Leones den Port-Marly* (1872), donde aparecen pequeñas figuras totalmente secundarias, supeditadas al conjunto, que es el paisaje. Este sería el tema más importante de la pintura del siglo XIX y Corot uno de sus más eximios practicantes.

Tívoli, los jardines de Villa d'Este (1843)

La soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosin (1866)

La **Escuela paisajista de Barbizon** se ha denominado posteriormente al conjunto de pintores paisajistas franceses que entre 1830 y 1870 frecuentaron

el entorno del bosque de Fontainebleau. Algunos se instalaron –temporalmente muchos y de forma definitiva algunos– en el pueblo de Barbizon, cercano al bosque. Estos pintores están encuadrados dentro del **realismo pictórico francés**, surgido como reacción al Romanticismo. Formaron parte de este movimiento, entre otros, **Théodore Rousseau (1812-1867)** (líder del grupo), Narcisse Díaz de la Peña (1808-1876), Charles Daubigny (1817-1878), Jules Dupré (1811-1889), Constant Troyon (1810-1865), además de Theodore Caruelle d'Aligny, Alexandre Desgoffe, o Lazare Bruandet. Gompertz señala: «Hasta 1840, los artistas que utilizaban la pintura al óleo estaban limitados a trabajar en sus estudios, ya que no había un recipiente transportable para guardar los colores. Cuando se introdujo la idea de meter la pintura en pequeños tubos con un código de color, los pintores más intrépidos se vieron ante la posibilidad de pintar directamente en el lienzo *in situ*. A ello contribuyó también en gran medida la aparición de la fotografía». Los primeros en beneficiarse de la innovación de los **tubos de pintura al óleo** fueron precisamente los pintores de Barbizon. En relación a la revolución en la Florencia del Quattrocento, dice Clark que «a lo largo de la historia todas las revoluciones en el arte han tomado la forma de una vuelta a la naturaleza frente a una fórmula agotada de producción de imágenes o frente a una dependencia excesiva del estilo por el estilo. Todas las revoluciones verdaderas son populares y antijerárquicas, y **en definitiva el arte popular siempre es realista**». Aunque no perteneció propiamente al grupo, un pintor como **Millet** tiene muchos puntos en común con la filosofía del mismo, incluida la inquietud social y la comunión con la clase trabajadora campesina, que vive en contacto continuo con la naturaleza y amenazada por la sociedad urbana e industrial. Ingres y Delacroix se dedicaban a los retratos y a la mitología y las leyendas, desconectados de Courbet y Millet, revolucionarios consagrados al realismo social. Courbet fue más inquieto y participa en la Comuna de París, y además Millet hizo al final de su vida muchos cuadros sentimentales, lo que explica la mayor estima actual del primero, pero los dibujos de trabajadores de Millet influyen directamente en Van Gogh, cuya primera obra está dedicada a los trabajadores del campo. Ambos tienen una conexión con la literatura de León Tolstói (1828-1910).

Jean-François Millet (1814-1875) amplió el propósito de la Escuela de Barbizon a las figuras humanas (*Las espigadoras*, 1857). Dice Clark que «mientras que los temas de algunas de sus obras más conseguidas son intensamente románticos, su proceder, por lo que al tratamiento de la figura humana se refiere, es típicamente clásico. Tal vez sea esta una de las razones principales por las que todavía se le sigue subestimando». En su formación temprana copió grabados de Poussin y Miguel Ángel, y empezó pintando retratos en su Normandía natal. En 1837 se traslada a París, donde pinta desnudos femeninos durante los diez años siguientes. En 1849 decide dejar esa pintura "frívola". Por estas fechas se centra en pintar trabajadores del campo, y a ello ayuda el ambiente revolucionario de 1848 y sus propios recuerdos del campo normando. En 1848, año del *Manifiesto comunista* y de las revoluciones obreras, expone en el Salón el cuadro *El aventador*, hoy

perdido (aunque hay dos copias posteriores), que marcó el hito más importante de su carrera y tuvo un gran éxito (lo compró Ledru-Rollin, un ministro del gobierno revolucionario). En dicho cuadro aparece un trabajador como protagonista, presentado como un héroe de moralidad. Más que oportunismo este cambio de temática está íntimamente relacionado con el carácter y la biografía de Millet, y los trabajadores rurales ya nunca le abandonarían. «¿Por qué los campesinos y no los obreros de las fábricas, cuya miseria es aún más negra? Porque el obrero es un ser arrancado de su ambiente natural, devorado por el sistema, acabado; en cambio, el campesino aún está ligado a la tierra, a la naturaleza, a las formas de trabajo y de vida tradicionales, a la moral y la religión de los padres» (Argan). En 1849 se marcha a vivir a Barbizon huyendo de una epidemia de cólera en París, y allí se quedó el resto de su vida, pintando variaciones sobre una misma idea. Esto es lo que separa a Millet de un ilustrador, pues «este es esencialmente un reportero; las ideas y los temas le vienen de fuera, pero al artista clásico como Millet el tema le surge de dentro. No es otra la razón por la que los artistas clásicos (como Millet, Degas o Poussin) vuelven una y otra vez a los mismos motivos; esperan que, en cada nuevo intento, su idea quede más perfectamente plasmada». Entre estos motivos recurrentes están las mujeres cargando gavillas, un hombre que empuja una carretilla a través de una puerta entreabierta o las espigadoras. Todos ellos aparecen como dibujos en los primeros años de Barbizon y después en otros dibujos más elaborados y en cuadros finales. «La burguesía se entusiasma con Millet porque pinta a los campesinos, que son trabajadores *buenos*, ignorantes, que no plantean reivindicaciones salariales ni veleidades progresistas; pero Millet va a expiar su error político dando un paso atrás como pintor. Lleva a cabo una regresión desde el realismo al naturalismo romántico: escoge contenidos poéticos, se inclina por las penumbras envolventes que unen entre sí figuras y paisajes por sugestivos efectos de luz, por motivos patéticos» (Argan). Este es el origen del lado romántico de Millet, plasmado en la dimensión humana, que no esconde, o incluso refuerza, para conseguir una gran emotividad, como en *Las espigadoras* (1857), *El Angelus* (1859) -el cuadro más popular de Millet-, *La pastora con su rebaño* (1864) o *El hombre de la azada* (1865), todos de diseño muy pensado («Millet fue uno de los mejores dibujantes del siglo XIX») pero pobres en cuanto al color, según Clark. En los últimos años de su vida unos terribles dolores de cabeza le impidieron trabajar, y sin embargo al final pinta un cuadro como *La Primavera* (1873), totalmente distinto a lo anterior: un paisaje sin personajes y rebosante de colores exuberantes.

El Angelus (1859) y *La Primavera* (1873)

Víctor Hugo (1802-1885), amigo de Delacroix como hemos dicho, fue la mayor parte de su vida un artista gráfico excepcional, pero manteniendo en privado su obra pues deseaba pasar a la historia como escritor. Además, sus obras gráficas son enormemente originales y difíciles de clasificar. Aunque sus novelas eran realistas, humanistas, y moralistas, sus pinturas son totalmente surrealistas, oníricas, como sueños o visiones envueltos en una neblina traspasada por una luz exterior, lechosa. Usaba sobre todo tinta, pero también acuarelas, hollín, cerillas y carboncillo sobre papel amarillo, consiguiendo así obras con una escasa variedad cromática pero con una enorme fuerza expresiva. En ocasiones dibujaba con su mano izquierda, sin mirar el papel, dejando aflorar el subconsciente, algo que harán los surrealistas mucho después. Tras la muerte de su hija Víctor Hugo se interesó por el espiritismo, dibujando durante las sesiones. Mundos extraños y criaturas inexplicables aparecen en su obra (*Águila heráldica*, 1855; *El rey de Auxcriniers*, 1864; *Pulpo con las iniciales V. H.*, 1866; *La serpiente*, 1966), que recuerda la de Blake o la última época de Goya, además de los paisajes chinos. Los castillos (*Le Gai Château*, 1847; *Ville avec le pont de Tumbledown*, 1847; *Marine Terrace con iniciales*, 1855; *Roca Hermitage en un paisaje imaginario*, 1855), los ahorcados (*Le pendu*, 1854) y los paisajes o las escenas naturales (*Seta*, 1850; *El Alto Rin*, 1855; *Puesta de sol*, 1855; *La ola o Mi destino*, 1857) se repiten una y otra vez en sus láminas, muchas de las cuales parecen simplemente abstractas (*Silueta fantástica*, 1854; *La boca de la oscuridad*, 1856; *Manchas con huellas*, 1865; *Evacuación de una isla*, 1870; *La llave está aquí, la puerta en otro sitio*, 1871; *Composición con Manchas*, 1875). En total, la obra de Víctor Hugo está compuesta por unas 4.000 láminas.

Le Gai Château (1847) y *Pulpo con las iniciales V. H.* (1866)

Honoré Daumier (1808-1879) fue un grabador, dibujante, pintor y escultor que ha pasado a la historia por sus caricaturas de contenido político, muy críticas con el gobierno de Luis Felipe I, publicadas en prensa. Junto con Paul Gavarni (1808-1866) y Gustave Doré (1832-1883), Daumier es uno de los grandes caricaturistas de su época. Sus primeras litografías son de 1828, de las que llegó a hacer casi 4.000 (más unas mil xilografías), entre ellas la célebre caricatura del rey como *Gargantúa*, de 1831, que le llevó unos meses a la cárcel. En este arte retoma el testigo de Goya, cuyos grabados tenían un contenido moral más que político, multiplicando su impacto mediante la difusión en prensa. Tras la censura de 1835 Daumier dirige sus puyas a las costumbres de la sociedad de la época, retomando la sátira política con la Revolución de 1848. Precisamente a partir de este momento Daumier se apasiona con la pintura, siempre óleos sobre distintos soportes de los que hizo unos 500, llevando las características de la ilustración caricaturesca y crítica a la pintura con un estilo realista (*El coleccionista de estampas*, 1857-60; *El vagón de tercera clase*, 1862-64; *Los jugadores de ajedrez*, 1863; *La lavandera*, 1863). Inicialmente le influyen Delacroix, Corot, Millet y Rousseau. A su vez, Daumier influyó a los expresionistas (Nolde, Barlach, Ensor), y «su obra va a ser, a través de Van Gogh, la raíz romántica del futuro Expresionismo» (Argan). Solo muy a final de su vida, a partir de una exposición de 1878, empieza a obtener reconocimiento por su pintura. También realizó unas 100 esculturas y 1900 dibujos. Para Daumier el arte no es una reproducción conmovida, como en la pintura de Millet, sino el instrumento de una voluntad de lucha. Argan se pregunta «por qué la pintura francesa, que en torno a 1850 se orienta con Géricault, Daumier y Courbet en un sentido realista-expresionista, tomará después de 1860 un camino totalmente distinto con el Impresionismo». Su explicación es que el fracaso de la revolución obrera de 1848 no acaba con la búsqueda de una mayor libertad, y que esta buscará su cauce a través de una alta burguesía culturalmente más avanzada, que considera al artista un intelectual y que rechaza a la pequeña burguesía, cuya mentalidad estrecha y gustos serán objeto de desprecio y burla. Mientras que «para Daumier el compromiso moral y político afectaba a la forma de ver la realidad, para los

impresionistas era la forma de ver la realidad lo que afectaría a la forma de ser y actuar, creando una nueva perspectiva moral y política». El mayor crítico de arte es el mayor poeta de este siglo: Charles **Baudelaire**. En esta época se pasa de buscar la belleza en lo antiguo a buscarla en lo moderno, que es una característica de la sociedad, no de la naturaleza. Pero no en toda la sociedad anida la belleza, sino solo en sus elites. El artista pertenece a esas elites, y «no tiene más función que la de satisfacer (o expresar) su propio modo de sentir; pero esto no tendría mayor interés si el suyo fuera un sentir común (...) solo cuando se coloca fuera de la sociedad está en condiciones de analizar, interpretar y dirigir la sociedad. Para lograrlo deberá repudiar todo lo que es repetición, hábito, convención, aburrimiento y adaptación al gusto de la media, tratando de ser novedoso, sin prejuicios, siendo brillante, inventivo y emotivo» (Argan). Para Baudelaire, el artista romántico ideal es Delacroix. Lo bello es para Baudelaire lo extraordinario, lo que se sale de lo normal o habitual, y esto incluye lo cómico y lo feo, lo que explica su interés por las caricaturas, como las de Daumier o las de **Constantin Guys (1802-1892)**. Sin embargo, a pesar de ser amigo personal de Manet, Baudelaire no consigue comprender su pintura, ya radicalmente distinta.

El coleccionista de estampas (1857-60)

Gustave Courbet (1819-1877), hijo de un terrateniente borgoñés, empieza a pintar en 1840, y desde sus primeros cuadros muestra un estilo nuevo, marcadamente realista. Pero es en 1847 cuando anuncia su programa: realismo integral, superando al mismo tiempo el clasicismo y el romanticismo. El problema que se planteaba era abordar la realidad sin apoyo de esas "poéticas", liberando a la sensación visual de cualquier experiencia o noción adquirida y de cualquier actitud preconcebida que pudiera prejuzgar su inmediatez, y al trabajo pictórico de cualquier regla o costumbre técnica. Después de la Revolución de 1848, que destronó al rey Luis Felipe y estableció

la II República, con Luis Napoleón Bonaparte, sobrino del emperador, como presidente, el Salón de la Academia se abrió a toda clase de temas sociales. Todos los pintores usaban entonces formatos muy grandes, con escenas domésticas y personajes ordinarios, que contrastaban con los asuntos fantásticos de la pintura académica típica. Courbet expuso 10 cuadros en 1849 en el Salón, y con *La sobremesa en Ornans* ganó la segunda medalla, y el Estado compró el cuadro (*Los picapedreros* causaron en cambio un escándalo). En el Salón de 1851 expuso otros 9 lienzos, entre ellos *Un entierro en Ornans*, que causó otro escándalo. «El joven Courbet admiraba a Delacroix y viceversa, pero no tenía interés por todo ese caprichoso juego con la realidad y las alusiones clásicas típicas de la pintura romántica. Él deseaba ser realista y pintar temas ordinarios que la Academia y la sociedad refinada consideraban vulgares» (Gompertz). El realismo se llevaba a veces hasta la caricatura, los trazos eran fuertes y el estilo tenebroso. En *Un entierro en Ornans* tenemos una composición amplia, en un cuadro de más de 6 metros de anchura, de formato panorámico, con 46 personajes a tamaño natural y un perro, todos en fila, sin jerarquías, iguales ante la muerte. Ornans es el pueblo natal de Courbet, de 3.000 habitantes en la época. Es un cuadro costumbrista, y todos los detalles son auténticos, incluidos los curiosos uniformes rojos de los maceros. En 1849 se anularon los avances sociales del año anterior y hay quien piensa que Courbet pinta el entierro simbólico de la II República, pero puede ser simplemente el entierro del abuelo del pintor (que aparece apartado, como un fantasma, en el extremo izquierdo del cuadro), o de una hermana de Courbet, Clarisse, que había muerto en 1834 con 13 años (el ataúd está cubierto con una tela blanca, reservada a las mujeres jóvenes y a los niños). Courbet dijo con ironía «es el entierro del romanticismo». Él pintaba en un granero, y para pintar este cuadro había hecho pasar por él a vecinos y familiares (la madre, las tres hermanas, el padre) para posar. Se han podido identificar casi todos los personajes. Dos años antes de pintar *Un entierro en Ornans* Courbet había viajado a Holanda, donde le impresionaron los retratos de grupos de Rembrandt, Hals o Van der Helst. Otra posible influencia fueron las pinturas de Goya conservadas en Francia, expuestas en la Galería Española de Luis Felipe durante los diez años anteriores a la ejecución del cuadro. Más tarde, en la Exposición Universal de 1855, ya con Napoleón III como nuevo rey absoluto tras un golpe de estado, varias obras de Courbet fueron rechazadas, y este las expuso en un pabellón propio que se anunciaba con el título de *Realismo*. Este fue todo un precedente del Salón de los Rechazados donde expondrían años más tarde los impresionistas. En su pabellón Courbet expuso *El taller del pintor* (1855), quizás su cuadro más famoso, que provocó un nuevo escándalo al mostrar abiertamente diversos tabúes burgueses. Escribió además un *manifiesto* para aclarar su posición como artista, y en él insistía en identificar el arte con la observación objetiva de la realidad, tomada del natural. Propugnaba una reacción antirromántica, anticlásica y antiacadémica. *El taller del pintor* es otro cuadro enorme, de 6 por 3,5 metros, y está también lleno de personajes, muchos de ellos identificables. Es de estilo similar a *El entierro*, pero ahora el mensaje político es más evidente, así como las ganas de provocar. Aparece una mujer desnuda en presencia de otra y de un niño, que la miran. Además el

pintor muestra abiertamente la pobreza, en el niño que mira y en la mujer irlandesa que da el pecho a un bebé sentada en el suelo, a la izquierda. En esta zona están «l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploiteurs, les gens qui vivent de la mort». Vemos a su abuelo como burgués -en realidad fue un viejo revolucionario antimonárquico y anticlerical-, con chistera; un obrero con gorro de visera; un vendedor de paños de lujo (la *Madame Bovary* de Flaubert, de 1857, presentará un personaje similar); un veterano de 1789 de pie, con abrigo blanco, gorro y bolsa en bandolera; un judío, de pie en el extremo, al que el pintor vio en Londres en 1848 junto a la irlandesa que amamanta al niño, según contó en una carta a Champfleury; o un cazador con perros muy parecido a Napoleón III. A la derecha, los "simpatizantes" de Courbet, elites parisinas afines al mundo del arte («tous les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art»). Al fondo, aparece Proudhon, algo calvo y con gafas de níquel; Champfleury está sentado en un taburete; a la derecha una pareja de coleccionistas; y más en primer plano, Baudelaire, sentado en una mesa con un libro. En el centro está el propio pintor, de perfil, sin atender a la modelo, propia de las Academias que él rechaza. El cuadro sólo se vendió después de su muerte y más tarde, en 1920, fue adquirido por el Louvre por suscripción popular. A partir de este momento (mediados de la década de 1850) Courbet abandona los temas sociales y empieza a pintar paisajes (del natural), escenas de caza, desnudos y retratos. En los retratos hay gran variedad de enfoques, abriéndose el artista cada vez más a la experimentación y la búsqueda de nuevas soluciones (*Autorretrato con perro negro*, 1842-44; *Retrato de Paul Ansout*, 1844; *El Desesperado (autorretrato)*, 1845; varios retratos de Alfred Bruyas, como los de 1853 y 1854; *Autorretrato con pipa*, 1848-49; *Proudhon y sus hijas*, 1865; *Retrato de Jo*, 1866; etc.). No puede haber un contraste mayor con *El taller del pintor* que el cercano en el tiempo *Muchachas a orillas del Sena (Verano)*, de 1857, con un colorido arrebatador, pero sin idealizar ni dramatizar a las modelos, detallando cada hoja de los árboles para indicar así la quietud, el ambiente sofocante, y sin ofrecer un eje ordenador de la visión, un centro. Courbet rompe aquí con la construcción formal unitaria del arte clásico y con la subordinación de todos los componentes a un sentimiento dominante. En *Bonjour, Monsieur Courbet* (1854), cuadro en el que el pintor aparece precisamente caminando hacia un lugar donde pintar al aire libre, como luego harían los impresionistas, la composición parece pretender representar la realidad tal cual, fotográficamente, un momento cualquiera tomado al azar. Un ejemplo de los paisajes que pintaba al aire libre es *El arroyo Brème* (1866) que prefigura, junto a otros de similar estilo, pintados todos en el Franco Condado donde nació, a los de los impresionistas. De hecho Courbet expondría junto a Manet en 1867, de nuevo al margen de la Academia, y ambos pueden considerarse precursores directos del impresionismo. Courbet también pintó desnudos, que toman como referencia los de Ingres para realizar versiones propias descaradas y provocativas. Por ejemplo, parte del *Baño turco* es referencia directa para su *El origen del mundo* (1866), antítesis obscena de los desnudos de Ingres (mucho tiempo en manos privadas, se expuso por primera vez al público en 1988), y también para su *Pereza y lujuria (El Sueño)* (1866),

donde el tema del lesbianismo que apuntaba Ingres se hace aquí crudo y explícito. El insólito cuadro *Los hijos del pescador* (1867) combina un encantador paisaje playero con un provocativo comentario social, al presentar a dos niños harapientos en el centro del cuadro y mirando al espectador. Durante el verano de 1869, en Étretat, Courbet pinta marinas, como *El mar en calma* (1869) y *El mar tormentoso* (1870). Tras la Revolución de 1848, el pintor siguió metiéndose en líos políticos, tomando parte en la Comuna de París en 1871, aceptando en ella el cargo de comisario de Bellas Artes, cerrando la *École des Beaux-Arts* e instigando el derribo de la columna conmemorativa de las victorias napoleónicas de la Place Vendôme, lo que le llevó más tarde a la cárcel y a pagar su reconstrucción. Se exilió entonces en Suiza, donde murió amargado y arruinado. En todo caso, el activismo político de Courbet no le llevó a hacer pintura política, pues esto habría entrado en contradicción con su realismo radical. Courbet fue el **primer artista vanguardista** en sentido estricto, pues buscaba la confrontación aportando novedad. Ningún artista se había opuesto antes de él de forma tan abierta al gusto dominante de su época, retándolo frontalmente además. Él declaró modestamente: «Mi pintura es la única verdadera. Soy el primero y el único artista de este siglo. Los demás son aprendices y babosos». Courbet cambió la historia del arte, pero no la historia política con su arte, pretensión esta que no era propia de su época (después, con el modernismo, llegará a creerse que cambiando el lenguaje del arte se podía influir en el pensamiento y por tanto en la sociedad y la política).

El taller del pintor (1955) y *Muchachas a orillas del Sena (Verano)* (1857)

El arroyo Brème (1866) y *Bonjour, Monsieur Courbet* (1854)

Rosa Bonheur (1822-1899) fue una pintora y escultora realista, famosa por sus temas de animales, especialmente caballos. Su padre Raymond y sus hermanos Auguste, Isidore y Juliette fueron también artistas, con temas parecidos a los que trató Rosa. Su padre conoció a Goya, exiliado en Burdeos. Los Bonheur dieron una educación igual a sus hijas y a sus hijos. En 1828 la familia deja Burdeos por París. Rosa no tuvo problemas de aceptación por parte de la Academia, y expuso regularmente en el Salón desde 1843, obteniendo galardones (medalla de oro en 1848). En 1849 recibe un encargo del estado, que se concretaría en la famosa *Arando en Nivernais*, unos bueyes arando en un formato muy apaisado, obra que además sería galardonada en el Salón de ese año. Pero su obra más reconocida es *La feria de caballos* (1855), lienzo de gran tamaño (casi 3 metros por 5) hoy en el MET, del que hay una versión más pequeña (actualmente en la National Gallery). A partir de esta obra su fama se hizo internacional, y en sus viajes fue presentada a grandes personalidades, como la reina Victoria de Inglaterra en 1855, que la protegió. Entre sus muchos honores pueden citarse la gran cruz de la Legión de Honor en 1865, primera mujer artista en obtenerlo, o la Orden de Isabel la Católica en España. Obtuvo permiso de la policía para vestir pantalones en público en 1852, con la excusa de la comodidad en su trabajo cuando elaboraba bocetos del natural. Pero en realidad puede vérsela con pantalones, camisas o corbatas en retratos y en fotografías. Su fuerte carácter y el hecho de que fuera artista, ya de por sí una excentricidad, explican que su lesbianismo, que ni ocultó ni disimuló, no le supusiera un problema serio en su carrera. Mantuvo dos relaciones duraderas, una de 40 años con Nathalie Micas (1824-1889), amiga de la infancia también pintora y, tras la muerte de esta, otra con Anna Elizabeth Klumpke (1856-1942), pintora de retratos y escenas de género, que la sobrevivió. Las obras de Bonheur continuaron participando en exposiciones (como las Universales de París y Londres de 1867 y 1871) y recibiendo premios a pesar de su retiro a By, en el este de Francia, cerca de Fontainebleau, en 1859, donde acabará muriendo mucho después. Su estilo evolucionó desde un sofisticado academicismo a una suerte de naturalismo impresionista, muy llamativo.

Arando en Nivernais (1849)

Uno de los grandes pintores academicistas de esta época, enemigo del naturalismo, el impresionismo y de Manet, fue **Alexandre Cabanel (1823-1889)**. La obra que le hizo famoso fue *El nacimiento de Venus*, comprada por Napoleón III en 1863, fecha en la que el pintor ingresa en la *Académie des Beaux-Arts* (un año después sería nombrado profesor de la *École*, desde donde ejercería una gran influencia sobre muchos pintores). Entre 1868 y 1888 fue en 17 ocasiones miembro del jurado del Salón de París, en el cual le fue concedida la medalla de honor en 1865, 1867 y 1878. Pintó cuadros históricos y retratos y, con los años, cuadros de temática romántica. El jurado rechazó dos tercios de las obras presentadas para ser expuestas en el Salón de 1863, lo que propició la constitución del Salón de los Rechazados, debido a las protestas ante el emperador. Entre las obras rechazadas las había de Courbet, Manet, Whistler y Pissarro (por ejemplo, *El desayuno en la hierba* de Manet, o la *Sinfonía en blanco, n.º 1: La dama blanca* de Whistler). En ese rechazo tuvo mucho que ver Cabanel, junto con otro pintor académico de referencia de la época, Bouguereau, ambos influidos por la pintura de Ingres y enemigos declarados del naturalismo, de los impresionistas y de Manet. «La exposición anual de arte, conocida como el Salón de París, era la más prestigiosa muestra de arte nuevo que tenía lugar en Francia y el comité de selección tenía la potestad de crear estrellas o de hundir carreras. Si seleccionaban la obra de un artista, podían auparlo de por vida y, al contrario, su rechazo podía arruinar cualquier posibilidad de éxito en el futuro. Los coleccionistas y marchantes de arte acudían en masa al Salón con los ojos bien abiertos y las carteras bien cargadas de dinero, prestos a no dejar escapar la obra de un nuevo artista aprobado por la Academia o a adquirir la última de uno que ya gozara de renombre. El Salón era el lugar en el que se compraba la mayor parte del arte francés más reciente» (Gompertz).

El nacimiento de Venus (1863)

Jean-Léon Gérôme (1824-1904) fue otro de los grandes nombres del academicismo francés del Segundo Imperio, con gran influencia sobre otros muchos artistas de los que fue profesor en la École des Beaux-Arts. Aplicó su refinada técnica a una gran variedad de temas (histórico, mitológico, orientalismo, retratos). Fue un pintor (y escultor) muy exitoso, premiado en el entorno académico ya desde sus primeras obras (*Pelea de gallos*, 1846, en el marco del movimiento neo-griego). La influencia de Ingres es evidente, especialmente en sus obras religiosas (como *La última comunión de San Jerónimo*, de 1854, en la iglesia de Saint Séverin de París) y muchos de sus cuadros exóticos y orientalistas (*Rezos en El Cairo*, 1865; *El mercado de esclavos*, 1866; *Bashi-Bazouk*, 1869; *Arnaut soplando humo en la nariz de su perro*, 1882; *Baños del harén*, 1885; *El bardo negro*, h. 1888), que reflejan las impresiones de sus viajes, a Italia (1844-45), Grecia y Turquía (1854) o Egipto (1856). De estos viajes deja un recuerdo escrito en unos ensayos autobiográficos de 1878. En sus cuadros históricos presenta escenas y personajes importantes de la historia de Francia (*Luis XIV y Molière*, 1863; *El general Bonaparte en el Cairo*, 1863; *Napoleón y su Plana de Generales en Egipto*, 1867; *Bonaparte ante la Esfinge*, 1867-68; *El cardenal gris*, 1873; *La recepción del Grand Condé por Luis XIV*, 1878), pero también dedica pinturas a otras épocas, acontecimientos y personajes famosos, como *Michelangelo* (1849), *La Edad de Augusto* (1852), *Rembrandt grabando un aguafuerte* (1861), *La muerte de César* (1867), *La ejecución del mariscal Ney* (1868), *Pollice Verso* (1872), *La fiebre del tulipán* (1882), etc. Su pintura mitológica se acerca mucho al estilo de los académicos del período (*El nacimiento de Venus*, 1890; *Leda y el cisne*, 1894). En 1853 Gérôme se establece en unos estudios de la Rue Notre-Dame-des-Champs de París donde se reunían otros artistas de la época como George Sand, Hector Berlioz, Johannes Brahms, Gioachino Rossini, Théophile Gautier o Ivan Turgenev. Entre 1864 y 1904 unos 2000 estudiantes pasaron por el taller de Gérôme en la *École des Beaux-Arts*. Con la aparición

del impresionismo el estilo académico pasó de moda y la influencia de Gérôme empezó a declinar. A pesar de una inicial hostilidad (se refirió a los impresionistas como «le déshonneur de l'art français» y también como una «moda decadente»), típica de los académicos, tras la exposición de 1884 de Manet en la *École*, Gérôme declaró que «no estaba tan mal como había pensado». Con *La verdad saliendo del pozo* (1896) el pintor homenajea la fotografía. Su prestigio se recuperó, como en el caso de otros pintores académicos, a finales del siglo XX.

Bashi-Bazouk (1869) y *El bardo negro* (1888)

El **orientalismo** fue una moda que arraigó en distintos países, y no sólo en la pintura. Un orientalista que destaca por una pintura técnicamente espectacular fue **Ludwig Deustch (1855-1935)**, judío de origen austríaco pero nacionalizado francés (en 1919 se nacionalizó y cambió su nombre a Louis). Estudió no obstante en la Academia Vienesa de Bellas Artes (*Akademie der Bildenden Künste*) entre 1872 y 1875, estableciéndose en París en 1878 como estudiante, y definitivamente desde 1880. Visitó Egipto en diversas ocasiones entre 1885 y 1898, pero pintaba sus cuadros en su estudio de París. Su obra repite temas alterando los elementos para generar un gran número de variantes. La fotografía ayudó a estos pintores (también a Gérôme) en su reproducción obsesivamente exacta de detalles. Obras destacadas de Deustch son *El guardia de palacio Nubio* (de fecha desconocida), *El fumador* (1903), etc. El mejor pintor orientalista italiano fue **Alberto Pasini (1828-1899)**, que pintó los caballos más admirables de la pintura del XIX, con el permiso de Gérôme y Delacroix (Campamento árabe, 1866). Pasini fue sobrino de un pintor y miniaturista con el que se formó, antes de entrar en la Academia de Bellas Artes de Parma. Se especializó en los paisajes, que fueron sus primeros encargos como litógrafo en 1850. En 1851 se traslada a París y allí entra en contacto con la Escuela de Barbizon. En París continúa su formación y en 1855 se incorpora a una misión político-diplomática a Persia, donde pasa diez

meses. El éxito esperará a Pasini a su vuelta a París, dundamentada en su sólida formación como dibujante y su maestría como colorista, paisajista e ilustrador. Su exotismo carecía de todo romanticismo o simbolismo, típicos en la pintura exotista de finales de siglo. En 1859 emprende un viaje por el Mediterráneo Oriental, de Egipto a Atenas por tierra, y en 1869 pasará nueve meses en Estambul, pero regresará al año siguiente a Turquía para atender un encargo del Sultán Abdul Aziz. En 1870 estalla la guerra y Pasini se instala en Italia. En 1879 y 1883 viaja a España. La pintura de Pasini suma un total de unas mil obras. En España habría que citar entre los excelsos orientalistas a **José Tapiró y Baró (1830-1913).**

Pero el hombre fuerte del academicismo francés y el gran favorito de la clase adinerada de su época fue **William-Adolphe Bouguereau (1825-1905)**. En su dilatada carrera produjo 822 obras, aunque se desconoce el paradero de muchas de ellas. Se forma en la *École des Beaux-Arts* de París y en 1850 viaja becado a Italia, donde copia obras de grandes artistas viajando por el país durante más de tres años. A su vuelta gana una segunda medalla en el Salón de 1854 y recibe los primeros encargos de Napoleón III. En 1876 es elegido miembro de la *Académie des Beaux-Arts*. De carácter beligerante y dominante, tuvo enorme fama e influencia social en vida y fue el archienemigo de los pintores realistas e impresionistas. Pero fue también uno de los más hábiles artistas de su época a la hora de pintar con gran destreza técnica lo que el burgués quería mirar: retratos de realismo fotográfico, fastuosos cuadros mitológicos, suntuosos desnudos de erotismo disimulado o cuadros costumbristas sin asomo de crítica social. Buenos ejemplos son *Ninfas y Sátiro* (1873), *El nacimiento de Venus* (1879) o *La ola* (1896). A principios del siglo XX su pintura pasó de moda, pero a partir de la década de 1970, con el resurgimiento del arte figurativo, recuperó cierto prestigio, alcanzado sus cuadros elevados precios en las subastas. Rival de Bouguereau en el género de la pintura erótica, y también profesor de la *École des Beaux-Arts* fue **Jules Joseph Lefebvre (1834-1912)**. Por otro lado, el pintor academicista **Guillaume Seignac (1870-1924)** fue discípulo de Bouguereau.

La ola (1896)

Un artista francés interesante fue **Adolphe Monticelli (1824-1886)**, nacido en Marsella y formado en París, en la École des Beaux-Arts con Paul Delaroche (1797-1856), un pintor académico de escenas históricas con toques románticos. Los pintores favoritos de Monticelli eran Jean-Antoine Watteau y Eugène Delacroix. Tras acabar su formación Monticelli se hace amigo del pintor de la Escuela de Barbizon Narcisse Diaz, que era un pintor de paisajes realista, y con él pinta en el bosque de Fontainebleau cerca de París. Con estas influencias (buena formación académica, Rococó, Romanticismo, Realismo), Monticelli desarrolló un estilo muy personal y particular que le acercó al Expresionismo. Monticelli aplicaba gruesas pinceladas cargadas de pintura para mostrar escenas borrosas, a veces ininteligibles. Lo avanzado de su lenguaje pictórico explica que no tuviera éxito comercial alguno, pero lejos de corregir su estilo, acentuó el empleo del *impasto* y la experimentación con los colores puros (*Bouquet de fleurs*, h. 1875). Monticelli tuvo una relación artística directa y personal con Paul Cézanne, que era más joven. Ambos se conocieron en Marsella, en la década de 1860, y entre 1878 y 1884 pintaron paisajes juntos. El parecido estilístico de ambos es asombroso, tanto en los paisajes como en los bodegones con frutas (*Bodegón con jarra blanca*, 1878-80). No es de extrañar que los Impresionistas le apreciaran, y que fuera después el pintor favorito de Vincent van Gogh, quien declaró que su pintura «continuaba» la de Monticelli. Vincent llega a París en 1886, cuando Monticelli acababa de morir en Marsella, por lo que la relación entre ambos fue a través de la obra del segundo. Vincent y su hermano Theo coleccionaron las pinturas de Monticelli (paisajes, bodegones de flores, curiosas escenas de fiestas en jardines

inspiradas en Watteau), y publicaron el primer libro sobre él. La pintura de Van Gogh hasta su llegada a París tenía colores muy contenidos, pero a partir de su conocimiento de la obra de Monticelli esto cambiará marcadamente, incorporándose a ella un tratamiento dinámico de las formas y el libre uso del color. Cuando el crítico Albert Aurier alabó esto último, el propio Vincent le contestó: «Sin embargo, me siento incómodo cuando reflexiono sobre el hecho de que lo que dices debería aplicarse a otros y no a mí. Por ejemplo, a Monticelli sobre todo. En cuanto a que "él es, hasta donde yo sé, el único pintor que percibe la coloración de las cosas con tanta intensidad, con una calidad semejante a la de un metal o una gema", si te complace, ve a ver un ramo de flores de Monticelli a la casa de mi hermano, uno en particular pintado en blanco, azul de nomeolvides y naranja, y entonces entenderás a lo que me refiero». Van Gogh consideraba que Monticelli le había descubierto los secretos de la forma y el color, lo que fue el punto de partida para la exploración que le llevaría a desarrollar su obra más personal. Escribía a su hermano Theo que «estoy trabajando furiosamente desde la mañana hasta la noche para demostrarte, a menos que mi trabajo sea otra alucinación, que realmente, de verdad, estamos siguiendo el camino de Monticelli aquí y, además, que tenemos una luz en nuestro camino y una lámpara ante nosotros...». Van Gogh insistía en que «Monticelli no nos ofrece, ni pretende ofrecernos, color local ni siquiera verdad local. Pero nos brinda algo apasionado y eterno: el rico color y sol del glorioso sur de una manera verdaderamente colorista». Monticelli mostró a Van Gogh el camino de la libertad artística a través de un ejemplo de liberación del realismo pictórico. Además, Van Gogh percibió en Monticelli paralelismos personales: era un hombre solitario, melancólico, infeliz, bebedor, medio loco, prolífico, que no fue reconocido en vida. Así como Courbet fue la conexión entre el Realismo y el Impresionismo, Monticelli mostró el camino que llevaba del Realismo al primer Expresionismo.

Bodegón con jarra blanca, 1878-80) y *Bouquet de fleurs* (h. 1875)

La **fotografía**, inventada en 1824 por **Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)**, a partir de diversos experimentos que tuvieron lugar desde 1816, siendo la

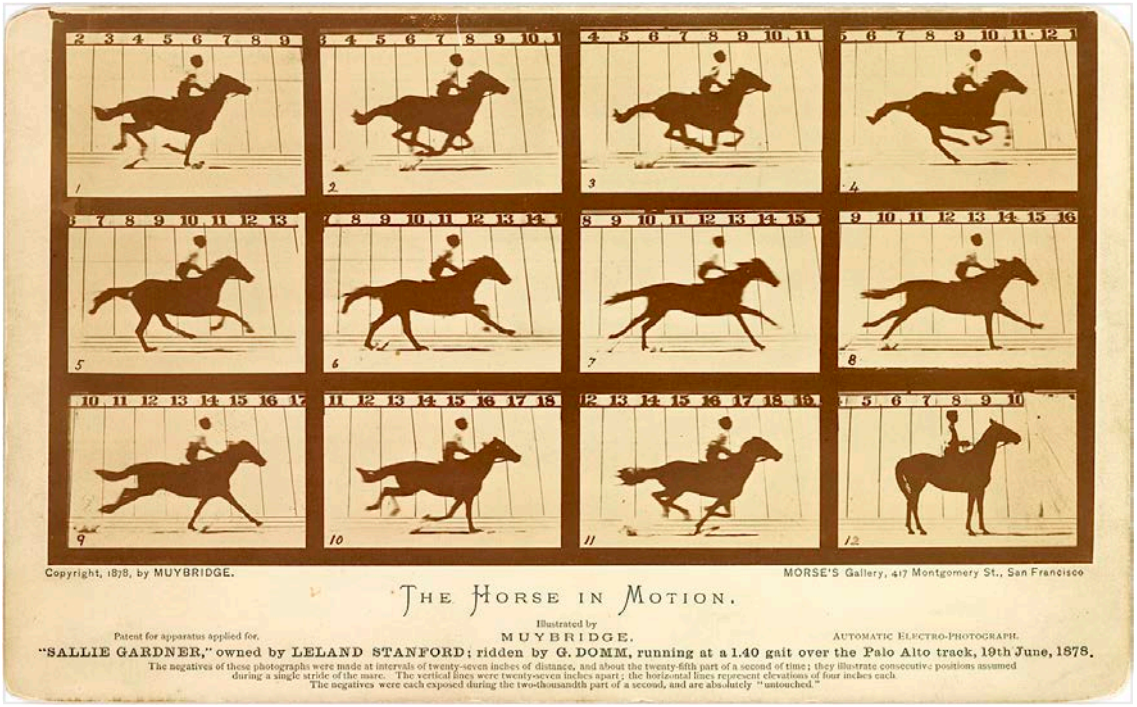
primera fotografía permanente conservada de Niépce, titulada *Vista a través de una ventana en Le Gras*, de 1826, con betún de Judea como material fotosensible y una placa de peltre como soporte alojados en una cámara oscura, con varias horas de exposición. La primera fotografía con una persona en ella es sin embargo *Boulevard du Temple*, de 1837 o 1938, de **Louis Daguerre (1787-1851)**. En la esquina inferior izquierda de la fotografía pueden verse dos personas, un limpiabotas y su cliente, que por permanecer inmóviles durante los cuatro o cinco minutos de la exposición quedaron atrapados en el material fotosensible. La foto fue tomada desde una ventana en el estudio de Daguerre, situado en la Rue des Marais. El primer autorretrato es el del norteamericano Robert Cornelius, de octubre de 1839, cuando contaba con 30 años. Louis Daguerre había comprado el invento a Niépce, lo perfeccionó y lo comercializó. La foto más antigua conservada de Daguerre es un bodegón de 1837, dos años anterior al anuncio público del invento, titulado *Estudio del artista/Naturaleza muerta con vaciados de yeso*. La primera fotografía de una mujer es la de Dorothy Catherine Draper, tomada por su hermano John W. Draper en su estudio de Washington Square, en 1839 o 1840, justo el año en que Daguerre hace público su proceso en París. François Arago (1786-1853) consigue que el gobierno de Francia compre a Daguerre la patente y la haga de dominio público. Fox Talbot inventa en 1841 un procedimiento (*calotipo* o *talbotipo*) que permite multiplicar las imágenes a partir de un mismo negativo. Con estos avances, la fotografía erosionó la profesión de pintor de retratos, que estaba sometida a los cánones establecidos, dejando el camino abierto para nuevos movimientos vanguardistas y bohemios, como los impresionistas, centrados en el paisaje, natural y urbano, cuyo triunfo final sobre la Academia y su mercado de arte asociado generaría un cambio profundo en la evolución del arte. Liberando además a los pintores de la tarea de tener que generar semejanza, la fotografía abrió la puerta a un proceso de progresivo alejamiento del realismo que tras un largo proceso desembocaría en la abstracción. Hippolyte Bayard, que disputó a Daguerre el título de «padre de la fotografía», fue el autor del primer fraude fotográfico, de 1840, en el que aparece él mismo con los ojos cerrados y el torso desnudo, como ahogado por suicidio (estaba vivo y coleando). La primera fotografía periodística es de 1842, del incendio que asoló Hamburgo, pero en un daguerrotipo de 1848 podemos ver las barricadas de la calle Saint Maur en París durante la Revolución de 1848. Por primera vez los grandes acontecimientos de la historia quedaban registrados directamente. La primera fotografía en color preservada es de 1861, titulada *Cinta de tartán* y tomada por Thomas Sutton empleando el método sugerido por James Clerk Maxwell (tres fotografías idénticas con tres filtros de color: rojo, verde, azul) en 1855. La primera fotografía aérea superviviente es de 1860, y podemos ver Boston desde 600 metros de altura, tomada en un globo por James Wallace Black y Samuel Archer King. En realidad, Gaspard-Félix Tournachon fotografió desde un globo en 1858, pero sus fotos anteriores a 1860 no han sobrevivido. La fotografía evolucionó muy rápidamente en la segunda mitad del siglo XIX: daguerrotipo (1839), calotipo (1841), colodión húmedo (1849), placa seca (1871), película en rollo (1884), primera cámara para aficionado (1888), color viable (1897), color comercial en Autocromas (1903), Kodachrome (1936), Polaroid (1948) y sensor digital CCD (1969).

Vista a través de una ventana en Le Gras (1826) y *Boulevard du Temple* (1837 o 1938)

La fotografía (material fotosensible sobre soporte en una cámara oscura que forma un negativo que después se puede positivar tantas veces como se desee) acabará con el oficio de pintor, pues muchas aplicaciones de la pintura y el dibujo (retratos, vistas, ilustraciones, reportajes) pasan a la fotografía, de manera que la pintura queda reservada a las elites. Baudelaire y los simbolistas niegan el carácter artístico de un medio de reproducción mecánica como la fotografía, lo que conduce a una pintura poética y literaria (los simbolistas); mientras que los realistas y los impresionistas consideran que la pintura debe responder delimitando los tipos de visión a los que sirven uno y otro arte, lo que liberará a la pintura de la necesidad de reproducir la realidad y le permitirá desarrollarse como pintura pura. En este sentido, la pintura, al perder su tradicional función social, pasa a ser un instrumento de investigación de la mente humana y sus procesos. La fotografía multiplica rápidamente el acervo de imágenes disponibles, añadiendo objetos que escapaban a la capacidad de percepción (microscopio, telescopio, movimiento) o simplemente a la atención visual. Este es un rasgo común con la pintura de los impresionistas, que usan fotografías (Degas, Toulouse-Lautrec) como referencia e incorporan cosas nunca antes pintadas. La fotografía aporta además la experiencia de las imágenes sin trazos lineales, sin dibujo, formada por manchas, y en esto influiría en toda la pintura realista del XIX (aunque tenemos el precedente de los venecianos, Rembrandt, Frans Hals, Velázquez o Goya, cuya pintura ahora se revalúa a la luz de descubrimientos fotográficos). Courbet fue el primero en trasladar a lienzo imágenes fotográficas, pues para él la clave no era la fuente de la información visual (el ojo o el objetivo) sino el trabajo del pintor, que construye la imagen *fabricando* un objeto a su vez real, material. No es de extrañar pues que después los impresionistas no vieran problema alguno en usar también las fotografías como referencia. Un pintor académico naturalista como Dagnan-Bouveret utilizaría también la fotografía y llegaría incluso a pintar el estudio de un fotógrafo y a este trabajando en él. Aunque los tiempos de exposición eran entonces muy largos, la relativa instantaneidad de la fotografía aportó a los pintores una nueva perspectiva. Pero la propia fotografía se vio influida por la pintura a su vez, especialmente por la impresionista, lo que explica los desenfoques de los fotógrafos pictorialistas, como Constant Puyo (1857-1933) o Robert Demachy (1859-1936), que tratan de imitar el acabado abocetado de las pinturas.

Los **bosques** como tema pictórico central aparece con los pintores *pre*impresionistas (Courbet, Corot, Rousseau, Daubigny), y algunos fotógrafos, siempre atentos a lo que hacían los pintores, empezaron a interesarse por ese motivo (Gustave Le Gray, Eugène Cuvelier o Henri Le Secq). Curiosamente, estos fotógrafos acabaron influyendo en Pissarro o Monet, impresionistas interesados también en la naturaleza y que pintaban del natural. En cambio Manet trabajaba fundamentalmente en su estudio, y los fondos paisajísticos de sus pinturas recuerdan los decorados de los retratos fotográficos de moda que hacía Olympe Aguado (1827-1894), fotógrafo francés de origen sevillano. Por otro lado, Bazille y Marie Bracquemond pintan **retratos** de grupo al aire libre, y son muchas las analogías con las fotografías grupales de un Édouard Baldus (1813-1889). Las fotografías **marinas** de Gustave Le Gray (1820-1884) planteaban el problema técnico de congelar el instante para fijar la imagen de un mar agitado, lo que requería reducir el tiempo de exposición. Estas experiencias fotográficas influyeron en las marinas de **Eugène Boudin (1824-1898)** y Monet. Boudin fue maestro de Monet y de Courbet, y pintaba maravillosos cielos (Corot lo llamaba «el rey de los cielos»). Pero en casi todas las fotografías de esta época los cielos aparecen sin detalles, debido a las limitaciones en la latitud de los soportes fotosensibles. Los reflejos de los **árboles** en la superficie espejada de los ríos es otro tema recurrente de las fotografías de Olympe Aguado o Camille Silvy (1834-1910), que tienen evidentes paralelismos con las pinturas del mismo tema de Monet o Sisley, atraídos por los reflejos cambiantes del agua y los efectos de la luz sobre ella. Renoir, Monet y Caillebotte pintan las **diversiones** de los parisinos a las afueras de la ciudad, incorporando la instantaneidad y la fragmentación de la imagen (parte de los personajes quedan fuera del encuadre, por ejemplo). Estas experimentaciones con las imágenes tenían su paralelo en fotógrafos como Achille Quinet (1831-1907), Eugène Atget (1857-1927) o Charles Marville (1813-1879). La Comisión de Monumentos Históricos contrató a mediados de siglo a varios fotógrafos (Baldus, Hippolyte Bayard, Le Gray o Le Secq) para hacer un inventario fotográfico de los **monumentos** de Francia. Estas fotografías estimularían el interés de los pintores impresionistas por los edificios históricos, y explica en parte la serie de cuadros dedicados a la fachada de la catedral de Ruan, pintada entre 1892 y 1893 por Monet. Otras construcciones profusamente fotografiadas fueron los puentes, ferrocarriles o fábricas (Baldus, Atget), que tienen un reflejo en cuadros de Monet, Sisley o Caillebotte, también interesados por los paisajes alterados por la **industrialización**. Las primeras fotografías de Louis **Daguerre** tuvieron como motivo vistas de la **ciudad** (desde una ventana), y este tema sería recurrente después en las fotografías de Le Gray, Charles Soulier o Aldolphe Braun, y también en la pintura de Caillebotte, Morisot, Pissarro o Sisley, casi siempre imágenes desde un punto de vista alto y desde un interior. Además, las reformas del barón Haussmann en París cambiaron en buena medida la forma de vida de muchos parisinos, y muchos fotógrafos y pintores se sintieron atraídos específicamente por los grandes bulevares. Entre los primeros, Marville o Hippolyte Jouvin (1825-1889), y entre los segundos Pissarro (sus

series dedicadas a la Rue Saint-Honoré y al Boulevard Montmartre) o Caillebotte. El retrato fotográfico abarató enormemente la posibilidad de inmortalizar la imagen de una persona (las *cartes-de-visite* de Disedéri, patentadas en 1854, que sacaban 8 fotografías a partir de un solo negativo), pero los larguísimos tiempos de exposición forzaban posados muy rígidos y artificiales. Sin embargo, **Nadar (1820-1910)** se las ingenió para fotografiar a los intelectuales y bohemios del momento con más expresividad, penetración psicológica y realismo. Manet, Degas y algunos impresionistas observaron esta evolución, y utilizaron fotografías como soporte para preparar sus pinturas (Degas utilizaba una Kodak). Así, el descentramiento de los personajes y los fondos planos o escenográficos pasaron de la fotografía a muchas pinturas. Circularon también fotografías pornográficas, y Manet se atrevió a pintar su *Olympia* imitando ese tipo de fotografías, lo que explica el escándalo que supuso la exposición pública del cuadro en 1865. Pero también se hacían fotos de **desnudos** más académicas, con escenografías pictóricas, como las de Félix-Jacques-Antoine Moulin (1802-1875), Eugène Durieu (1800-1874) o Auguste Belloc (1800-1867), o desnudos más espontáneos y naturalistas como los de Le Gray o Paul Berthier (1822-1912). Los pintores impresionistas también practicaron estos desnudos con poses deshinibidas, especialmente Degas. Este, muy interesado en la captación del **movimiento** en relación con la danza, se interesó fuertemente por las fotografías de **Eadweard Muybridge (1830-1904)**, que captaba secuencias de instantáneas de personajes en movimiento, todo un logro técnico dada la escasa sensibilidad de los materiales fotosensibles y luminosidad de los objetivos. Por último, Manet y Degas usaron la fotografía con propósito **documental**, especialmente de sus propias obras. El fotógrafo Anatole-Louis Godet (1839-1887) registró obras de Manet por encargo del propio pintor, quien después coloreó algunas con acuarela o guache, transformando así estas fotografías en obras originales propias por partida doble. Degas registró también muchas de sus obras en fotografías.



El triunfo de los impresionistas fue rotundo, y los críticos y los académicos sufrieron un tremendo golpe en su prestigio. A este éxito contribuyó además la aparición de la **fotografía instantánea** (que obligó a los pintores ha ofrecer lo que la fotografía no podía) y las **estampas japonesas** (desde 1765 aproximadamente, coloreadas) de escenas de la vida popular, conocidas en Japón como *Ukiyo-e* (imagen del mundo flotante o imagen del mundo efímero). El arte japonés fue introducido y estudiado en Francia alrededor de 1850 por **Félix Bracquemond (1833-1914)**, pintor, grabador, ceramista y teórico, amigo de Renoir. Las estampas eran ávidamente coleccionadas por el círculo de Manet, que incluía a Monet y Degas, atraídos todos por su alejamiento de la tradición occidental. Por ejemplo, **Utamaro (1753-1806)**, especializado en imágenes femeninas, y **Hokusai (1760-1849)**, con una obra de gran variedad, no dudaban en presentar elementos superpuestos o parcialmente tapados por objetos (*El monte Fuji asomando tras una cisterna*, 1835; y *Subiendo una persiana para admirar la flor del ciruelo*, de finales de la década de 1790); o en introducir el volumen y la profundidad, elementos en general ausentes en la tradición artística del **período Edo** o **período Tokugawa (1603-1868)**, y desarrolladas mediante el claroscuro o las sombras proyectadas, presentes en la tradición occidental desde el Renacimiento. **Hokusai** adoptó muy diversos nombres a lo largo de su vida artística, cambiándolos conforme consideraba que había cerrado una etapa (Katsukawa Shunrō, Sōri, Kakō, Taito, Gakyōjin, Iitsu y Manji), aunque su verdadero nombre era Tokitaro. Fue aprendiz en un taller de grabados en su juventud, para después, en 1778, aprender con el maestro Katsukawa Shunshō (1726-1793). Un año después publica sus primeros dibujos, retratos de actores de teatro kabuki, con el nombre de Shunro. Por las mismas fechas muere su maestro y también su esposa -dejándole a cargo de un hijo y dos hijas-, casándose de nuevo en 1797. Cambia entonces su nombre a Hokusai, que significa "Estudio de la Estrella del Norte", pues pertenecía a la secta budista Nichiren que considera que la Estrella del Norte está asociada a la deidad Myōken. La muerte de su maestro y su expulsión de la escuela Katsukawa le libera, abriendo un mundo de posibilidades a su arte: deja a un lado los retratos de cortesanas y actores y se centra en los paisajes y la vida cotidiana, lo que supuso toda una revolución en la tradición de las xilografías conocidas como **ukiyo-e** (*Vistas famosas del este de la capital* y *Ocho vistas de Edo*, 1800). Creó muchas de estas xilografías con ayuda de grabadores, a menudo en forma de series temáticas, además de tarjetas, series limitadas de láminas de alta calidad (*surimono*), libros ilustrados, poemas ilustrados, libros de bocetos, libros eróticos, pinturas (algunas de enorme tamaño), etc. Sus *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (1830-1832) le dieron fama, y a esta serie de 46 xilografías pertenece *La gran ola frente a Kanagawa* y *Fuji Rojo*. Otros artistas han tratado el mismo tema (dos series de *Treinta y seis vistas del monte Fuji* de Hiroshige, de 1852 y 1858, por ejemplo), y el propio Hokusai insistió en él con sus *Cien vistas del monte Fuji* (1834-35). Esta idea de la *serie* de paisajes en torno a un motivo tendrá una gran influencia también en occidente. Hokusai tuvo muchos alumnos y discípulos en su taller, y a partir de 1812 publica diversos manuales para artistas o *etehon*, como *Lecciones rápidas de dibujo simplificado*. Recopiló en

15 volúmenes una serie de unos 4.000 dibujos (***manga*** = dibujos diversos e inconexos, esbozos), todo un catálogo de modelos para aprendices, llamado *Hokusai Manga* (1814-49 los 12 primeros, tres más póstumos), que incluye flora, fauna, objetos, paisajes, tipos humanos y escenas cotidianas, además de algunos estudios de perspectiva, todo a tres colores (negro, gris y rosa). Este prodigio del dibujo es la referencia histórica de lo que será la industria del cómic japonés o *manga*, que añadirá breves textos y un carácter secuencial a las imágenes, y que se desarrollará entre 1950 y 1970. Su obra es inmensa (se calcula que comprende unas 30.000 obras) y muy variada. Hokusai conoció el arte occidental a través de grabados franceses y holandeses que circulaban en el Japón de su época, y que le influyeron, y también la pintura tradicional china. Por su parte, la influencia de Hokusai una vez Japón se abre al comercio con occidente a mediados de siglo fue enorme, sobre todo a partir de la adquisición por parte de Félix Bracquemond de un ejemplar del *Hokusai Manga* en París, en 1856. Influyó profundamente en el Art Nouveau y en el Impresionismo. En referencia a sus *lirios*, Van Gogh escribe a su hermano Theo en 1888: «No parecen japonesas, pero son las creaciones más japonesas que nunca he hecho». Lo mismo podemos decir de los nenúfares y puentes de Monet (se hizo construir un puente japonés en el jardín de su casa), las series de vistas del monte Fuji que influyeron en Cézanne, quien la tuvo como referencia para su serie con el monte Santa Victoria como tema, o *La gran ola*, que inspiró la obra sinfónica *El Mar* (1905) de Claude Debussy. No sólo en Francia se coleccionaban sus estampas, también en Austria y Alemania, donde influyó en el *Jugendstil*. Desde 1834 se había hecho llamar Gakyō Rōjin, el *Viejo Loco por el Arte*. Por esta época su fama empezó a decaer en Japón ante el empuje de jóvenes artistas como **Hiroshige**. En 1828 había muerto su segunda esposa y solo, afligido y con achaques, recibió la asistencia de su única hija superviviente, la también artista **O-ei** o **Katsushika Ōi (1800-1866)**, hasta su muerte a muy avanzada edad.

La gran ola frente a Kanagawa (1833)

El otro gran grabador de la época fue **Utagawa Hiroshige (1797-1858)**, pseudónimo de Ando Tukataro, que realizó la serie de *Vistas famosas de la capital del este (Edo)*, y en 1833 la primera serie sobre la ruta de 500 kilómetros que unía Edo (Tokio) y Kioto, llamada *Las 53 etapas de la ruta de Tokaido*. Hiroshige llegó a realizar 800 grabados sobre esa muy transitada ruta, además de 1.000 grabados sobre Edo y 800 dedicados a otros paisajes y monumentos. El Tokaido podía ser recorrido en 12 a 14 días andando 40 kilómetros diarios. Los *shogun*, una especie de dictadores militares, gobernaron Japón en nombre del emperador entre 1192 y 1867. Fueron tres los shogunatos: el Kamakura (1192-1333), el Ashikaga (1336-1573) y el Tokugawa (1603-1867). Estos *shogun* pacificaron Japón, que estaba sometido a interminables guerras civiles, pero lo lograron imponiendo severos controles sobre los señores feudales y el movimiento de personas. Con el tiempo estas medidas de control se fueron relajando, y como consecuencia en Japón se desató una pasión por viajar y por comprar estampas como las de Hiroshige, que se imprimían como xilografías. Los *shogun* Tokugawa habían decidido cerrar también el país al exterior a mediados del XVII (*sakoku*), debido a la preocupación por el poderío naval y militar europeo y por las incursiones de misioneros cristianos. En **1853** llega a la bahía de Edo el comodoro Matthew Perry, quien forzó bajo amenazas la apertura de los puertos japoneses al comercio, por primera vez tras dos siglos de aislamiento. Esto provocó el derrumbe del shogunato Tokugawa y el convulso período que va de 1853 a 1869 durante el cual se produjo una **guerra civil** con distintos episodios. El comercio trajo serios problemas económicos y epidemias de cólera. Los *daimyo* o señores feudales contrarios al *shogun* se rebelaron contra él bajo el lema Sonno Joi (venerar al emperador, expulsar a los bárbaros). Los dominios de

Satsuma y Choshu comenzaron a llevar a cabo acciones violentas contra los extranjeros ("bárbaros"). El emperador Komei intervino por primera vez en siglos a favor de los *daimyo* rebeldes y decretó la expulsión de los "bárbaros". El conflicto abierto entre los Ishin Shishi o partidarios del emperador y los alineados con el shugunato, los Shinsengumi, llevó a ambos bandos a armarse con asesoramiento extranjero. Pero en 1866 fallecen tanto el *shogun* Tokugawa Iemochi como el emperador Komei, y les sustituyen Tokugawa Yoshinobu y el emperador Meiji Tenno, Mutsuhito, que sube al Trono del Crisantemo en 1866. El emperador decreta la restitución de su poder absoluto en enero de **1868** (*Restauración Meiji*), a lo que Yoshinobu se opuso preparando un ataque a Kioto, capital imperial, y dando inicio así a la Guerra Boshin (1868-69) entre los partidarios del *shogun* y los del emperador (los *daimyo* de Choshu, Tosa y Satsuma, en el sur de Japón). Esta guerra fue corta y a finales de año casi todo Japón estaba bajo control imperial, aunque los partidarios del shugunato resistieron en el norte unos meses más (República de Ezo en Hokkaido). En octubre de 1868 la corte se había trasladado de Kioto a Edo, capital de los *shogun* Tokugawa, que se renombró Tokio. Las reformas no se hicieron esperar: todas las tierras de los *daimyo* pasaron al emperador, se cambió el sistema *han* por el de las prefecturas y se abolieron las clases sociales existentes. Una de esas clases era la *samurai*, que perdió sus privilegios desapareciendo para siempre no sin antes rebelarse unidos al *daimyo* de Satsuma, Saigo Takamori, conocido como «el último samurai», en 1877. Los samurais fueron puestos en fuga por el ejército del emperador en la batalla del castillo de Kumamoto, antes de ser aplastados definitivamente en la colina de Shiroyama, donde Takamori murió junto a los últimos 40 samurais que quedaban. Japón trataba de evitar con estas reformas traumáticas lo que le había pasado a China, dividida entre las potencias occidentales por los llamados Tratados Desiguales. El país se propone entonces imitar y copiar a las grandes potencias del momento para ser tratado así como un igual, para lo que aceleraron el proceso de industrialización y la construcción de trenes, que acabaron con el Tokaido, pero cuyo recuerdo queda vívidamente registrado en las estampas de Hiroshige y en la novela picaresca *Viaje por el Tokaido* (1802), de Ikku Jippensha (1765-1831). Los dirigentes Meiji se propusieron imitar a las potencias occidentales también en lo relativo a sus imperios coloniales, y eligieron para ello Corea, que tomaron (1910) tras desplazar a la China de los Qing (Primera Guerra Sino-Japonesa, 1894-95) y a la Rusia zarista (Guerra Ruso-Japonesa, 1904-05).

Estación de Otsu, de Las 53 etapas de la ruta de Tokaido (1833)

Si en Francia impactó la fotografía, en el país del sol naciente la captura de imágenes en sales de plata también dejó su huella. La imagen fotográfica más antigua que se conserva en Japón es la imagen de un samurai. Este hombre, Shimazu Nariakira (1809-1858), fue el 28º *daimyō* (señor feudal) del clan Shimazu de Satsuma, y un profundo admirador de los avances modernos que llegaban desde occidente, incluida la fotografía. La imagen fue tomada por Ichiki Shirō (1828–1903) y Ujuku Hikoemon el día 17 de Septiembre de 1857 con la propia cámara de daguerrotipos de Nariakira, que fue la primera que llegó a Japón, a Nagasaki concretamente, en 1848, a bordo de un barco holandés. En aquella época Japón aún estaba cerrada al comercio, salvo muy contadas excepciones, como ese puerto de Nagasaki y ese barco holandés. En 1854 Japón firma acuerdos comerciales con Estados Unidos (forzada por el comodoro Matthew C. Perry y su flota un año antes), el Imperio Británico y Rusia, y el comercio empezó en algunos puertos seleccionados en 1858. Sólo a partir de ese momento empieza a llegar a Japón más material fotográfico, e incluso fotógrafos occidentales con cámaras que tomarán imágenes del exótico país (como Felice Beato, 1832-1909, reportero de guerra autor de la famosa *Samurai del clan Satsuma durante la época de la Guerra Boshin*, h. 1868-69). En 1862 se abren los primeros estudios fotográficos en Japón: los de Ueno Hikoma (1838–1904), en Nagasaki, y de Shimooka Renjo (1823–1914) en Noge (Yokohama). El retrato de Nariakira es por tanto anterior en algunos años a la apertura de Japón al mundo (que ellos llamaron *Kaikoku*), pero da inicio a la pasión de Japón por la fotografía, que llega hasta nuestros días. La fotografía de Nariakira fue adorada en el templo Terukuni durante muchos años hasta que un buen día desapareció, no siendo recuperada hasta 1975, cuando la encontraron en un almacén.

Retrato de Shimazu Nariakira (1857) y *Samurai del clan Satsuma durante la época de la Guerra Boshin* (h. 1868-60)

El último gran maestro de los *ukiyo-e*, ya en el siglo XX, fue **Hasui Kawase (1883-1957)**, habilísimo en la representación de paisajes donde la meteorología es protagonista (noches, amaneceres, atardeceres, tormentas, nieve, etc.). Su nombre de pila era Bunjiro, y estudió pintura con Okada Saburosuke (1869-1939), que era un artista de estilo occidental, y con Kaburagi Kiyokata (1878-1972), artista de estilo específicamente japonés. Fue este segundo quien le dio el nombre de Hasui. Se incorporó al movimiento "shin-hanga" (nuevos grabados), trabajando con el editor Watanabe Shozaburo (1885-1962). Aunque incorporaba elementos del arte occidental, quiso preservar los métodos y el estilo japonés, y especialmente el arte de la xilografía, que requería un equipo de trabajo (dibujante, grabador, impresor y editor). Al principio Hasui hizo sobre todo paisajes (castillos, valles, muelles, puentes, montañas), y viajó por todo Japón para conocerlos de primera mano. Los impresionistas experimentaron la influencia de los maestros Hiroshige y Hokusai, pero a su vez influyeron en los artistas japoneses después. Hasui experimentó esta influencia, sobre todo en la reproducción de los efectos de la luz cambiante y también en el modelado de los volúmenes a partir de ella (*Estanque del Santuario Benten en Shiba*, 1929). Pero él llevó aún más allá este interés por la luz y la atmósfera, que reproducía con una veracidad asombrosa en sus grabados, con su propia investigación. Presentaba por ejemplo distintos tipos de lluvia con gran autoridad, o diferentes atardeceres amaneceres según la época del año. Sus paisajes muestran una gran atención a los detalles, pero a la vez una simplificación de los elementos que lo componen (color, formas). Él declaraba: «No pinto impresiones subjetivas. Mi trabajo está basado en la realidad. No puedo falsificar, pero sí simplificar». Aunque pintó gran variedad de estados del tiempo, épocas del año y horas del día, fueron sus paisajes nevados los que le hicieron justamente famoso (*Zōjō-ji en Shiba*, 1925, de la serie *Veinte vistas de Tōkyō*). Al cuidado realismo Hasui suma misterio, belleza y estados de ánimo. A veces se ayuda incluyendo una o dos pequeñas figuras a

sus paisajes, trabajando, viajando, bañándose, paseando. Hacia el final de su vida se le consideró un Tesoro Nacional Viviente en Japón.

Zōjō-ji en Shiba (1925) y *Estanque del Santuario Benten en Shiba* (1929)

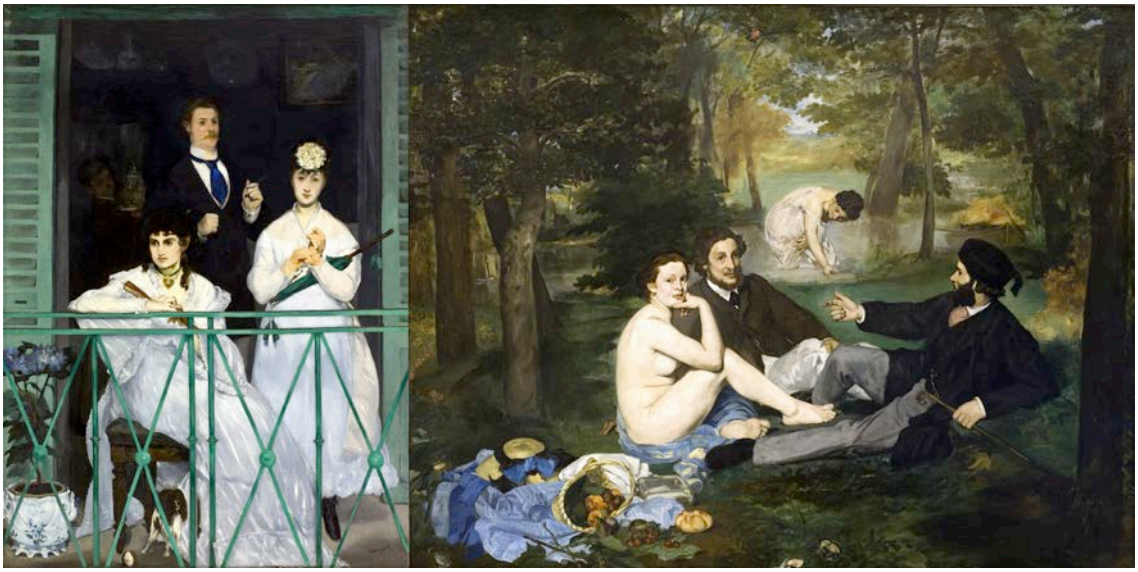
Tras la revolución pictórica de Delacroix y la de Courbet vino una tercera, la de **Édouard Manet (1832-1883)**, que aceptó el programa del segundo y lo desarrolló en nuevas direcciones, pero combinándolo con el virtuosismo plástico del primero. Sin embargo, Manet carecía de veleidades revolucionarias en política o en arte. Pertenecía a una familia de la alta burguesía, viajaba, era amigo de literatos como Mallarmé y Baudelaire, se formó en el estudio de un académico (Couture) y copiando cuadros en el Louvre. De sus contemporáneos le interesaba sobre todo Courbet, aunque aceptaba solo en parte su programa realista. El problema básico al que se enfrentó es la pintura de objetos al aire libre (*à plein air*), donde las técnicas de modelado académicas no sirven, debido a los fuertes contrastes y a los efectos de la refracción de la luz sobre los colores (que los mezcla). La tradición permite aprender cómo son las cosas, pero eso lleva a que no las veamos como son, sino como "sabemos" o hemos aprendido que son. Había que liberarse por tanto de esa tradición para volver a mirar con ojos limpios. Además de la técnica pictórica, Manet da la espalda a la tradición en la elección de los motivos, ya desde *El bebedor de absenta* (1858-1859), cuadro cargado de ironía en el que retrata -de cuerpo entero, como a las grandes personalidades- a un alcohólico, un marginal. Además, Manet le retrata a partir de grandes espacios de color yuxtapuestos, sin modelado tridimensional a partir de gradaciones de tono que indicaran el sombreado de los volúmenes. No es de extrañar que Manet experimentara el rechazo de los académicos, cosa que se vendría repitiendo hasta que en 1863 trata de exponer *El almuerzo sobre la hierba,* y un nuevo rechazo le obliga a exponer en el *Salón de los Rechazados* (Émile Zola, amigo de Cézanne, cuenta el escándalo de 1863 en su novela *La obra*, de 1886). Pero Manet no se consideraba a sí mismo un revolucionario (ni política ni artísticamente), y creía que su pintura encajaba en la tradición de los venecianos (Giorgione y Tiziano), los holandeses del XVII como Frans Hals, Velázquez (para él, "pintor de pintores") y Goya. El tema de *El almuerzo sobre la hierba* (1863) se consideró absurdo y su tratamiento pictórico, carente de modelado basado en las sobras

y las luces, tampoco se entendió. El tema era en realidad una reinterpretación de maestros del pasado: *El concierto campestre* de Tiziano, especialmente, pero también *La tempestad* de Giorgione, un grabado de Marcantonio Raimondi (1480-1534) basado en un original de Rafael llamado *El juicio de Paris* (un tema que también pintó Rubens), e incluso *Muchachas a orillas del Sena (Verano)*, de Courbet. Una vez más, la luz carece de dirección, por lo que no hay volumen. Los personajes y el espacio que les rodea tienen la misma importancia, ambos definidos por el color (aunque sin aplicar las *leyes de los colores complementarios*, como harían luego los impresionistas). Según Argan, «los acordes en negro, gris, amarillo (o rosa), Manet los aprendió de un inglés del siglo XVII, Reynolds; los negros aterciopelados y brillantes, de un holandés del XVII, Frans Hals; la pincelada ancha y constructiva, así como la fuerza de los velados, de Velázquez; las transparencias de las hojas, de otro inglés, Gainsborough y, naturalmente, de Goya». La incomprensión de la Academia no afectó solo a Manet, pues fueron unas 3.000 obras las rechazadas en 1863, con algunas de pintores como Paul Cézanne, James McNeill Whistler y Camille Pissarro. El paralelo *Salón de los Rechazados* fue una iniciativa de propaganda política del gobierno de Napoleón III, impopular entonces. Fue precisamente *El almuerzo sobre la hierba* el cuadro que más atención concitó entre la comunidad artística, a la que pertenecían los futuros impresionistas. Ese mismo año Manet acaba otra obra, que pensaba presentar al Salón del siguiente año, *Olimpia* (1863), de nuevo un desnudo cargado de referencias a la historia de la pintura, como la *Venus de Urbino* (1538), de Tiziano. Pero la belleza de la modelo (probablemente una prostituta) no se idealizaba al gusto académico, sino que se presentaba de forma cruda, realista, a la manera de Courbet. Además, el cuadro estaba lleno de referencias sexuales: el gato negro, la zapatilla que falta -signo de la inocencia perdida-, el ramo de flores y la orquídea prendida con garbo en el pelo eran alusiones al acto sexual. La Academia aceptó el cuadro para su exposición en el Salón, causando una enorme la polémica, pero con detractores y defensores, pues en este momento ya había cobrado vivida toda una *contracultura* artística que apoyaba las innovaciones de Manet. En 1863, además, y significativamente, **Charles Baudelaire (1821-1867)**, el poeta, escritor y crítico de arte francés, terminó de escribir su ensayo ***El pintor de la vida moderna* (1863)**, un texto de referencia para los artistas que luchaban contra la Academia. Baudelaire había defendido a Delacroix y a Courbet, y en *El pintor de la vida moderna* promoverá los temas de la "vida moderna", observados directamente, frente a los históricos idealizados de la Academia, además de una técnica artística más espontánea, adaptada a esa nueva temática, ideas estas que darán vida poco después al **impresionismo**. Para Baudelaire el cometido del arte era reflejar «lo eterno en la fugacidad del instante». **Todo el arte moderno parte de esas premisas**, y su primer movimiento fue el impresionismo. No obstante Manet huye del escándalo que provocó la *Olympia* y viaja a España, donde tiene oportunidad de ver las obras de Velázquez. Manet ya había comenzado a asimilar el estilo español años antes, pero este viaje le proporcionará un contacto directo con su admirada pintura española. Más adelante, ya de vuelta en París, en *El Balcón* (1868-69) Manet consigue cierta sensación de profundidad saltándose las

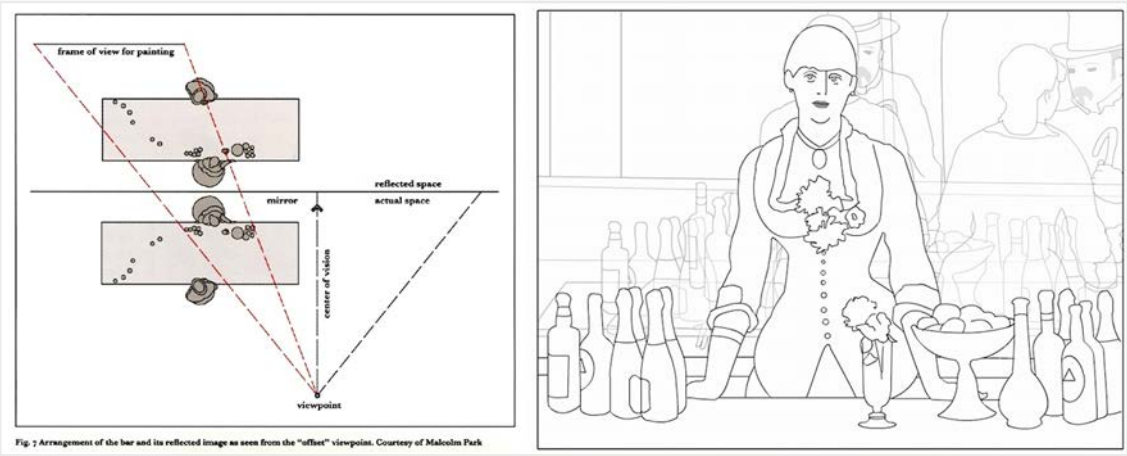
normas convencionales sobre armonías de color (la barandilla) y no dando volumen a determinadas superficies (caras al sol) porque realmente no lo tienen en esas circunstancias. En este cuadro puede haber otro motivo para el sumario modelado de las caras del hombre y la mujer que están de pie: puede tratarse de un retrato encubierto de la mujer sentada, la pintora y alumna de Corot, **Berthe Morisot**, de 27 años. Solo ella tiene el rostro detalladamente definido. Acabó casándose, seis años después, con el hermano de Édouard, Eugène, al que pintó junto a su hija. Eugène aparece en *El almuerzo sobre la hierba* (1863) y *La música en las Tullerías* (1862), además de en *Camille Monet en un banco del jardín (El banco)* (1873) de Monet. Morisot no pintó nunca a Édouard, que se sepa. Berthe provenía, como los Manet, de la burguesía acomodada. Ella pintaba y exponía en el Salón, donde cada año se exhibían unas 2.500 obras bajo el patrocinio del emperador. Manet en cambio había fracasado en sus intentos de exponer, debido a la temática de sus cuadros, como *El almuerzo sobre la hierba* o *Ejecución del emperador Maximiliano en México* (1868) -inspirado en *Los fusilamientos del 3 de mayo,* de Goya-. Probablemente con *El balcón* pretendía lograr la deseada participación en la exposición del Salón. Si su intención era pintar a Morisot, decidió hacerlo en un retrato de grupo, quizás para evitar habladurías. La chica de la derecha es Fanny Claus, de 22 años. El personaje de la corbata azul es Antoine Guillemet (1842-1918), paisajista entonces muy conocido, que ayudó a Manet a ser aceptado en el Salón. Dentro de la casa, a oscuras, hay un cuarto personaje sirviendo té o café, y no es otro que el hijo natural de Édouard, nacido en 1852. Este no pudo casarse con la madre de su hijo, una pianista holandesa, hasta que murió el padre de Manet. Por último, los balcones y barandillas se hicieron populares en París a partir de las remodelaciones de Haussmann (1853-1870), que crearon los grandes bulevares y edificios de apartamentos que debían parecer palacios, con balcones. Finalmente Manet consiguió exponer *El balcón* en el Salón, pero no lo vendió. A su muerte lo compró el pintor **Caillebotte**, que a su vez lo legó al Estado junto con otras muchas obras de pintores de la época (Degas, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley), algunas de las cuales no fueron aceptadas. Magritte pintaría una versión, *El balcón de Manet* (1949), en el que los personajes aparecen sustituidos por ataúdes. Manet también exploró el movimiento, tratando de transmitir los detalles necesarios, pero ocultando otros que no se perciben apenas cuando miramos escenas con mucha agitación (*Carreras en Longchamp*, 1865, que se puede comparar con *Día de Derby*, 1856-58, de William Powell Frith). Pero con todo, Manet prefirió el estudio y los sujetos estáticos, aunque, como los impresionistas, su interés se centraba en el presente, no en las escenas históricas que eran el tema favorito de los académicos. Su última obra fue *Un bar aux Folies-Bergère* (1882), pintada cuando veía venir su muerte. En él condensó Manet todo su arte, alcanzando un cenit de complejidad y sofisticación, a la vez que homenajeaba a los grandes maestros del barroco. El Folies-Bergère era un café con actuaciones musicales y circenses, muy famoso en su época. En la obra vemos a la camarera, que se llamaba Suzon, en primer plano. En principio, parece un retrato, pero frente a Suzon y tras ella ocurren cosas. La camarera está tras una barra donde se nos presenta todo un bodegón, con botellas de champán,

cerveza Bass, un vaso con rosas y una fuente de mandarinas, que se usaban en los cocktails. Todo esto, Suzon y el bodegón, lo vemos directamente, pero tras ella hay un espejo (puede verse la parte inferior del marco dorado), donde se la ve reflejada de espaldas, y en el que vemos también la escena que hay tras de nosotros, los espectadores. Podemos ver la sala del Folies-Bergère, con sus lámparas y el público que la anima. Pero sobre todo podemos ver tres espejos situados en dicha sala que nos muestran zonas de ese espacio que no se pueden ver directamente desde nuestra posición, ampliándolo. Estos tres enormes espejos adornan las paredes que hay entre dos grandes columnas al fondo de la sala, en las que hay fijadas dos grandes lámparas circulares (de luz eléctrica). Esto explica que podamos ver a personas duplicadas, en posiciones invertidas, o luces también repetidas (reflejadas una y otra vez en los espejos). En el espejo tras la barra vemos la espalda de Suzon, y el reflejo de un hombre con bigote y perilla que está hablando con ella. La posición de estos personajes en el espejo indica que el pintor se sitúa en un punto muy a la derecha de la barra, desde el que mira a su izquierda de forma muy escorada. Sabemos que esto tiene que ser así pues el personaje masculino sólo se ve reflejado, y la imagen de Suzon en el espejo aparece muy separada de ella. Lo notamos también en el reflejo de las botellas, que está también forzado (por la posición del pintor). Todo esto ha podido conocerse tras un estudio detallado posterior, pues en su época, muy condicionada ya por la fotografía, muchos consideraron que el cuadro contenía errores de perspectiva, y hoy sabemos que no es así. Manet perseguía evitar un excesivo y confuso amontonamiento de imágenes en el centro del cuadro, en el que habrían aparecido Suzon y su misterioso acompañante dos veces. El pintor encontró una forma de airear la composición, maximizando la vista reflejada de la sala a la izquierda, y *sugiriendo* de paso que el personaje reflejado junto a Suzon podríamos ser cualquiera de nosotros. La camarera y el señor con sombrero que habla con ella son personajes recurrentes en la cartelería promocional del local, cuyas ilustraciones mostraban en el fondo la sala en una composición artificial pero muy expresiva. Manet buscó captar esa misma información visual de los carteles, pero de una forma más realista, desde dentro de la propia sala. Un ejercicio ciertamente complicado. La vista reflejada en el fondo del cuadro está llena de curiosidades. Vemos por ejemplo los pies de una trapecista que cuelga desde algún sitio, mujeres sin compañía (seleccionadas por su belleza, vendían sus atenciones) y una mezcla de clases sociales. Muchas de las damas sin compañía, eran dependientas que complementaban sus sueldos magros con una prostitución ocasional, lo que podía decirse también de las camareras del local. Guy de Maupassant escribió sobre el Folies-Bergère: «tres mostradores..., tronando tras los cuales se marchitaban tres camareras; maquilladas hasta las cejas, vendían bebida y amor». Esta relajación de costumbres, esta prostitución institucionalizada y ubicua, era una de las cosas que tanto atraían del París de la época en toda Europa. Es posible que Suzon estuviera hablando de eso con el señor del bigote y la chistera, modelado a partir del pintor Gaston Latouche, lo que explicaría su expresión melancólica, que contrasta con su imagen reflejada, animada y solícita. El cuadro guarda además muchas sorpresas. Vemos en él a Mery Laurent, prostituta de lujo y

modelo de Manet que había sido también su amante, apoyada en el balcón de la galería con un llamativo vestido blanco y guantes amarillos. Tras ella, más difusa, aparece otra modelo del pintor, Jeanne de Marsy. A la derecha aparece una mujer con prismáticos, un probable homenaje al cuadro de Mary Cassatt con el mismo tema (*El palco*), pero desde otro punto de vista. Todos estos personajes eran amigos del pintor, y le acompañaron en sus últimos días. Sabemos muchos detalles por el boceto detallado preparatorio del cuadro, en el que aparecen más personajes o alguno de otra forma (por ejemplo, un hombre con bigote y sobrero de hongo, que era el pintor militar Henri Dupray, vecino de Manet, y Mery Laurent, pero de pie y con traje negro). Sigue sin saberse quién era Suzon, la camarera. Parece llevar un brazalete que perteneció a la madre de Manet (lo lleva también la modelo Victorine Meurent, en el famoso cuadro del pintor *Olympia*, de 1863), y aparece también como modelo para un retrato con fondo azul, por lo que él la conocía y la frecuentaba. «Demasiado comprometido en revivir como "hombre de su tiempo" la historia de la pintura, Manet no quiso formar parte del grupo de los impresionistas, aunque estos le considerasen su guía; siguió, sin embargo, con interés y simpatía las investigaciones de los impresionistas, acercándose cada vez más, especialmente en la última década de su vida, a los avances de aquella pintura en *plain air* que él mismo, con el *Déjeuner*, había iniciado» (Argan).



El Balcón (1868-69) y *El almuerzo sobre la hierba* (1863)



Un bar aux Folies-Bergère (1882)

Edgar Degas (1834-1917) era de la generación de Manet y fue admirador de Ingres. Hay una cierta correspondencia entre su obra y la literatura de Gustave Flaubert (1821-1880): «Hay mucho en común entre la implacable minuciosidad del relato de la vida de Emma Bovary, y la insaciable curiosidad y delectación de Degas cuando representaba a las "ratitas" ejercitándose en la barra fija de ballet hasta sentir dolor en los músculos» (Hughes). A su muerte dejó más de 1200 obras propias, entre pinturas y esculturas. De ellas unas 300 representan bailarinas (ningún bailarín). Degas era aristócrata e hijo de un banquero, lo que le permitió dedicarse a su arte sin restricciones. Apasionado del dibujo y el diseño, estuvo preocupado especialmente por la sugerencia de movimiento y la anatomía y posibilidades de representación del cuerpo humano (*Esperando la entrada*, 1879). Dice Clark que «de todos los pintores del XIX, Degas fue el

tradicionalista más consumado; solía pasar casi todo el día visitando galerías de arte y colecciones de grabados. Fue copista infatigable y admiró sobre todo a ese pequeño dios de la ortodoxia que fue Ingres. Se podría afirmar con toda justicia que fue el último gran artista clásico de la pintura europea». Empezó pintando tres o cuatro cuadros de temas históricos (el mejor de ellos es *Muchachas de la antigua Esparta incitando a los muchachos a luchar*, 1860-62, con influencias de Poussin y Pollaiuolo). Pero pronto se interesó por la vida contemporánea, empezando por los retratos, siempre de amigos y familiares, como *La familia Belleli*, 1860, realizado tras una larga preparación de dibujos, o *El duque y la duquesa Morbilli* (1865). Hay en ellos influencia de la fotografía, que siempre interesó a Degas y que le enseñó a romper la simetría de la composición, como en *Retrato de una dama con crisantemos* (1865). La fotografía pudo tener también influencia en el tratamiento de Degas del movimiento (bailarinas, carreras de caballos). Pintó un par de cuadros oníricos y sórdidos: *De mal humor* (1869-71) y *La violación* (1868–69). También pintó cuadros de temas fortuitos, pero por esta época Degas descubre dos temas que conectan profundamente con su interior, y que repetiría incesantemente: las carreras de caballos y, sobre todo, el ballet. El cuadro *Los músicos de la orquesta* (1872) recoge unas bailarinas de fondo, pero poco a poco las bailarinas van haciéndose protagonistas de los cuadros, y en *La clase de danza* (1874) y *Ensayo en el escenario* (1874) las bailarinas son ya el tema central, con posturas características que se repetirían en adelante (atándose las zapatillas, desperezándose, bostezando, rascándose la espalda, de puntillas). Sus rostros son siempre anónimos. La composición en estos cuadros es osada, contra todas las normas de la Academia e imitando a muchas estampas japonesas -por ejemplo, el punto de vista elevado de *Estación de Otsu, de Las 53 etapas de la ruta de Tokaido* (1833) de Hiroshige-, organizando el cuadro a lo largo de una diagonal, desde un punto de vista elevado y distribuyendo a los personajes, mostrados en escorzos exagerados, en los márgenes, fuera del centro geométrico. Algunos personajes aparecen parcialmente fuera del campo de visión, cortados por el encuadre, como suele ocurrir en las fotografías espontáneas o en las miradas rápidas a una escena en movimiento, aunque en Degas todo es intencionado («No ha habido arte menos espontáneo que el mío»). Todo esto son constantes en su pintura, y se aplica no solo a sus bailarinas: véase por ejemplo *Carruaje en las carreras* (1869-1872). Degas se repetía una y otra vez como se repiten las bailarinas mismas, buscando con ello la perfección. Llegó incluso a hacer una escultura hiperrealista titulada *Joven bailarina de catorce años* (1881). El **ballet romántico** surgió en los años treinta y cuarenta del siglo XIX. En la época de *Ensayo en el escenario* aún estaba de moda en París. Su éxito se debía en parte a la devoción masculina y a los cortos trajes de las bailarinas. Estas eran de extracción baja y el ballet se convirtió para muchas en una forma de salir de la miseria. Si eran admitidas en la *Académie Royale* podían debutar con 14 o 15 años, y retirarse unos 20 años después. Si no pasaban de bailarinas secundarias podían ganar lo que una costurera, pero tenían la oportunidad de conseguir la "protección" de un caballero. La trágica historia de Emma Livry, que murió al incendiarse su vestido con las luces de candilejas, es un ejemplo de las vidas de estas

mujeres, a veces trágicas. La inclusión de un ballet en el Tannhäuser de Wagner para su estreno en París en 1861, en la Grand Opéra de la calle Le Peletier, se explica por la popularidad de las bailarinas entre los caballeros, que llegaban siempre tarde (el error de Wagner fue localizar el ballet al principio del primer acto, por lo que la ópera fracasó). Desde 1831 se admitía el acceso (restringido a las madres de las bailarinas y a los caballeros abonados) al *Foyer de la Danse*, los ensayos, a los que accedió también Degas. En realidad, estos ensayos eran una casa de citas. *Ensayo en el escenario* se pintó con seguridad en el estudio a partir de apuntes porque la Grand Opéra de la calle Le Peletier, que aparece en el cuadro, se quemó en 1873, y en 1875 se abrió el Palais Garnier. Degas tenía familia en Nápoles y en Nueva Orleans, y en esta segunda ciudad, estando de visita, pinta *La lonja del algodón de Nueva Orleans* (1873). En 1878 su hermano se arruina y se suicida en la Bolsa de París, lo que le afectó mucho y provocó su aislamiento. Esto pudo afectar a su arte, pero el caso es que siguió con su serie de carreras de caballos y ballets, y añadió la manía de las sombrererías, que dibujó y pintó, de las planchadoras, a las que dedicó cinco o seis cuadros magníficos, y de los cafés, que ya pintaba antes de encerrarse en sí mismo y en los que aparecen seres marginales, como prostitutas (*El ajenjo*, 1876). Pintó también desnudos, en general de mujeres lavándose o secándose, bellas pero no seductoras, con movimientos sugeridos por la línea sinuosa del dibujo. Desde la década de 1880 empezó a tener problemas con la vista, a pesar de lo cual siguió pintando (incorporó los peinados femeninos a su repertorio, siendo su mejor cuadro de este tema *Mujer peinándose el pelo*, 1897) y coleccionando cuadros (fue de los primeros en descubrir a Gauguin y a Cézanne). Con el tiempo se le agrió más el carácter y se volvió cáustico e irritable con la hipocresía y la mediocridad («al igual que la mayor parte de los humoristas, fue un conservador empedernido»). En esta última época sus cuadros están esbozados, muy simplificados (*Tres figuras*,). Clark lo califica como «el más brillante talento para la anotación verdadera e ingeniosa desde la muerte de Rembrandt», y señala que «Degas es un clásico, y tal vez sea esa la razón por la que todavía se le sigue subestimando» y que «si consideramos el arte clásico en Europa como un todo continuo desde el siglo XIV en adelante, hay que admitir que toca a su fin con la figura de Degas», siendo su clasicismo *auténtico*, «cuya meta es la presentación cabal de la verdad y el paciente cincelado de la materia hasta lograr la *forma ideal*». **Degas no era un impresionista en sentido estricto**, pues su método implicaba un trabajo meticuloso y obsesivo, con muchos bocetos preparatorios basados en el dibujo, en estudio, en vez de la pintura espontánea en *plein air*, y también porque su preocupación fundamental era la captación del *movimiento* -Degas conocía y admiraba las series fotográficas de Eadweard Muybridge- más que los efectos de la luz sobre los objetos y el espacio. Aunque participó con los impresionistas en todas las exposiciones organizadas por ellos, se consideraba a sí mismo un realista, si bien con muchos puntos en común con sus colegas (temática, pincelada suelta, uso del color, simplificación de los detalles o interés por la plasmación del instante).

La lonja del algodón de Nueva Orleans (1873) y *Ensayo en el escenario* (1874)

Paul Cézanne (1839-1906) era de una personalidad compleja, un hombre con fuertes cambios de humor y muy sensible al entorno, presa de ataques de ira motivados por sus dificultades para explicarse. Un tormento de Cézanne era saber si su obra no estaría influida por esos defectos de su carácter, de su "locura". Sólo en 1903, cuando sus cuadros se venden al doble de precio que los de Monet en París, se calma un poco. En *La piel de Zapa* (1831) Balzac dice «un pensamiento que hay que expresar, un sistema que hay que construir», frase que al ser leída por Cézanne le llevó a las lágrimas. En ese texto de Balzac había encontrado la definición que anhelaba plasmar Cézanne en su pintura. Hijo de buena familia, empezó a estudiar derecho en Aix, pero en 1861 se trasladó a París, donde residía su amigo de la infancia Zola (con el que rompería en 1886 a causa de su novela *La obra*). Estudió en la Académie Suisse y copió en el Louvre a Tintoretto, Caravaggio, El Greco, Rivera, Zurbarán, Delacroix, Courbet y Daumier, y pintó retratos y bodegones con una pincelada gruesa y cargada que recuerda mucho a la de Van Gogh. Frecuentemente volvía a Aix y pintaba paisajes en el mismo estilo. En los retratos y paisajes aparece reiteradamente al fondo una montaña o un macizo. En París conoció a su mujer, con la que se fue a vivir a Marsella y tuvo un hijo en 1872 (Cézanne ocultó esta relación a su padre). Tras pasar su pintura por este período inicial romántico, su posterior exploración le llevará a un nuevo Clasicismo, mientras que la de un pintor como Van Gogh acabará abriendo las puertas a un nuevo Romanticismo expresionista. No es de extrañar por tanto que «Cézanne aborreciera la estilización de Gauguin, sus sinuosos contornos y el decorativismo de sus formas planas, porque eso era demasiado simple» (Hughes). Paul Cézanne fue coetáneo y amigo de Monet, y también de Pissarro (quien le enseña a pintar al aire libre y le introduce en el círculo impresionista) y Renoir, y durante su época en París, a partir de 1870, cambia su estilo influido por ellos (*La casa del ahorcado en Auvers*, 1873). Fuera del círculo de los impresionistas, en el sur de Francia, conoce y mantiene una relación estrecha desde 1874 con Adolphe Monticelli, con el que pinta paisajes, ambos con unas coincidencias estilísticas llamativas (Monticelli tuvo además una influencia muy directa, a través de su obra, con Vicent van Gogh, que se consideraba un continuador suyo). Cézanne expuso con los impresionistas (en la primera y tercera exposiciones, de 1874 y 1877), pero nunca fue un impresionista

propiamente dicho. Se adhirió a la lucha por la libertad creativa de los impresionistas. Pero se desanimó debido a las furiosas críticas y en 1878 se retira a Aix-en-Provence, donde su independencia económica (su padre era un sombrerero que hizo fortuna y se convirtió en banquero, que muere en 1886 dejándole una pequeña fortuna) le permitió empezar a desarrollar sus ideas (estilo, técnica, estética, temas) sin restricciones y libre de influencias. Cézanne encuentra las pinturas impresionistas inconsistentes y tendentes a la abstracción, y busca una alternativa a su fórmula para atrapar con rapidez los efectos de la refracción de la luz cambiante llevando al lienzo las puras sensaciones visuales. Su objetivo era sin embargo el mismo de los impresionistas: encontrar una solución al problema planteado por Constable de representar la naturaleza de manera objetiva, sin prejuicios. En vez de transcribir una percepción de conjunto Cézanne las dividirá en partes, que después ordenará en el cuadro. Como pintor, buscaba captar la realidad de lo que veía, lo duradero y estable de las cosas, pero pintando del natural, no en el estudio a partir de formas aprendidas o imaginadas. Va desarrollando poco a poco un estilo nuevo, enteramente personal, en el que los objetos se reducen a formas geométricas, los colores contrastan para ayudar a definir formas y planos y el centro de interés del cuadro pasa a ser la composición y el espacio, sometidos a una composición armónica. Contradictoriamente, todo ello supone una renuncia a la esencia del programa impresionista y una vuelta al clasicismo. Se desarrolla un juego de ida y vuelta entre percepción y consciencia, y esta tensión se manifiesta claramente en toda su pintura. Esta mostrará un dibujo preciso, una composición calculada y equilibrada y un volumen conseguido en parte de forma diferente, por medio del contraste de colores en zonas adyacentes que unifican forma y color, gracias a pinceladas anchas que hacen que sus figuras tengan un aspecto poliédrico. Consigue evocar de esta forma lejanía y cercanía, luz y sombra y tridimensionalidad. Por tanto, **aunque parte de la sensación visual, no pretende, como los impresionistas, atraparla y reflejarla en el cuadro, con un momento y punto de vista únicos, sino *construir* a partir de la comprensión de lo real que se deriva de múltiples sensaciones que van dando forma a la consciencia** («Pintar la naturaleza no es copiar el objeto; es darnos cuenta de nuestras propias sensaciones»). Si el impresionismo era un realismo radical, la pintura de Cézanne era justo lo contrario. A lo largo de la historia hay un desarrollo progresivo de la representación, y se pasa «de los métodos conceptuales de los "primitivos" y los egipcios, que pintaban "lo que sabían", hasta las realizaciones de los impresionistas, que querían pintar "lo que veían"» (Gombrich). Cézanne vuelve a recorrer el camino en sentido contrario, «de ver a saber». Él no pinta un motivo ni de cerca ni de lejos, ni al amanecer ni al atardecer, ni con una dirección de la luz ni con otra, sino con todo lo que ha percibido de ese motivo, su comprensión de él. Para Cézanne la pintura era un proceso de búsqueda, una investigación, *más sobre la conciencia que sobre la percepción en sí* (Argan). «El impresionismo quería traducir en la pintura la manera exacta con que los objetos hieren nuestra vista e impresionan nuestros sentidos…[pero para Cézanne]… el objeto ya no está cubierto de reflejos perdido en su relación con el aire y los demás objetos (…) Cézanne no creyó que debía elegir entre la

sensación y el pensamiento» (Merlau-Ponty). Cézanne mira hacia afuera pero ve hacia adentro, plantea una obra que va desde él mismo hacia afuera. «Su pintura sería una paradoja: busca la realidad sin abandonar la sensación, sin otro guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin acentuar contornos, sin encuadrar el color dentro del dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro... Bernard llama a esto el suicidio de Cézanne: tiene por objeto la realidad y rechaza los medios para alcanzarla» (Merlau-Ponty). Cézanne huye por tanto de los recursos habituales, como dibujar los contornos, recurrir a la perspectiva clásica o añadir colores agrisados para simular distancias. Se atrevió a plantear que la perspectiva *vivida*, la que forma parte de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica. Pintó pueblos, parques o bosquecillos cercanos a Aix, siempre con las montañas al fondo, y naturalezas muertas. Pinta una y otra vez la montaña de Santa Victoria, siempre vista desde el oeste, desde una decena de puntos diferentes, todos en los alrededores de Aix, en 45 acuarelas y 36 óleos. Son variaciones de un mismo tema, inspirado en el precedente de las *Treinta y seis vistas del Fuji* de Hokusai, como en *Viento fresco en una mañana clara (nº 33)*. Esta reiteración obsesiva del motivo estaba siendo desarrollado aproximadamente en la misma época (década de 1880) por Monet en sus series casi abstractas pintadas en Giverny. Los cuadros impresionistas eran brillantes, pero confusos, según Cézanne. Seurat pensaba algo similar, y se propuso darles rigor científico, mientras que Gauguin y Van Gogh se sentían limitados por su realismo. Cézanne consideraba sin embargo que no eran *suficientemente* realistas, que no contenían suficiente realidad. Rechazaba tanto la perspectiva renacentista como el modelado basado en el juego de sombras y luces. Sustituye la primera por un método de **perspectiva dual**, pues cada ojo tiene un punto de vista distinto y la información suministrada por ellos se transfiere al cerebro, que compone una imagen con *más información* de la que tendríamos en, por ejemplo, una fotografía. «Fue el primer artista que pintó usando ambos ojos» (David Hockney). Además, no buscaba modelar con sombreados, sino *modular*, construyendo el cuadro a partir de la yuxtaposición sistemática de colores contrastantes a lo largo de toda la superficie del lienzo, lo que da variedad y a la vez equilibrio tonal al cuadro. Un ejemplo de la aplicación de estos planteamientos es *Naturaleza muerta con manzana y melocotones* (1905), donde vemos cómo el plano de la superficie de la mesa está levantado veinte grados (las manzanas rodarían al suelo si la perspectiva fuera la renacentista) y la jarra está pintada a la vez de frente y desde arriba. De esta forma el cuadro presenta *más información* que si el pintor hubiese empleado un punto de vista único. El planteamiento de Cézanne es *más realista*, no menos, pues es así como percibimos las cosas, obteniendo de ellas mucha más información que con una fotografía. Con esta podríamos ser víctimas de un engaño, tomando una representación bidimensional por un objeto tridimensional, cuando a simple vista distinguiríamos una cosa de la otra. La visión estereoscópica había sido descubierta por **Charles Wheatstone (1808-1875)** mucho antes de su aplicación artística por parte de Cézanne. Wheatstone inventó además el *estereoscopio* en 1838, aparato que permitía observar dos fotografías con dos exposiciones ligeramente separadas y conseguir una visión tridimensional de la

escena u objeto. Ello se debe a que usamos los dos ojos para poder calcular las distancias y percibir la tridimensionalidad de los objetos de forma natural. En nuestro cerebro se superponen dos imágenes ligeramente distintas de una misma escena y conseguimos *captar así los volúmenes*. La consecuencia de esa superposición de imágenes ligeramente diferentes en los cuadros de Cézanne es una cierta borrosidad, acentuada por la vecindad de pinceladas de colores fríos y cálidos. Esto es lo que confiere volumen a sus objetos y, una vez más, estamos ante un precedente del cubismo y una refutación de la perspectiva renacentista (basada en un único punto de vista). Cézanne lleva después sus descubrimientos a la pintura de paisajes al aire libre, casi todas en los alrededores de su casa en Aix y con la montaña Santa Victoria al fondo, pintados entre 1885 y 1906 (*La montaña Santa Victoria vista desde Bellevue*, 1885). En estos paisajes Cézanne combina su conocimiento previo del motivo con la suma de sus percepciones momentáneas y sucesivas del mismo. La atención del artista va centrándose en unos aspectos u otros, y sumándose a la experiencia previa. En algunos cuadros el resultado muestra un efecto de compresión del espacio, como si usara un teleobjetivo. Cézanne, simplemente, está fijándose en lo más lejano del paisaje y poniendo en segundo plano lo más cercano. Trata de maximizar así la información que el cuadro contiene, presentada de una forma perfectamente equilibrada. Para conseguir esto último, además del equilibrio de las masas, su problema principal era conseguir gradaciones tonales usando colores fuertes, ya que tradicionalmente se mitigaban estos para poder conseguir lo primero (como hacía por ejemplo Corot). Para lograr esas gradaciones Cézanne despliega por todo el cuadro un juego de pinceladas de colores contrastantes. Cézanne no pretende mostrar los cambios en la incidencia de la luz en un mismo paisaje en cada momento, como hacía Monet en esta época (su serie de 28 cuadros dedicada a la fachada de la catedral de Ruán, entre 1892 y 1894, es una secuencia de impresiones visuales a distintas horas del día), sino *construir una imagen combinando varias experiencias de una misma escena* (como hizo después el cubismo). Por tanto Cézanne pinta en cada caso su *comprensión* del motivo, que va cambiando conforme cambia y se acumula su experiencia visual relativa al mismo. «Su objetivo era la presencia, no la ilusión» (Hughes). A la visión binocular se estaría sumando ahora un efecto óptico también descubierto a principios del XIX por Charles Wheatstone, quien inventó además un artefacto para mostrarlo (el *pseudoscope* de 1852), según el cual, si intercambiamos la información de los ojos, y vemos por el izquierdo desde el punto de vista del derecho y viceversa, los objetos se perciben invertidos: lo sólido parece hueco, lo cóncavo se vuelve convexo y lo cercano se aleja a la vez que lo lejano se acerca. Es el cerebro el que compone lo que creemos percibir. En realidad, como apunta Robert Hughes, «a pesar de su aparente precisión, la perspectiva [monocular] es una generalización con respecto a la experiencia. Esquematiza nuestra percepción, pero realmente no representa el modo en que vemos. Miramos un objeto: nuestro ojo nunca está quieto. Parpadea, involuntariamente inquieto, moviéndose de un lado a otro. Tampoco nuestra cabeza está quieta en relación con el objeto; cada momento trae consigo un fraccionario cambio en su posición, lo cual deviene en una minúscula diferencia de aspecto. Cuanto

más se mueve uno, mayores son los cambios y las diferencias. Si se lo pido, mi cerebro puede aislar una perspectiva dada, congelada en el tiempo; pero su experiencia del mundo que está más allá de la retina se parece más a un mosaico que a una perspectiva estructurada, un mosaico de múltiples relaciones, ninguna de las cuales (por lo que a la visión se refiere) está enteramente establecida. Cualquier visión es una suma de diferentes atisbos. Y, por tanto, la realidad incluye los esfuerzos del pintor para percibirlos. Ambos, espectador y visión, forman parte de la misma esfera. En pocas palabras, la realidad es una interacción». Es difícil saber cómo pensaba y qué pretendía Cézanne porque pasó un cuarto de siglo (desde 1880 a 1906) «en reclusión, sin querer teorizar sobre su obra, y reacio a escribir cartas; y en parte porque son numerosas las obras posteriores que reivindican a Cézanne como su ancestro, seguimos viendo su herencia a través de una alcoba repleta de herederos compitiendo entre sí. Él era uno de esos raros artistas que influyen en casi todo el mundo» (Hughes). Pero incluso cuando escribía alguna carta y tocaba el tema, le resultaba muy difícil explicarlo porque hacia 1900 la idea de que el observador podía afectar lo observado y viceversa se estaba desarrollando aún en la obra de Francis Herbert Bradley (1846-1924), Alfred North Whitehead (1861-1947) y Albert Einstein (1879-1955), y la intuición del francés estaba recibiendo una forma estética en la obra de un pintor aislado en el sur de Francia. También aplicó sus descubrimientos al retrato, como en *La señora Cézanne* (1883-87). Su influencia fue muy amplia, pero especialmente profunda en Braque: «El zorro, como decía Isaiah Berlín, conocía muchas cosas, pero el erizo conocía una gran cosa. Picasso era el zorro, el virtuoso. Braque era el erizo, y la gran cosa que conocía era Cézanne». No obstante Robert Hughes señala que «la relación entre el Cézanne de la última época y el cubismo es absolutamente asimétrica: él no habría imaginado un cuadro cubista. A Cézanne no le habría gustado la abstracción cubista, eso es seguro, pues todo su esfuerzo se dirigía al mundo físico. La idea de Cézanne como padre del arte abstracto está fundada en su sentencia de que todas las formas de la naturaleza parten de la esfera, el cono y el cilindro. Nadie sabe lo que quería decir con eso, ya que no es posible ver ni una sola esfera, cono o cilindro en la obra de Cézanne. Lo que hay, especialmente en los cuadros de los últimos quince años de su vida -a partir de 1890, después de que finalmente dejara París para instalarse en su soledad de Aix- es una vasta curiosidad respecto a la relatividad de la visión. Con Cézanne la afirmación: "Esto es lo que veo" es reemplazada por la pregunta: "¿Es esto lo que veo?". Todo es relatividad. La duda se convierte en parte del tema de la pintura. Compartimos sus vacilaciones sobre la posición de un árbol o una rama, o sobre la forma final del monte Sainte-Victoire y los árboles que crecen a su sombra. Todos los óleos o acuarelas tratan del motivo artístico, pero incluyen también otro tema: el proceso de la percepción del motivo artístico. En Tiziano o en Rubens lo que importa es la forma final, la triunfante ilusión. Pero Cézanne nos lleva de la mano hasta detrás del escenario, entre bambalinas, allí donde están la tramoya, las cuerdas y las poleas; y el teatro -tan distinto de la simple representación- deviene más comprensible». Más adelante el cubismo se consagraría a llevar la concepción de Cézanne al extremo. El marchante

Ambroise Vollard (1866-1939) tuvo un papel fundamental en la difusión del arte de vanguardia en su época, pero especialmente en la de la pintura de Cézanne, cuya obra compra y exhibe a partir de una primera exposición de un centenar de obras en París en **1895**, que marca el inicio del reconocimiento del pintor. Vollard había sido hasta entonces uno de los pocos asiduos visitantes de Cézanne durante una época en la que este era un pintor aislado y marginal. Cézanne retrata al entusiasta marchante en 1899, y Picasso hará lo propio en 1910.

La montaña Santa Victoria vista desde Bellevue (1885) y *Naturaleza muerta con manzana y melocotones* (1905)

Auguste Rodin (1840-1917) tenía la edad de Monet, pero estaba vinculado a la tradición por su estudio del clasicismo y Miguel Ángel. «Rodin fue el último de los grandes artistas románticos, el heredero directo de Géricault, Delacroix y Byron» (Clark). Tuvo enorme fama en vida. Desdeñaba los detalles del acabado, dejando cosas a la imaginación del espectador (*La mano de Dios*, 1898). Dada su pericia, no se le podía acusar de desconocimiento. Según Clark, «Rodin podía ser muy malo o muy bueno», aunque en definitiva fue «probablemente el mejor escultor desde los tiempos de Miguel Ángel». La primera obra con sello personal es *La edad de bronce* (1876), pero su obra pronto ganaría enteros, empezando por *L'Homme qui marche* (1877), base de su *San Juan Bautista* (). Rodin abraza todos los estilos (Miguel Ángel, Donatello, la escultura griega o gótica, Delacroix y Géricault, pero «en ningún momento nos da la impresión de ser un ecléctico»), si bien «el único de sus inmediatos predecesores que ejerció un influjo certero sobre él fue Carpeaux». Rodin fue más modelador que tallista, y «hay motivos para dudar que cogiera alguna vez un cincel» y «contrató a distintos profesionales para que le tallaran los mármoles». «Donde Rodin muestra sus mejores cualidades es en los bronces, a partir de moldes realizados exclusivamente por él» y «**todas las figuras de Rodin cabían entre los dedos del escultor, y eran sus manos las que les imprimían vida**. Parte de esa vitalidad la perderían al ser ampliadas por ayudantes, y más aún al ser copiadas en mármol» (Clark). Durante casi veinte años se ganó la vida haciendo esculturas decorativas de forma anónima, decorando fachadas de edificios de Bruselas y Estrasburgo y muebles. Esta experiencia decorativa se transmite a *La Puerta del Infierno*, encargo de 1880

que debía plasmar el mundo imaginativo de Dante, pero Rodin no había leído del Infierno más que unos pocos párrafos. Al poco se olvida de Dante y pasa a utilizar el proyecto para acumular todo tipo de esbozos, que después utilizaría, separados, para crear esculturas independientes con nuevos nombres (por ejemplo, el *Penseur*). Mientras que Millet o Degas trabajaban obsesivamente sobre temas cuyo tratamiento necesitaban perfeccionar, Rodin, en sus dibujos o modelados, anotaba cualquier gesto o movimiento que le excitara particularmente, y estos esbozos eran definitivos (los agrandaba luego pero no los corregía; y hay más de cuatro mil dibujos en el Museo Rodin). De este modo Rodin hizo más descubrimientos de las posibilidades expresivas del cuerpo que ningún otro artista desde los tiempos de Rubens (un ejemplo es *La mujer agachada*, 1880). Toda la Puerta del Infierno está llena, sobrecargada, de este tipo de apuntes. «Fue un inventor de poses simbólicas que se quedan grabadas en la conciencia, y que a veces, como toda declaración de sentimientos difusos demasiado simplificada, parecen excesivamente obvias» (Clark). Algunas obras de Rodin fueron populares, como *Los burgueses de Calais*, 1884-95, pero otras, como el *Balzac*, de 1898 («la obra más bella y mejor lograda de toda su producción escultórica», «la escultura más grandiosa del siglo XIX, en realidad desde Miguel Ángel»), modelada a partir de una fotografía de Nadar, tuvieron un fuerte rechazo por parte de los comitentes, los críticos y el público. Fue su última gran obra (hoy en los jardines del MoMA), pues la creó con el trasfondo de una vida personal turbulenta que acaba con la separación de su amante Camille Claudel. Su reputación sufrió mucho durante sus últimos veinte años, embriagado por la fama y el reconocimiento social, debido a la "falta de carácter" de sus últimas obras (la mayoría de mármol, que él no trabajaba). Con Rodin desaparece el romanticismo, pues la creencia en el alma humana desaparece y el miedo se hace mercancía común. **Camille Claudel (1864-1943)**, además de ser una de las colaboradoras de confianza de Rodin, fue su amante, compañera y musa. Escultora olvidada después, a pesar de su gran talento.

Los burgueses de Calais (detalle) (1884-95) y *Balzac* (1898)

Manet pinta *Vista de la Exposición Universal de 1867* (1867) y en ella incluye un globo en el que viajaba el fotógrafo Nadar. El **Impresionismo** se formó en París entre 1860 y 1870, y se presentó por primera vez al público en **1874** con una exposición de artistas "independientes", al margen del Salón de la Academia o

del Salón de los Rechazados, en el que fue estudio del fotógrafo y tripulante de globos **Nadar**, en el número 35 del Boulevard des Capucines, cerca de la Ópera de París (bulevar que Manet había pintado un año antes desde una ventana elevada). Fue la primera exposición que se hizo sin la intervención de un jurado, con los artistas seleccionando las obras que se expondrían. Expusieron Monet, Sisley, Renoir, Degas, Guillaumin, Morisot y Cézanne. Faltaba Manet, que era admirado pero había expuesto ya en la Exposición de 1867 y en los Salones oficiales (también Monet y sus marinas de Honfleur y Renoir con su *Lise con una sombrilla* habían obtenido ya reconocimiento en ellos). Manet, de clase alta y aceptado como artista, era admirado pero también envidiado, pues los impresionistas -de clase humilde pero burgueses urbanos conservadores, y no revolucionarios como Courbet- buscaban ser comprendidos y aceptados, no escandalizar. Pero la exposición de 1874 fue un fracaso de crítica, con comentarios mordaces del crítico de *Le Charivari* Louis Leroy (1812-1885), que acabaría dando al grupo el nombre de *impresionistas* al comentar sarcásticamente el cuadro de Monet *Impresión. Sol naciente* (1872), que ya mostraba las características de lo que serían las pinturas del grupo: pinceladas en *staccato*, temática actual -un puerto activo-, priorización de los efectos de luz sobre los detalles, etc. Las burlas y desprecios hirieron profundamente a estos pintores. Después hubo otras exposiciones, en 1877, 1878, 1880, 1881, 1882 y 1886, siempre generando reacciones escandalizadas. En torno a la época de la última exposición en París, en 1886, la progresiva separación artística, física e incluso personal entre los artistas llevó a la ruptura definitiva de ese colectivo artístico conocido como los impresionistas. Ese final coincide con el gran éxito de la exposición que organizó el marchante **Paul Durand-Ruel (1831-1922)** en Estados Unidos en 1886, y que consagró a los impresionistas en el mercado del arte mundial.

El *impresionismo* fue un movimiento que «quemó decididamente el puente tendido hacia el pasado y abrió el camino a la investigación artística moderna» (Argan). La **fotografía** había obligado a los pintores a buscar nuevas vías. Los pintores impresionistas descartan la paciente reproducción de la naturaleza pintoresca, y se afanan en pintar sensaciones, impresiones, de la luz, pero sin pasarlas por la consciencia, de manera directa e inmediata. Monet declarará: «la luz es el personaje principal del cuadro». En la famosa exposición de **1874** participan Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cézanne, Edgar Degas y Monet, junto a otros más, hasta unos 30 que solían reunirse en el café Guerbois, en el número 11 de la Grande Rue des Batignolles, hoy el número 9 de la Avenue de Clichy, cerca del estudio de Manet, que solía pasarse por allí. También frecuentaba el café Durand-Ruel, quien hereda de su padre una galería que promocionaba a los paisajistas de Barbizon. Paul conoce en Londres, en 1870, a Monet y Pissarro, que también huían de la guerra franco-prusiana, y empieza a apoyarlos. Hay quien incluye en el grupo de los impresionistas a Degas y Cézanne, que con el tiempo se distanciarían de los demás, pero no a Manet, que no exponía con ellos («Mi lucha es contra la Academia y mi campo de batalla es el Salón»), aunque se le consideró un precursor, un protector y un instigador. Solo los críticos Duret y

Duranty entendieron la importancia del movimiento; y, solo en parte, Emilio Zola, amigo de Cézanne. Según Argan, no había ningún interés ideológico o político que diera cohesión al grupo, y también carecían de un programa concreto, aunque discutían en el café *Guerbois* y llegaron a algunos consensos: **1**, aversión al arte académico de los *Salons* oficiales; **2**, orientación realista; **3**, desinterés por las personas y preferencia por el paisaje y las naturalezas muertas; **4**, rechazo de las costumbres de *atelier* relativas a la colocación de los modelos, iluminación, dibujo, claroscuro y coloreo; **5**, trabajo al aire libre, estudiando las sombras coloreadas y las relaciones entre colores complementarios (las teorías ópticas de Chevreul tuvieron una influencia, pero solo tuvieron un papel central en el Neoimpresionismo de Seurat y Signac a partir de 1886). Antes de 1874, Monet, Renoir, Sisley y Pisarro hacían estudios directos de la realidad (las orillas del Sena), rápidos e inmediatos, sin retoques, con notas de color, sin graduación de claroscuro y sin usar el negro para oscurecer los colores en sombra. Trataban de captar la impresión que producía la interacción de la luz con la atmósfera y el agua, el encanto del momento y la superficie colorista de la vida, pero no su significado. El tema recurrente eran las escenas impregnadas de luz reflejada, dándose prioridad a la impresión general sin importar los contornos o la claridad de los detalles (Richard Langham Smith). El **impresionismo** es una pintura secular, nada trascendental, en sintonía con la música de la época (Debussy), la literatura (Marcel Proust) o la filosofía (Henri Bergson, Friedrich Nietzsche).

Gombrich indica que el **realismo en las artes visuales** requirió un largo proceso de aprendizaje. Se dio por primera vez en la Grecia clásica, pero ese conocimiento se perdió, partiendo del *principio del testigo ocular*, que tiene su base en la tragedia griega (que nos hacía testigos directos del drama, que se *representaba* ante nuestros ojos), y se repitió en el Renacimiento, donde se volvió a tardar tres generaciones o más en recuperarlo, partiendo de la manera bizantina para llegar a Miguel Ángel, esta vez partiendo de las meditaciones tardomedievales, textos que invitaban a imaginar los episodios bíblicos tal y como si los presenciáramos. Después, en el siglo XVIII, se dan cuenta de que por mucho empeño que se ponga en hacer una pintura realista, el artista deja siempre la impronta de una *manière*, un estilo, que interfiere entre el motivo y su representación, tema que obsesionó a Constable, que quiso purificar su pintura de esa interferencia, pintando sin ideas preconcebidas, con un «ojo inocente». Esta idea se mantiene viva a través de la Escuela de Barbizon hasta los impresionistas, que creen haber logrado ese propósito de Constable, encontrando un método para ver y representar la naturaleza tal cual *es*, en una suerte de **realismo objetivo, puramente perceptivo**. En este sentido, Cézanne es un pintor más impresionista de lo que pudiera parecer, pues una de sus obsesiones era encontrar una alternativa a la fórmula impresionista (que aprendió de Pisarro), dividiendo la percepción de la realidad en lo que él llamaba «petites sensations», que después trataba de ordenar en el cuadro, componiendo (*réaliser*) una gran percepción a partir de sus partes. Pero lo que vemos está alterado por nuestra consciencia, y esa contradicción explica la tensión en la pintura de Cézanne. Pero no fueron los impresionistas quienes

pusieron un punto y final a esa búsqueda de un realismo objetivo, sino la **fotografía**. Esta sí era capaz de representar la realidad de forma objetiva, mecánicamente sensitiva, justo lo que habían estado buscando los artistas desde Constable. La fotografía acabó definitivamente con la pintura realista y abrió un nuevo camino para los artistas, que buscaron hacer algo que la fotografía no pudiera.

Fueron precedentes reconocidos de esta pintura Velázquez y Goya, Delacroix y Corot, Daubigny y los maestros de Barbizon, que tenían la pintura holandesa del XVII como referencia, y sobre todo Courbet. Históricamente, el *Impresionismo* el final de la pintura ilusionista europea que nace con el descubrimiento de las leyes de la perspectiva en el Renacimiento. Sin embargo, y paradójicamente, el impresionismo representa también el inicio del arte moderno. La variabilidad de la percepción humana sería la base a partir de la cual se planteó después su cuestionamiento. Además, los impresionistas liberaron el color al pintarlo como se percibe y no como es y disolvieron la forma difuminando los objetos tras un velo brillante. El fauvismo y el arte *no objetivo* tienen su raíz aquí. El impresionismo purificó la pintura, devolviéndola al tratamiento del color y la forma, sin dependencias literarias, alegóricas, ajena a toda búsqueda de una emoción y conmoción románticas. Cézanne y Degas consideran en cambio también importante el estudio histórico, aprender de los maestros antiguos analizándolos y copiándolos. A partir de 1880 los impresionistas sienten la necesidad de profundizar, y de esa necesidad surge la pintura de Cézanne, las series de Monet, el neoimpresionismo de Seurat y Signac (al que se une brevemente Pissarro) o el cambio de estilo de Renoir. Pero sería la obsesión obsesiva por la expresión subjetiva de Van Gogh el ingrediente que faltaba para saltar definitivamente a la pintura moderna, aunque también aquí el *Impresionismo* había abierto la puerta, con su énfasis en la subjetividad, desviando la atención del tema o el motivo y centrándola en su percepción y en cómo se plasma esta en el cuadro, reflejándose la personalidad y originalidad del artista y no su técnica. Esto explica la observación de André Malraux según la cual un retrato de Manet contenía más del pintor que de la persona retratada. Como señala Clark, los grandes años del impresionismo añadieron algo a nuestras facultades humanas, y «nuestra consciencia de la luz ha entrado a formar parte de esa consciencia genérica, de esa intensificación de la sensibilidad que tan maravillosamente se describe en las novelas de Proust, que parecían, cuando las leímos por primera vez, casi darnos sentidos nuevos». Pasados veinte años el movimiento impresionista se escindió, y «una parte pensaba que la luz se debía representar científicamente, con toques de colores primarios, como si hubiera atravesado un prisma. Esta teoría inspiró a un pintor impecable, Seurat, pero se alejaba demasiado del primer deleite espontáneo en la naturaleza, del que, en última instancia, debe depender toda pintura paisajística. Por otro lado, Monet, el impresionista insobornable de la primera hora, cuando encontró agotado el naturalismo directo, intentó una especie de simbolismo cromático para expresar efectos de luz cambiantes: por ejemplo, pintó una serie de fachadas de catedral en diferentes luces (...). De ahí pasó al jardín de nenúfares que se había hecho en

su finca (...) donde tomará como punto de partida la experiencia pero la corriente de sensación deviene pronto en corriente de consciencia» (Clark). El *Impresionismo* desbordó Francia y echó raíces en **Alemania**, aunque con quince años de diferencia, y sin su colorismo y *joie de vivre* latina, con el trío formado por Max Liebermann (1847-1935), Max Slevogt (1868-1932) y Lovis Corinth (1858-1925); o en **Estados Unidos**, con Childe Hassam (1859-1935), Julian Alden Weir (1952-1919) y John Henry Twachtman (1853-1902).

Turner & Constable -> Escuela de Barbizon y Realismo franceses -> Impresionismo

Camille Pissarro (1830-1903), con diferencia el mayor de todos los impresionistas, de familia acomodada de origen judío, de inclinaciones anarquistas, se establece en París en 1855 y le impresionan las obras de Corot y Delacroix, pero en 1859 conoce a Monet, Renoir y Sisley y participa por primera vez en el Salón. Estuvo próximo a Cézanne y animó a Gauguin y a Van Gogh. Siempre fue un **impresionista** (fue el único que participó en las ocho exposiciones impresionistas, de 1874 a 1886), salvo un breve período entre 1886 y 1890 en que estuvo atraído por la teoría científica del Neoimpresionismo y en que experimenta influido por Seurat. En 1866 ya había abandonado París por Pontoise, donde pinta paisajes o escenas rurales al aire libre (*Primavera, ciruelos en flor, Pontoise*, 1877; *Sendero en el bosque en verano*, 1877). Muy al final de su vida, debido a problemas de salud, vuelve a visitar París, donde pinta quince escenas urbanas, nueve de ellas agrupadas en dos series como las de Monet, a iniciativa del marchante de ambos, Paul Durand-Ruel: la de *Rue Saint-Honoré* (1897 y 1898), de tres cuadros, de la que uno se exhibe en el Thyssen, y la serie de seis dedicada al *Boulevard Montmartre* (1897), ambas a distintas horas y con distinto clima. Dice Argan que «no es cierto que los impresionistas, preocupados exclusivamente por problemas del paisaje, no tengan intereses sociales (...). Dentro del grupo, el hombre más comprometido políticamente fue Camille Pissarro, a medio camino entre el socialismo y el anarquismo (...). En su gran modestia nunca ambicionó ser un genio: solo trató de ser un trabajador honesto y consciente. Siguió el ejemplo de Courbet, a quien conoció y admiró, en el sentido de perfeccionar el *oficio* de pintor, experimentando todas las técnicas y haciendo algo útil para la sociedad. Con esta actitud Pissarro revela cómo los impresionistas rechazaban la excepcionalidad de la misión histórica y afirmaban la normalidad de la función social del arte».

Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia (1897)

Alfred Sisley (1839-1899), de padres británicos pero nacido en París, decide dedicarse a la pintura en 1860, conociendo al poco a Monet, Renoir y Bazille. Participa en los Salones de 1866, 1868 y 1870, y en 1874 en la primera exposición de los impresionistas. Sus primeras obras tienen la influencia de la Escuela de Barbizon, de Corot y Courbet. El negocio familiar quiebra como consecuencia de la guerra franco-prusiana (1870-71) y su situación económica se hace más difícil. Se dedica a los paisajes. Es original en él construir sus paisajes empezando en el cielo y descendiendo hasta el primer plano, lo que explica la importancia de aquellos y la sensación de tridimensionalidad (un ejemplo es su serie dedicada a los desbordamientos del Sena, como *La inundación en Port-Marl,* 1876, tema que también trató Monet). En parte esto

refleja la admiración de Sisley por Constable, cuya obra estudia durante sus años de formación en Londres (1857-60). Pero, como señala Argan, hay una diferencia esencial entre Sisley y Monet, pues el primero quiere conservar el sentimiento de la naturaleza típico de los paisajistas ingleses (y de Corot y Daubigny), impregnando su pintura de emotividad mediante nuevos procedimientos. Se preocupa, por ejemplo, de mostrar cómo las cosas reflejadas en el agua son menos ciertas y firmes que las cosas reflejadas, o hacer identificables las especies de los árboles, o detallar la disposición de los techos y paredes de las casas. Para Monet nada de este detallismo es importante, y su investigación es más radical, puramente pictórica, basada en los colores puros y sus relaciones.

La inundación en Port-Marly (1876)

Claude Monet (1840-1926) se unió a Manet, quien le pintó trabajando en una barca al aire libre (*Claude Monet pintando en su barco-estudio*, 1874). Ambos, como muchos pintores de la época, sintieron fascinación por las xilografías japonesas. Las paredes del comedor de su casa en Giverny estaban (y están) enteramente decoradas con estampas japonesas, de las que llegó a reunir una colección de más de doscientas (Hiroshige, Hokusai, Sadahide, Utamaro, Kunisada, Yoshitoshi...). Monet insistió en pintar del natural, a partir del consejo recibido de Eugène Boudin, y en dar una impresión de conjunto sin atender demasiado a los detalles (en parte, en respuesta a la fotografía). Debido al rechazo, Monet y su grupo expusieron en 1874 por su cuenta, y el título de un cuadro de Monet (*Impresión, sol naciente*, 1872) sirvió para que un crítico los

llamara despectivamente *impresionistas*. En 1876 otra exposición de los impresionistas acabó también en fracaso. Además de la técnica y el acabado de los cuadros, los temas también les trajeron problemas. De los paisajes idealizados de Lorrain se pasó a una nueva temática con Turner y Constable, este, un gran *teorizador* de la pintura. Constable se preguntaba cómo puede podía alcanzar un realismo totalmente objetivo, independiente de la intermediación del artista, que alteraba la realidad imponiendo un *estilo*. Esta reflexión alimenta el desarrollo del paisajismo francés en la Escuela de Barbizon y el realismo de Courbet y llega hasta el impresionismo, que se propone atender sólo a las «impresiones» visuales, sin mediación de la consciencia. Pero pictóricamente **Monet parte de Turner** cuyos cuadros conoció en Londres entre 1870 y 1871 (también conoció obras de Constable y de Whistler) y, como él, seleccionaba un tema por los efectos que permitía pintar. Su seminal *Impresión, sol naciente* parte directamente de las dos versiones de *El incendio del Parlamento* (1835), de Turner, que Monet pudo haber conocido en Inglaterra. Pintó también series que son variaciones lumínicas de un mismo tema, como la dedicada a los nenúfares del jardín de su casa de Giverny o la dedicada a la catedral de Rouen. Las personas son elementos secundarios en sus cuadros de ciudades o paisajes, o bien no aparecen en absoluto. Su último cuadro con personajes protagonistas es *Camille Monet en un banco del jardín (El banco)* (1873). El mismo año pintó otro cuadro desde el mismo lugar, titulado *El desayuno*, pero las personas están ya al fondo. La casa que aparece en la parte superior izquierda estaba en Argenteuil, a las afueras de París, un lugar en el que Monet, Renoir, Manet y Caillebotte habían pintado muchas veces. Monet alquiló la casa desde 1871, por unos 1.000 francos al año (un trabajador de fábrica cobraba unos 2.500). Hasta 1869 la situación económica de Monet había sido lamentable, según cuenta Renoir, que estaba igual que él pero le ayudaba regalándole bolsas de pan. Pero tras conocer al galerista Durand-Ruel en Londres, en 1870, Monet empezó a vender cuadros, y ya en 1872 vendió obras por valor de 12.100 francos, y en 1873 por valor de 24.800, que era tanto como ganaba un abogado o un médico en París. Durand-Ruel se las ingenió para crear un mercado para las obras de los impresionistas, exhibiéndolas en su galería junto a las de la Escuela de Barbizon (Corot, Millet, Daubigny), que sí tenían aceptación, y presentándolas así como su continuación estilística natural. Volviendo a *El banco*, en el cuadro aparece la mujer de Monet, Camille Léonie Deoncieux, a la que conocía desde 1865. Ella había sido modelo y amante de Monet, y tuvo un hijo suyo sin estar casados, pero Monet insistió en casarse con ella en contra de la opinión de su familia, cosa que hizo en 1870. Sin embargo, Monet nunca transmitió mucho afecto por ella ni por su hijo. En 1878, tras dar a luz su segundo hijo, ella enfermó por un cáncer de útero y falleció. Por entonces Monet compartía su casa con la familia de su amigo y mecenas Ernest Hoschedé, que se había arruinado, y con cuya mujer (Alice) se casó cuando murieron Camille y Ernest. Además de su primera mujer en el cuadro aparece un hombre sonriente con barbas y chistera. Se trata del hermano de Édouard Manet, Eugène, que habría de ser el marido de Berthe Morisot, una pintora relacionada con el grupo y modelo de Edouárd. Eugène fue retratado también por su esposa (*Eugène Manet en la isla de Wight*, 1875;

Eugène Manet y su hija en Bouguival, 1881; *Eugène Manet y su hija en el jardín*, 1883), pero también por su hermano, que lo utilizó como modelo en *El almuerzo sobre la hierba* (1863) o en *La música en las Tullerías* (1862). La familia de Manet, acomodada, tenía una casa en Argenteuil, al otro lado del Sena, y hacían frecuentes visitas a Monet. Eugène también pintaba pero se dedicó sobre todo a ayudar a sus amigos impresionistas. Monet pintará pocos retratos a lo largo de su carrera. Una ejemplo en ese género es *El chef* o *Le Père Paul* (1882), donde vemos a Paul Antoine Graff, reputado cocinero alsaciano que regentaba el restaurante *À la Renommée des Galettes*, sito en un hotel de Pourville, en Normandía, donde Monet se hospedó durante un viaje a la zona para pintar paisajes. Hay un Monet anterior a la **década de 1880** y otro posterior, pues «no muchas de las obras que pintó antes de cumplir los cincuenta años tenían la reflexiva permanencia, la analítica quietud dentro de la matriz de placer, que señala la presencia de la grandeza» (Hughes). En torno a esa fecha Monet «empezó a expresar sus escrúpulos sobre el impresionismo como movimiento, porque qué fácil era para los artistas de segunda hacer carrera con todo ese tinglado impresionista. Él quería ahondar en el juego, mostrar las profundas conexiones entre el ojo y la mente». Es en **1888** cuando aborda ese problema pintando las primeras series en las que se repite una y otra vez el mismo motivo, quizás inspirado en las *Cien vistas del monte Fuji*, de Hokusai. En 1891, el año de la muerte de Seurat, expone por primera vez una de estas series, quince vistas de un grupo de almiares. El motivo era lo de menos, pues «Monet quería mostrar quince de las infinitas variantes de efectos luminosos que podían representarse, partiendo de un mismo motivo, a diferentes horas del día, en las distintas estaciones del año» (Hughes). En 1892 emprende el proyecto de abordar una nueva serie, esta vez con la fachada occidental de la catedral de Ruán como motivo. Monet declaraba que el tema de estas series «no era una vista, sino el acto de ver esa vista: un proceso mental, desplegándose subjetivamente, nunca cristalizado, siempre formándose» (Hughes). En el jardín que construyó en Giverny, y donde vivió hasta su muerte (1883-1926), pintaría diversas series a partir de un limitado número de motivos, como la famosa dedicada a los nenúfares de su estanque, que tenía un puente japonés, o el jardín de flores que se encontraba frente a la casa. También pintó series en los alrededores, como la dedicada a los *Álamos* (1891). Al principio pintó vistas escénicas, con el estanque y el puente (*Puente sobre un estanque de nenúfares*, 1899, una de las doce obras que pintó con este tema) pero en sus años finales seleccionó aspectos individuales de ese paisaje, concentrándose en la superficie del agua y en cómo esta reflejaba el paisaje. El estanque de nenúfares veía cambiar sus colores dependiendo de la hora del día y el día del año, tema que ya trabajó en sus series anteriores y que ahora le obsesiona. Los cuadros de esta última época muestran un abandono de la simetría, la ausencia de una línea del horizonte, la concurrencia entre reflejo y realidad y el juego entre abstracción y objetividad, todo lo cual le sitúa ya muy lejos del impresionismo (de *Nenúfares*, 1919, a la abstracción de *Nenúfares, reflejos de sauces llorones*, 1918, ambas en el MET). En estas series la pintura se hace casi abstracta, desprovista de volumen y casi de forma, donde el motivo en ocasiones apenas se adivina. «El tercer explorador de esa

búsqueda en aquel final del siglo XIX, después de Seurat y de Monet, fue Paul Cézanne» (Hughes).

Impresión, sol naciente (1872) y *Camille Monet en un banco del jardín (El banco)* (1873)

Nenúfares (1919)

Pierre Auguste Renoir (1841-1919) inicia el movimiento impresionista junto a Monet entre 1869 y 1874 a orillas del Sena, pero fue el primero en desertar de las exposiciones del grupo en 1878 para buscar el éxito en los Salones oficiales («creo que hay que hacer la mejor pintura posible, eso es todo»). En su madurez volvió incluso al clasicismo (*Bañista sentada secándose un pie*, 1883), sobre todo después de un viaje a Italia en 1881, que le hace volver la mirada hacia los grandes maestros de "lo bello", como Ingres, Rafael y la pintura pompeyana incluso. También hizo esculturas hacia el final de su carrera. Esta trayectoria de Renoir guarda estrecha correspondencia con la de los poetas contemporáneos como Verlaine y Mallarmé, o el músico Debussy. Renoir concentró su investigación en la técnica pictórica, y para él la historia de la pintura no era la historia de las ideas o estilos pictóricas, sino de la técnica. De los grandes maestros del pasado aprendía soluciones a distintos problemas concretos (cómo acoplar dos tonos, cómo conseguir una transparencia o una disolvencia, cómo mantener la pureza del timbre sin perder la unidad de tono, etc.), y tomaba apuntes de Ingres, Delacroix, Watteau, Tiepolo, Rafael o

Veronese, pero también de Manet, Monet, Cézanne o Seurat, y siempre para resolver algún problema en la elaboración de un cuadro plenamente actual. Además, en su fase inicial, Renoir aplicó el nuevo enfoque impresionista a temas distintos de los paisajes, como en *Baile en el Moulin de la Galette* (1876). Este cuadro también parece abocetado, pues pintar todos los detalles daría un aspecto estático y rígido a la pintura, cosa que Leonardo trató de evitar también con el *sfumato*, solo que al aire libre ese procedimiento no resulta creíble. Por tanto, los impresionistas llevaron la descomposición de los contornos leonardesca al extremo, ofreciendo solo la información necesaria para que el cerebro supiera lo que tenía ante sí. Son cuadros para observar a cierta distancia. A la altura de 1878 Renoir abandona el impresionismo y empieza a pintar retratos de factura tradicional, debido no solo a los fracasos y a las dificultades económicas, sino también a que había agotado la exploración de las posibilidades del nuevo enfoque («estaba creando una pintura demasiado complicada en la que hay que engañar continuamente»). Sin embargo, en 1881, con cuarenta años de edad, Renoir aún pinta *El almuerzo de los remeros*, cuadro de idénticas dimensiones al *Baile en el Moulin de la Galette* (1,3 x 1,7 metros) y de temática similar. Con este cuadro se despide del impresionismo definitivamente antes de dedicarse a su nuevo "estilo riguroso" bajo la influencia de los antiguos maestros. Se conocen con todo detalle las circunstancias de este cuadro, gracias a las narraciones de Renoir recogidas por su hijo, el cineasta Jean, y el marchante Ambroise **Vollard**. Los domingos los parisinos, sin distinciones de clases, tomaban un tren y se plantaban en 20 minutos en el pueblecito de Chatou, a orillas del Sena, donde pasaban el día. Guy de Maupassant recoge este ambiente en *Un día de campo*, de 1881. Había dos restaurantes muy concurridos: la Grenouillère (charca de ranas) en una isla del Sena, donde las parisinas iban a buscarse un amante (y donde Renoir y Manet habían pintado en 1669); y el Restaurant Fournaise, que alquilaba barcas de remos y de cuyo propietario era amigo de Renoir. Llevó a muchos amigos pintores a aquel local, donde socializaba y comía caliente por poco dinero al menos un día a la semana. Todos los personajes del cuadro están identificados. El hombre en camiseta con sombrero de paja de remero (*canotier*) y sentado a horcajadas a la derecha es Caillebotte, que habla con la actriz Ellen Andrée. El que está de pie con la misma indumentaria deportiva, a la izquierda, es monsieur Fournaise. El caballero con el sombrero de copa al fondo era el banquero y mecenas Charles Ephrussi, dueño además de la *Gazette des Beaux-Art*s, revista que se había interesado por los impresionistas en 1880. El del bombín era el barón Barbier, antiguo oficial y diplomático. La mujer que se tapa los oídos para no escuchar los piropos de dos pesados, al fondo y a la derecha, es otra actriz: Jeanne Samary. La joven acodada en la balaustrada es la hija de Fournaise, Alfonsine. Aline Charigot, recién llegada de Borgoña, que se casaría con Renoir, juega con un perrito a la izquierda y lleva un sombrerito adornado con flores. La mujer que se lleva un vaso a los labios era una florista que pertenecía al mundo de las prostitutas de Montmartre, y que mientras Renoir pintaba este cuadro consiguió engatusar a un joven de buena familia y casarse con él.

Baile en el Moulin de la Galette (1876) y *El almuerzo de los remeros* (1881)

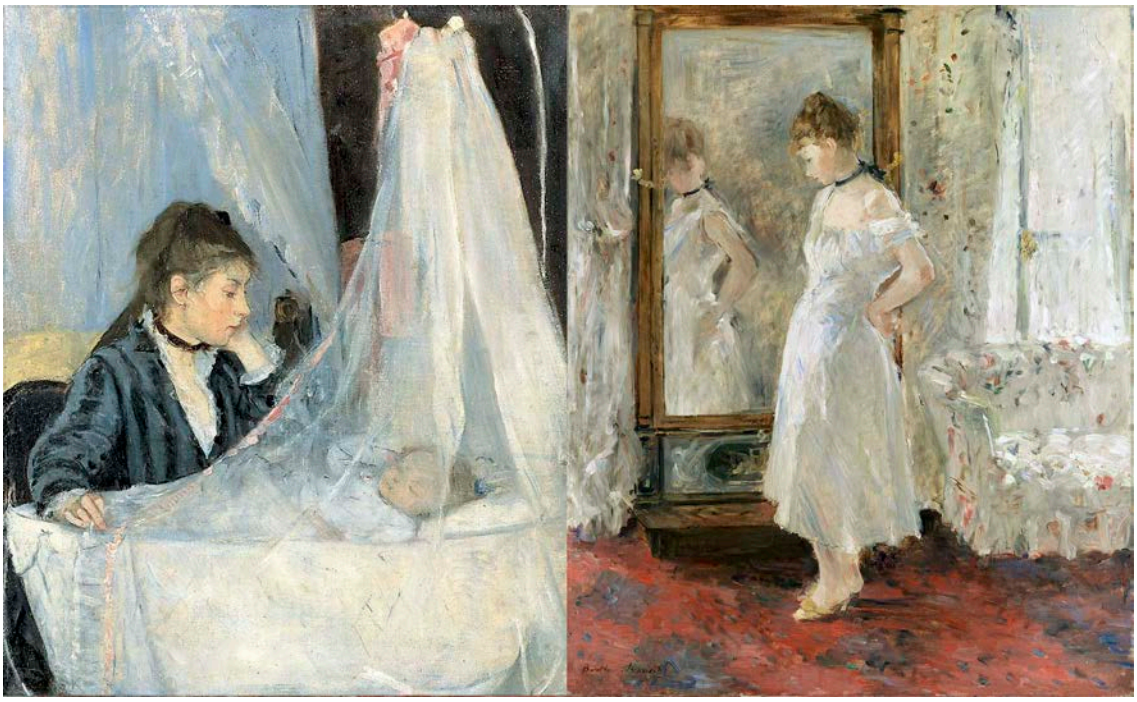
Frédéric Bazille (1841-1870), natural de Montpellier, se siente atraído por la pintura de Delacroix, se establece en París en 1862 para continuar su formación y allí conoce a Monet y a Renoir, con los que compartió taller más adelante, en 1865, donde les visita Courbet. Por esta época se forma un grupo amplio que incluye a Degas, Manet y Cézanne, además de Monet, Renoir, Sisley, Morrisot, Pisarro, Zola, Verlaine… La posición desahogada de su familia permite a Bazille ayudar a sus compañeros. Él pasa sus veranos en la propiedad de la familia, cerca de Montpellier, frente a la localidad de Castelnau-le-Lez, donde pinta algunos de sus cuadros, como *Reunión familiar* (1867), su obra de mayor tamaño, cercano a otras similares de Monet y Renoir de esta época con personajes al aire libre, con sus padres sentados en un banco bajo un castaño a la izquierda, y diversos familiares en una terraza, incluido el propio Bazille; *Escena veraniega* o *Los bañistas* (1869), que combina figuras diseñadas en el estudio con un entorno tomado del natural, y que seguramente influyó en la serie de bañistas de Cézanne (1890-94); o *Paisaje cerca de Lez* (1870) entre otros. Allí su paleta se aclara y colorea. En colaboración con Manet pinta *El taller de la calle La Condamine* (1870). Esta escena está ambientada en el taller de la calle de La Condamine que Bazille comparte con Renoir del 1 de enero de 1868 al 15 de mayo de 1870. El propio Bazille aparece de pie, de perfil y en el centro, pintando, con Manet junto a él con sombrero observando el cuadro, y a la derecha Edmond Maître, amigo de Bazille, sentado frente al piano (de Maître hay además un retrato de 1869, hoy en Washington). Por encima de él, un bodegón de Monet recuerda que Bazille le ayudaba económicamente mediante compras de cuadros. Los tres personajes de la izquierda son más difícilmente identificables, pero cualquiera de ellos puede ser Monet, Renoir, Zola, Astruc o Sisley. En las paredes del taller vemos también cuadros de Manet rechazados por el Salón como *El aseo* (encima del diván rosa) y *El pescador y el gavilán* (a la izquierda, arriba), y vemos también seguramente un *Paisaje con dos personajes*, rechazado a Renoir en el Salón de 1866 (el gran lienzo enmarcado a la derecha de la ventana). *El taller de la calle La Condamine* se convertiría en el emotivo testamento de Bazille, quien se alista para participar en la Guerra Franco-Prusiana y muere ese mismo año de 1870 en el frente con solo 28 años. Cuando se produce la primera exposición de los impresionistas, en 1874, en el taller del fotógrafo Nadar, situado en el Boulevard des Capucines en París,

Bazille ya llevaba cuatro años muerto, y ninguna de sus pinturas se expuso, pero el crítico de arte Roger Marx le incluyó con dos cuadros en la que se hizo en 1900 con ocasión de la Exposición Universal de París. No fue hasta la segunda mitad del siglo XX que la obra de Bazille, compuesta por unas sesenta pinturas en total, se descubre para el gran público.

Reunión familiar (1867) y *El taller de la calle La Condamine* (1870)

Berthe Morisot (1841-1895) es la pintora impresionista más importante, y una figura clave del movimiento. Estuvo activa unas tres décadas, y expone con los impresionistas desde 1874, aunque previamente lo había hecho en el Salón, la exposición oficial de la Academia de Bellas Artes. Rompe por tanto de forma consciente con la tradición pictórica. Sobrina-nieta de Fragonard, su formación inicial, junto a su hermana Edma, había sido académica, con profesores particulares, pero pronto conoce a Camille Corot, con quien estudian las hermanas hasta 1862. Son precisamente paisajes las pinturas que exponen Edma y Berthe en el Salón de 1864, donde continúan exponiendo algunos años más. Edma abandona la pintura en 1869, tras casarse, pero Berthe continúa su carrera, si bien incorporada a la vanguardia impresionista a partir de 1873. En 1868 Berthe había conocido a Manet copiando cuadros del Louvre, y ambos establecen una amistad. Manet la retrataría o incorporaría a sus cuadros varias veces hasta 1874, como en *El Balcón* (1868-69) o en el célebre *Retrato* de 1870, pero sobre todo la introduciría en los círculos artísticos e intelectuales avanzados y en las tertulias que tenían lugar en su casa. El tema fundamental de su pintura es su entorno más inmediato, incluyendo a las personas que la rodeaban, con predominio de los colores claros y especialmente de los blancos (*Mujer arreglándose*, 1875; *La psique*, 1876). Su estilo queda fijado ya durante su exilio voluntario de París durante la Guerra Franco-Prusiana (*La cuna*, 1871; *Mujer y niño sentados en el prado*; 1871; y *En un banco*, 1872). Ya en 1872 vende veintidós pinturas al marchante Paul Durand-Ruel. Morisot vuelve después de la guerra a París y prepara obras para el Salón de 1873, pero el comité de selección rechaza sus obras, así como las de Monet, Pissarro, Sisley y otros, lo que impulsa la creación del Salón de los Independientes a principios de 1874. Morisot expone cuatro cuadros en dicha ocasión, invitada por Degas. En los años siguientes Morisot expondría frecuentemente en las exhibiciones de los impresionistas. En vida fue una pintora muy popular. Su marido, Eugène Manet, hermano de Édouard, con el que se había casado en 1874, apoyó siempre su carrera artística. En 1875, durante una estancia junto a su marido en

la Isla de Wight, Morisot inicia una etapa más experimental en su pintura (*Eugène Manet en la Isla de Wight*, 1875). En 1878 tiene a su hija **Julie Manet (1878-1966)**, modelo en muchos de sus cuadros a lo largo de los años (*La hija de la artista, Julie, con su niñera*, 1884; *Julie Manet y su galgo*, 1893). Tras la muerte de su cuñado Édouard Manet en 1883 Morisot desarrolla una estrecha amistad con Renoir, con el que tiene afinidades artísticas, como la temática o su fascinación por la pintura francesa del XVIII. En la última exposición impresionista, de 1886, Morisot presenta desnudos y obras elaboradas con técnicas distintas al óleo, como acuarelas, dibujos y objetos decorados. Ese mismo año expone en Nueva York con gran éxito, y ya en 1892 tuvo una exposición individual en París. Precisamente en 1892 muere su marido Eugène, y poco después, en 1895, ella misma. Un año después sus amigos impresionistas le dedican una gran exposición retrospectiva con 380 obras. La única hija que tuvo con Eugène fue Julie, también pintora, en un estilo deudor del de Renoir. Julie retrató sobre todo a personajes de su entorno cercano. Había sido modelo para su madre, para Renoir y para su tío Édouard Manet, y su diario, publicado en 1979 como *Journal, 1893-1899: sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, ofrece mucha información sobre las relaciones entre los pintores impresionistas, entre los que creció. Con 16 años Julie ya era huérfana de padre y madre, y Mallarmé fue su tutor. Se casó en 1900 con Ernest Rouart, artista hijo del pintor Henri Rouart.



La cuna (1871) *y La psique* (1876)

Aunque Morisot es la artista femenina más importante del impresionismo francés, no fue la única, y habría que citar también a Mary Cassatt y a Marie Bracquemond. **Gustave Geffroy (1855-1926)**, uno de los primeros historiadores del impresionismo, y el primer biógrafo de Monet, en su *Historia del Impresionismo* (1894) señala ya a estas tres artistas como los referentes femeninos del movimiento. **Mary Cassatt (1844-1926)**, aunque nacida en Estados Unidos e hija de padres norteamericanos de clase alta, vivió toda su

vida adulta en Francia, y es también a todos los efectos una pintora francesa. Tuvo una esmerada educación que incluyó frecuentes viajes a Europa. Desde 1859 estudió en la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* pero, insatisfecha con la formación que recibía, desarrolló sus habilidades por su cuenta, antes de establecerse en París en 1866. En la capital francesa recibió clases particulares nada menos que de Gérôme, dado que las mujeres no podían ingresar en la *École des Beaux-Arts*. En 1868 seleccionan una de sus pinturas para ser exhibida en el Salón (*A Mandoline Player*), obra temprana aún bajo la influencia de otro de sus profesores, Thomas Couture (1815-1879). Durante unos diez años, mientras en el mundo del arte se producían tensiones y cambios (Courbet, Manet), Cassatt seguiría pintando en un estilo académico convencional. Vuelve a Estados Unidos en 1870, justo antes de la Guerra Franco-Prusiana, pero su padre no apoya su carrera profesional artística y no consigue abrirse paso sola. El encargo de unas copias le permite volver a Europa, esta vez a Parma, Italia, en 1871. En Europa su pintura vuelve a recibir buena acogida, tanto en Italia como en Francia, exponiendo de nuevo en el Salón de 1872 (*Two Women Throwing Flowers During Carnival*). Viaja a España, donde pinta obras de temática española en Madrid y Sevilla (*Spanish Dancer Wearing a Lace Mantilla*, 1873). En 1874 se establece definitivamente en París, donde abre un estudio. Algunos de sus cuadros fueron entonces rechazados para su exhibición en el Salón y con el tiempo Cassatt fue desarrollando un fuerte rechazo a la Academia, sus métodos y sus criterios, rechazo que manifestaba abiertamente. En 1877 Degas, a quien ella admiraba, le aconseja mostrar sus pinturas a los impresionistas, que venían exponiendo al margen de la Academia desde 1874. Berthe Morisot ya formaba parte de este grupo, y no tardó en hacerse amiga de Cassatt. Esta prepara cuadros para la exhibición impresionista de 1879, organizada por Caillebotte, la primera en la que muestra su obra y en la que obtuvo un éxito de crítica y ventas. Después expondría en las de 1880 y 1881. En 1886 expondría dos cuadros en la primera exposición impresionista en Estados Unidos, organizada por el marchante Durand-Ruel. A partir de esta época su estilo evolucionaría alejándose del Impresionismo y haciéndose más personal. Influida y tutelada por Degas, con quien trabajó y tuvo una relación de amistad y colaboración, desarrolló una gran habilidad en la técnica del pastel y del grabado. A cambio Cassatt ayudó a Degas promocionándolo en Estados Unidos y además sirvió de modelo para varias de las obras de la serie *probándose sombreros* de Degas. Este y Cassatt tenían fuertes afinidades, por su origen social, su formación y sus gustos artísticos. Ambos compartían la idea de desarrollar una nueva forma de pintura centrada en las personas, que debía enfocarse de manera radicalmente nueva. En palabras del crítico de arte Louis Edmond Duranty (1833-1880) en su folleto *La nueva pintura*: «despidámonos del cuerpo humano estilizado, que es tratado como un jarrón. Lo que necesitamos es la persona moderna característica en su ropa, en medio de su entorno social, en casa o en la calle». Cassatt pintó sobre todo mujeres, tanto en su vida privada como social, en escenas de género y en retratos (*Niña en un sillón azul*, 1878*; En el palco*, 1879*; El té*, 1880; *Desayuno en la cama*, 1897). **Marie Bracquemond (1840-1916)** fue ceramista y grabadora además de pintora. Empezó formándose con Ingres, con quien

aprendió a dibujar, si bien el maestro relegaba a sus alumnas a la reproducción de motivos florales y similares. Como muchos pintores de entonces, Marie se ejercitó copiando obras en el Louvre, donde conoce a su marido desde 1869, Félix Bracquemond, afamado ceramista y grabador, introductor de las estampas japonesas en Francia. A través de él Marie toma contacto con Degas, Manet y los impresionistas. Ella se siente inmediatamente atraída por el impresionismo, a pesar de la oposición de su marido. Animada por Degas, Marie expone con los impresionistas en 1879 una serie de paneles conocida como *Las Musas del Arte*, que ya se había mostrado en la Exposición Universal de 1878. A partir de aquí Marie evoluciona claramente alineando su estilo con las premisas del movimiento. En 1880 vuelve a exponer con los impresionistas (*La dama de blanco*; *La golondrina*, en la que aparecen su amigo Sisley junto a su mujer en una barca; y *En la terraza de Sévres*, con el pintor Henri Fantin-Latour y la propia hermana de Marie como modelo para los dos personajes femeninos que aparecen). Marie abandona la pintura a partir de 1890, a pesar del relativo éxito que había tenido hasta entonces. Se señala a su marido como el responsable del desánimo de la artista (entre otros, así lo indica su propio hijo Pierre). En una exposición tres años posterior a su muerte, organizada por Pierre, se exhiben noventa pinturas, treinta y cuatro acuarelas, veintitrés dibujos y nueve grabados, y cosecha un importante éxito póstumo que le da la fama que no tuvo en vida. El tema principal de su pintura es la figura humana, pero esta aparece habitualmente en un entorno natural, rodeada de vegetación, lo que alude quizás a su formación temprana con Ingres, además del gusto por la pintura al aire libre de los impresionistas, aunque Marie solía preparar cuidadosamente sus obras con bocetos y dibujos. Una tercera impresionista de especial importancia fue **Eva Gonzalès (1849-1883)**, modelo y pintora con una obra interesante que empieza a conocerse y valorarse recientemente. Eva Gonzalès nació en París, hija de un influyente escritor español naturalizado francés famoso por haber sido redactor del periódico *Le Siècle*, presidente de la *Société des gens de lettres* y fundador de *La Revue de France*. Empezó a estudiar pintura desde muy joven, en 1865, animada por su padre, en la academia del retratista de sociedad Charles Joshua Chaplin. Más tarde, en 1869, Eva pasará a estudiar en el taller de Manet, para el que hará de modelo (*Retrato de Eva Gonzalès*, 1869-70, expuesto en el Salón de ese año). Berthe Morisot sintió al parecer celos de la estrecha relación de amistad que unió a Édouard Manet y a su pupila Eva Gonzalès. Como su maestro Manet, y a diferencia de Morisot, Eva Gonzalès evitó exponer con los impresionistas, insistiendo en el Salón oficial como objetivo de su pintura (*Enfant de troupe (ou Le Clairon)*, 1870). En esta época el estilo de Eva Gonzalès es muy cercano al de Manet en su período español. A partir de 1871 Manet incorpora a sus obras colores más brillantes y contornos menos claramente definidos, pero Gonzalès se queda con el estilo anterior, de colores más neutros y contornos más marcados, excepto para sus pasteles. Pero a partir de 1872 Gonzalès hace evolucionar su estilo de forma más independiente, acercándolo al más suelto de Degas (*Une loge au Théâtre des Italiens*, 1874; *La Promenade à dos d'âne*, 1880). La carrera de Gonzalès fue corta pues muere de una embolia tras el parto sólo cinco días después que Manet. En su obra hay escenas de interior

que recuerdan en ocasiones a las de Berthe Morisot (*Le petit lever*, 1875; *Le Réveil*, 1876), algunos paisajes (*Plage de Dieppe, vue depuis la falaise Ouest*, 1871; *L'Avant Port (Dieppe)*, 1871), unas pocas preciosas naturalezas muertas (*Pommes d'Api*, 1877-78; *Roses dans un verre*, 1880-82) y retratos (sobre todo de su hermana Jeanne y de su marido, Henri Guérard, que era el grabador de Manet).

Niña en un sillón azul (1878) y *En la terraza de Sévres* (1880)

Le Réveil (1876)

Gustave Caillebotte (1848-1894) fue un pintor impresionista poco conocido y apreciado hasta fechas recientes. Pintó mucho. Entre otras cosas, retratos (más de 100), paisajes, bodegones, pero sobre todo paisajes urbanos. No vendió sus cuadros, aunque sí exponía, porque no lo necesitaba: era rico por una herencia. Fue además un gran mecenas de los pintores impresionistas (y

por esto fue siempre recordado y apreciado). Muchos años después de su muerte, en 1950, su familia empezó a vender cuadros pintados por él, y empiezan las primeras exposiciones de su obra en museos. Estudió pintura con el académico Bonnat, pero pronto se aburrió de los temas históricos y se unió al grupo de Renoir, Degas, Monet, Pissarro y Sisley, todos un poco mayores que él, y que promovían la pintura del natural y al aire libre. En la primera exposición de los impresionistas, la del escándalo, en 1874, no participó Caillebotte, pero sí en la de 1876, donde expuso ocho obras y entre ellas *Los acuchilladores de parqué* (1975) y *Joven en la ventana* (1875), donde, según un hermano de Gustave, Marsial, podemos ver a otro hermano, René, de espaldas frente a una ventana en el apartamento familiar, en el segundo piso de la esquina de las calles Miromesnil y Lisboa en el octavo distrito de París. A la exposición impresionista de 1877 llevó *Calle de París en un día de lluvia* (1877), entre otras. Este cuadro muestra el cruce de varias calles (Turin, Moscou, Clapeyron), en la actual plaza de Dublín. Era el resultado de la expansión y remodelación de París dirigida por el barón Haussmann durante el período que va de 1853 a 1870, siguiendo el encargo de Napoleón III, motivado por dos epidemias de cólera que se originaron en la ciudad por su insalubridad. El padre de Caillebotte se hizo rico precisamente comprando suelo y viviendas durante este período en que los precios se dispararon. El cuadro *Calle de París en un día de lluvia* recuerda a una instantánea fotográfica (el hombre "cortado" por el encuadre, a la derecha), pero en realidad tiene una composición muy geométrica y cuidada (el lugar es la Place de Dublin, en el octavo *arrondissement*). Hay más elementos curiosos en esta pintura. En 1870-71 tuvo lugar la Guerra Franco-Prusiana, y París fue sitiada y bombardeada. Al finalizar la guerra y la ocupación, la Comuna de París se hizo con el poder, hasta que fue disuelta en un baño de sangre en mayo de 1871. En 1877, el año de elaboración del cuadro, las reparaciones de guerra habían sido pagadas, la economía iba bien y el gobierno republicano planeaba la reconstrucción de la dañada ciudad con la Exposición Universal de 1878. Un rastro de este programa de embellecimiento puede verse al fondo, donde aparece un pintor de fachadas con una escalera (en otro cuadro de la exposición de los impresionistas de 1877 Caillebotte muestra pintores pintando fachadas). Por otro lado, los adoquines y la farola remiten a la Comuna. Los personajes del primer plano son retratos, pero no se sabe de quiénes, y van vestidos a la última moda de entonces, llevando incluso paraguas, que habían sido inventados en 1874, en Sheffield, por Samuel Fox. Caillebotte fue alabado en vida por algunos críticos, y no fue un personaje aislado, pues no solo compraba cuadros de sus compañeros impresionistas, sino que los ayudaba de muy diversas maneras, incluso económicamente. Las primeras 40 obras impresionistas expuestas en un museo estatal (el Musée du Luxembourg) formaban parte de la donación de Caillebotte al Estado prevista en su testamento. Sólo había una pintura de él entre ellas (*Los acuchilladores de parqué*, 1875). En la pintura de Caillebotte se hace notar una poderosa influencia de la **fotografía**, si bien esta aún no se había desarrollado lo suficiente para la captación de instantes fugaces (a lo que contribuiría la aparición en 1888 del carrete de papel, que sustituiría las placas de cristal, y de la Kodak 100 Vista que los usaba). Caillebotte aporta por tanto una **nueva**

forma de mirar que se adelanta al reportaje fotográfico urbano (*Calle de París en un día de lluvia*, ya citado; *El Puente de Europa*, 1876) y a las instantáneas domésticas (*Joven frente a su ventana*, 1875; *El desayuno*, 1876; *Retratos en el campo*, 1876; *Bañista listo para sumergirse*, 1878; *Un balcón*, 1880; *Hombre en un balcón en el bulevar Haussmann*, 1880), además de practicar los paisajes (*Yerres, efecto de lluvia*, 1875; *El parque de la propiedad de Yerres*, 1875; *Vista de tejados, efecto de nieve*, 1878-79), retratos (*Henri Cordier*, 1883; *Autorretrato*, 1892) o bodegones y casquerías (*Frutas sobre un expositor*, 1882). Sus escenas casuales son muy variadas, e incluyen juegos, paseos en barca, gente nadando o pescando, paseos por la ciudad, gente mirando desde balcones, mujeres cosiendo en un jardín, etc. Uno de sus temas favoritos y más característicos eran las escenas de umbrales, donde podemos ver un interior y un exterior, con un fuerte contraste lumínico y ambiental (intimidad frente a bullicio), además de las perspectivas urbanas con gran profundidad, que llamaron mucho la atención en su momento gracias al dominio de la perspectiva del pintor. Le gustaba experimentar con los temas, los estilos, los encuadres y las perspectivas. Sus cuadros son a su vez muy variables en estilo, con algunos en los que prima la influencia de Manet o de Renoir y en otros la de Degas o de Pissarro, entre sus referentes impresionistas, mientras que pintó otros cuadros que tienen un estilo más realista (Millet y Courbet eran sus referencias tempranas). Su paleta y pincelada son también muy variables, y oscilan entre un cromatismo de gran viveza y una gama restringida, y las pinceladas podían ser planas o muy empastadas, según la obra. Aunque perteneció al círculo de los impresionistas, su estilo es en todo caso ecléctico, una mezcla de realismo e impresionismo, típico de muchos pintores de esta época y de algunos impresionistas especiales como Degas. Poco se sabe de la vida de Caillebotte, salvo que no se casó y que en un censo de 1891 se registra junto a él una "amiga" de 28 años, Charlotte Berthier (en realidad se llamaba Anne Marie Hagen), que fue pintada por Renoir. Murió con solo 45 años, dejando 500 obras propias, aunque hacía mucho que ya no exponía ni frecuentaba a sus colegas. Se dedicaba a las competiciones de vela y al diseño de yates, aunque aún pintaba para sí mismo y seguía experimentando y buscando cosas nuevas. La cotización de la pintura de Caillebotte no ha hecho más que aumentar. En los años 40 el Museo de Orsay podía adquirir obras de Caillebotte con su presupuesto para compras, pero hoy es ya imposible. Dos grandes exposiciones monográficas dispararon el interés por el pintor: en 1994, *Gustave Caillebotte: Urban Impressionist*, organizada por el Museo de Orsay junto con el Art Institute de Chicago; y en 1996 *Gustave Caillebotte. The Unknown Impressionist*, en la Royal Academy of Arts de Londres. A principios del año 2000 aún se podían comprar obras menores de Caillebotte por unos 200.000 dólares: *Cobertizo en el jardín de Petit Gennevilliers*, vendida en 2001 por 226.000 dólares; *El Sena y la punta de L'Ille Marande* en 2004 por 186.700; o *Paseo de Argenteuil* por 168.000 en 2006. pero a partir de 2010 los precios se disparan: *Camino cuesta arriba* se vendió en 2019 por 15 millones de euros y en 2021 el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles adquirió a través de Christie's *Hombre joven en su ventana* por 53 millones de dólares, lo que supuso un nuevo récord en una subasta para una obra del pintor. Ya no se ha vendido

nada por menos de 3 millones de dólares. En 2020 el gobierno francés declara las obras de Caillebotte bien de interés cultural, por lo que las donaciones de sus obras desgravan hasta un 90%. Esto explica que el conglomerado de moda y lujo francés LVMH (propietarios de Louis Vuitton y otras muchas marcas) donó recientemente al Museo de Orsay, que ya poseía 14 obras del pintor, *Paseo en barca*, valorada en 43 millones de euros.

Calle de París en un día de lluvia (1877)

Henri Julien Félix Rousseau (1844-1910), llamado "el Aduanero", captó el interés de una sociedad hastiada de intelectualismo que se entusiasma por un tiempo con pintores *naifs*. Dice Argan que «al contrario que Toulouse, que participa intensamente en la vida parisina de la época, Rousseau se abstrae de ella. Fue 'adoptado' por artistas y literatos que combatían contra la cultura que gustaba a la alta burguesía parisina: desde Signac a Picasso, desde Jarry a Apollinaire (...). En una época en la que no se hablaba más que de progreso, la pintura de Rousseau aparecía como algo pavorosamente regresivo». A partir de 1886 expone en el *Salon des Indépendants* invitado por los antiacademicistas (su cuadro *Tarde de carnaval* fue vilipendiado, aunque Pissarro lo alabó), y mucho más tarde en la primera exhibición de los *fauves*, en el Salón de Otoño de 1905 (donde presenta *León hambriento atacando a un antílope*). Los años del éxito de Rousseau coinciden con los de la fuga de Gauguin a Tahití, o la de Rimbaud a África, precedentes todos ellos del "descubrimiento" de la escultura negra (que Picasso toma como punto de partida para su cubismo). «En Tahití, Gauguin veía los mitos 'bárbaros' con los ojos del parisino de vacaciones; en París, Rousseau ve los mitos de la civilización moderna con los ojos del primitivo extraño en una sociedad de progreso» (Argan). Tras jubilarse en 1893

tuvo que desempeñar distintos trabajos para poder complementar su magra pensión, incluido tocar el violín en la calle. Se cuenta que en 1908 Picasso se encontró un cuadro de Rousseau que se vendía por cinco francos como mero lienzo para ser repintado en una almoneda, pero reconoció la pintura (se trataba de *Retrato de una mujer*, 1895) y al autor (dijo del cuadro que «es uno de los retratos con mayor veracidad psicológica que se haya pintado jamás en Francia»). Picasso, ya bastante célebre, ofrece entonces a Rousseau un banquete de homenaje (mitad burlesco, mitad serio) en su taller, evento que se haría famoso con el tiempo (y al que asistieron más de 30 invitados, entre los que estuvieron Guillaume Apollinaire, Constantin Brancusi, Gertrude Stein, Max Jacob, Georges Braque y Juan Gris). Se cuenta que Rousseau le dijo a Picasso durante esa velada que ellos dos eran los pintores más importantes de su tiempo: «Tú en el estilo egipcio y yo en el moderno». Gompertz señala que «el joven Picasso sospechaba que Rousseau tenía una línea directa que le conectaba con un mundo oculto, que su ingenuidad le permitía acceder a la esencia de lo que los humanos tenemos en lo más hondo de nuestro interior: un lugar de revelación que la educación extirpaba y convertía en inaccesible para la mayoría de los artistas». Picasso dijo una vez que «le había llevado cuatro años pintar como Rafael, pero que pintar como un niño le había costado la vida entera», por lo que no es de extrañar que considerara a Rousseau un maestro, y si lo dijo en broma la verdad es que de él aprendió algo: el cuadro de Rousseau *La guerra* (1894), una profecía del fin de la civilización, es un precedente directo de *Guernica* (1937). Rousseau fue también referencia para los surrealistas, que buscaban en los niños, los locos y los primitivos o *naïve* una fuente de referencias visuales. Su pintura era enormemente, diríase que infantilmente, atenta a los detalles, pero exótica por su disparatada fantasía. Rousseau insistía haber conocido el mundo selvático y salvaje que pintaba, contando distintas mentiras sobre su vida en las colonias (en realidad, era cierto que había visto muchos de esos elementos, pero en el Jardín Botánico de París, no en las colonias).

La guerra (1894)

Debe citarse otro artista *naïf*, sobre todo por su influencia sobre los surrealistas, y es **Ferdinand Cheval (1836-1924)**. Cheval no fue un pintor, sino «un constructor que, en la oscuridad de su jardín en el campo, creó lo que quizá es la obra de arte "no oficial" más elaborada, bella y misteriosa realizada por cualquier artista del siglo XIX» (Hughes). Cartero de profesión en Hauterives, no muy lejos de Lyon, que empleó 33 años a partir de 1879 en construir un palacio de fantasía a partir de piedras y trozos de vidrio que iba encontrando, el Palacio Ideal del Facteur Cheval. Sus referencias visuales eran un popurrí de imágenes arquitectónicas atisbadas en revistas como el Magasin Pittoresque. Este "loco" inscribió en los muros de su palacio estos versos: «Durante cuarenta años cavé/para que este palacio de hadas/se alzara desde la tierra./En aras de mi idea, mi cuerpo se ha enfrentado a todo:/al tiempo, a las burlas, a los años./La vida es un corcel veloz/pero mi pensamiento seguirá viviendo en esta roca». Una vez acabado el palacio, en 1912, se puso a construir su tumba, que también consiguió terminar antes de morir.

«Hacia mediados de la década de los ochenta del siglo XIX, los artistas jóvenes desafiaron el amor de los impresionistas a la espontaneidad. Una "vista" impresionista era la esencia del realismo: representaba una cosa en un momento dado en el tiempo, un efecto de luz y color que era fugaz por definición; idealmente, pintar un paisaje impresionista sólo tomaría tanto tiempo como tomaba verlo. El impresionismo no se regía por ningún sistema más allá de la agudeza del ojo del artista y la sensual eficacia de sus pinceladas, entretejiendo su dibujo rápidamente sobre el lienzo. En realidad, esa falta de sistema devino un motivo para su popularidad. Nadie podía sentirse intimidado ni ofendido ante una pintura impresionista. «Il n'est qu'un oeil, mais, mon Dieu, quel oeil!», decía Cézanne de Monet. La reserva de Cézanne era compartida por algunos de los más jóvenes, quienes veían el impresionismo como la dictadura de la retina sobre la mente. Ellos querían dar a sus imágenes la permanencia y la dignidad de los clásicos o del arte oriental: de alguna manera, el caos de la "vista" debía estar hecho para reflejar orden, estructura y sistema» (Hughes).

A partir de 1880 se desarrollan corrientes a partir del impresionismo, conocidas en conjunto como **postimpresionismo**, y con Paul Gauguin, Vicent van Gogh, Georges Seurat y Paul Cézanne como protagonistas. De aquí -Gauguin, Maurice Denis, Seurat- surge el característico **tratamiento plano del espacio** en el arte moderno, inspirado en la perspectiva plana de los "primitivos" frescos italianos, en las xilografías japonesas y en los dibujos esmaltados *cloisonné*. El dibujo y la estructura compositiva vuelven a tomar protagonismo. Maurice Denis, amigo de Gauguin, escribe en el verano de 1890 su manifiesto "La definición del neotradicionalismo", empezando con una de las frases canónicas del modernismo: «Un cuadro -antes de ser un corcel, una mujer desnuda o cualquier clase de anécdota- es esencialmente una superficie cubierta con colores dispuestos en un cierto orden». El término *postimpresionismo* lo acuñó el crítico y artista **Roger Fry (1866-1934)** en

1910, después de las muertes de estos cuatro artistas, como mero artilugio publicitario con el que denominar una exposición que preparaba en las Grafton Galleries de Londres, en la que incluyó también obras de Manet y que acabó llamándose "Manet y los postimpresionistas". Los cuatro artistas eran totalmente diferentes entre sí: a Seurat y a van Gogh se les había llamado *neoimpresionistas* en algún momento, a Cézanne *impresionista* y a Gauguin *simbolista*. Pero todos ellos partieron del impresionismo que había patrocinado Manet, y lo hicieron evolucionar en direcciones totalmente distintas. La exposición de Fry fue un fracaso de crítica, pero el término sobrevivió y pasó a la historia. Roger Fry sobrevivió al naufragio y pasaría a formar parte del grupo de intelectuales bohemios conocido como **Círculo de Bloomsbury**, junto a artistas como Duncan Grant (1885-1978) y Vanessa Bell (1879-1961), la hermana de esta, la escritora Virginia Woolf (1882-1941), el economista John Maynard Keynes (1883-1946), el escritor Edward Morgan Foster (1879-1970) o el crítico de arte Clive Bell (1881-1964), entre otros. Antes de la exposición de los postimpresionistas Fry había trabajado para el banquero y coleccionista John Pierpont Morgan (1837-1913) como conservador del Metropolitan de Nueva York, pero su descubrimiento de las vanguardias parisinas lo cambió todo para él.

Paul Gauguin (1848-1903), pintor tardío y autodidacta en buena medida (aunque tuvo a Pissarro como maestro y mentor), perseguía evitar las fórmulas aprendidas, y en la práctica, como Van Gogh, simplificó los contornos de las formas y usó colores fuertes, nada reales, sin importarle si el cuadro resultaba plano, como veía en las estampas japonesas que tanto admiraba. A diferencia de Van Gogh, Gauguin pintaba *de memoria*, no lo que veía como lo veía, sino lo que *conocía*, lo que había *aprehendido*. No es de extrañar que admirara a Cézanne, quien, sin embargo, no tenía una buena opinión de su pintura. El cuadro que convierte a Gauguin en un pintor importante de la vanguardia es *Visión después del sermón: Jacob luchando con el ángel* (1888), donde se muestra a un grupo de mujeres del campo bretonas que tienen una visión sagrada después de escuchar un sermón en una iglesia, la narración bíblica de la lucha de Jacob con el ángel. Las mujeres están representadas de espaldas, a la izquierda, de forma relativamente realista, si bien el resto del cuadro es pura fantasía, en el tema pero también en los colores, y ambas partes están separadas por la rama de un árbol que cruza en diagonal. En efecto, Gauguin pinta desde la memoria y la **imaginación**, que es una extensión de la conciencia. Además, Gauguin incluye en su pintura un pensamiento, usa la pintura para comunicar algo, un mensaje (Argan). Plantea, por ejemplo, la continuidad de lo sagrado (*Te Tamari No Atua; Natividad*, 1896), presentando así una crítica al colonialismo de la época. Otra crítica a la influencia occidental en los pueblos primitivos está en *No te aha oe riri; ¿Por qué estás enfadada?* (1896), donde se representa lo que probablemente es un burdel, con dos prostitutas en primer plano que no pueden sostener la mirada altiva de una nativa que mantiene intacto su honor. Por tanto, aunque conoce y emplea los descubrimientos de los impresionistas (el uso de los colores según su complementariedad), las escenas que pinta no son *vistas* (se muestran irreales,

no reflejan la luz, sino que esta emana de ellas; no hay sombras) sino construidas en su mente a partir de una impresión inicial. Tras la impresión viene la reflexión, y con ella esa impresión inicial cambia «de manera que el color rojo pasa a ser más rojo, o naranja, o violeta, no debido a circunstancias objetivas, sino que depende del estado de ánimo del observador y del significado simbólico que para él tienen los objetos, las líneas y los colores (...). Se puede llegar a atribuir a las cosas valores puramente imaginarios (árboles rojos, caballos azules, líneas de contorno transformadas en arabescos de colores)» (Argan). Así como Van Gogh descubre el ingrediente ético del *expresionismo*, Gauguin incorpora a su pintura en ese momento, en Arlés, su ingrediente técnico, que toma de **Émile Bernard (1868-1941)** y que se conoce como **cloisonnisme**, aludiendo a los bordes metálicos (*cloison*) que delimitan las zonas de color de las **vidrieras medievales**, en las que cada color tiene su sentido en función de la forma, la posición de esta y de la relación y contraste con las que la rodean. La pintura resultante de Gauguin, en lo que se llamó **sintetismo**, se construye mediante formas que parecen piezas de un puzzle, con énfasis en las líneas separadoras y sin atención a los detalles, buscando siempre soluciones bidimensionales a la representación. Por tanto, Gauguin acaba añadiendo a su estilo personal un componente historicista (la recuperación de la expresividad del arte medieval); un motivo ético (simplificación de la imagen para expresar sentimientos profundos y auténticos, como lo sagrado, la vida, el amor, la muerte); y un motivo decorativo (reducir la pintura a zonas de colores planas armonizadas y separadas por contornos). Gauguin influiría a través de Paul Sérusier en los *nabis*, y más tarde en los *fauves* y Picasso. Tenía una personalidad difícil, egocéntrica, y Pissarro no le apreciaba, ni personalmente ni, por cierto, su pintura. En cambio Degas le ayudó siempre, y el aprecio artístico fue mutuo, con verdadera admiración por parte de Gauguin. Gauguin empieza a pintar en París, en 1873, trabajando aún como corredor de bolsa. Expone con los impresionistas en 1881, 1882 y 1886, aunque durante esa década estaba fascinado por los simbolistas. Ese último año de 1886 rompe con Pissarro y pasa el verano en una de las muchas colonias de artistas jóvenes que había entonces en Bretaña, en Pont-Aven, y que visitará hasta 1895. El siguiente año viaja a Panamá y Martinica y después vuelve a Pont-Aven (*Cosecha en Bretaña*, 1889). Su escaso éxito comercial en la esfera del impresionismo, y la influencia del arte japonés y el *cloisonismo* de Émile Bernard van modificando su estilo (*El Cristo amarillo*, 1889). Pero aunque «pensamos que era un pintor moderno, no lo era, o no del todo: zonas enteras de su imaginación pertenecen más al Tercer Imperio que al siglo XX, y una de ellas era su afición a la alegoría (...) Quería que sus cuadros fueran fábulas morales; se concebía a sí mismo como un maestro moral, no exactamente un ingeniero de sensaciones visuales» (Hughes). Theo van Gogh conoce las pinturas que Gauguin había hecho durante su viaje a Martinica, y adquiere algunas para su compañía Goupil. Desde entonces Vincent y Gauguin se hacen amigos. Theo promueve el establecimiento de ambos en Arlés, en 1888, pero la relación se tensa rápidamente y acaba mal. Aunque no volvieron a verse, siguieron en contacto epistolar. La Exposición Universal de París de 1889 explica, según algunos, la

huída definitiva de Gauguin de Francia. En dicha exposición se exhibió una momia peruana, y Gauguin presumía de tener una abuela socialista, bastarda y medio peruana. Ahí conoció también Tahití, representada mediante objetos exóticos traídos de ultramar, y quedó fascinado. En 1891 se marcha a Tahití, «vitoreado por amigos y admiradores y cargado de estereotipos», y desde allí irá enviando pinturas a París, inventando una forma de teletrabajo que otros pintores posteriores imitarán. «La fantasía popular de que Gauguin "se descubre a sí mismo" como pintor en Tahití es absolutamente falsa. Todos los componentes de su estilo -sus composiciones de amplias zonas planas de color, los contornos densos y sinuosos, el deseo de hacer simbólicas afirmaciones sobre el destino humano y la emoción, el interés por el arte "primitivo", así como la idea de que el color podía funcionar como un lenguaje- ya estaban presentes en Francia antes de 1891» (Hughes). Pero el Tahití idealizado en Francia había desaparecido hacía mucho tiempo: «en vez del paraíso, Gauguin encontró una colonia; en vez de buenos salvajes, prostitutas; en vez de los niños puros de Arcadia, apáticos mestizos: una cultura arruinada por los misioneros, las borracheras, la explotación y la gonorrea (...) su población diezmada, reducida de cuarenta mil almas en la época de Cook a seis mil en tiempos de Gauguin» (Hughes). Vuelve a Francia en 1893, donde continúa pintando con la temática tahitiana. Decepcionado con el ambiente artístico parisino, regresa a Tahití en 1895, donde se dedica primero a la escultura y más tarde retoma la pintura. Un ejemplo es el enorme lienzo *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* (1897), que Gauguin carga de simbolismo y significados. Escribe a un amigo: «es una obra filosófica sobre un tema comparable al del Evangelio». Aunque Tahití no sirvió para que cambiara su temática, cargada de un discurso moralizante, sí desinhibió aún más su uso del color: «al igual que todos los simbolistas, creía que el color podía actuar como las palabras; que entrañaba una exacta contrapartida para cada emoción, cada matiz del sentimiento» y para él la tarea de la pintura «no era describir, sino expresar» (Hughes). Los fauvistas liberarían a la pintura de la carga simbolista de Gauguin. En 1898 se exhiben en París pinturas de este período tahitiano, que reciben buenas críticas. El galerista, Ambroise **Vollard**, acuerda con Gauguin la compra adelantada de sus futuras obras a precio cerrado, y esto da por fin al pintor la estabilidad económica que necesitaba. En 1901, buscando un ambiente aún más primitivo y virgen, se traslada al archipiélago de las Marquesas, desde donde sigue pintando para Vollard, adaptando los temas a la demanda salvo algunas pinturas más personales que conectan con sus pinturas de Tahití: *Jeune fille à l'éventail (Niña con Abanico)* (1902), *Le Sorcier d'Hiva Oa (Hombre de Marquesas en Capa Roja)* (1902) y *Contes barbares (Cuentos Primitivos)* (1902). En sus últimos meses de vida, enfermo e incapaz de pintar, se dedicó a escribir (ensayos sobre arte y recuerdos autobiográficos, entre otras cosas) y a provocar trifulcas con las autoridades coloniales.

Te Tamari No Atua; Natividad (1896) y *No te aha oe riri; ¿Por qué estás enfadada?* (1896)

¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos? (1897)

Alphonse Monticelli -> Vincent van Gogh -> Edvard Munch -> Expresionistas del siglo XX

Vincent van Gogh (1853-1890) empezó trabajando en la empresa de los marchantes Goupil, de la que un tío suyo era socio, pero tras una crisis lo deja todo para irse a Ramsgate, Inglaterra, como maestro de escuela. Después su hermano Theo le sugiere dedicarse al arte, y Vincent vuelve a Holanda para recibir lecciones, y pinta su primera obra importante, *Los comedores de patatas* (1885). En Holanda hace una pintura concienciada con el problema social, monocroma, en la que los campesinos aparecen privados de luz y color, en un ambiente de miseria. Theo le sugiere entonces ir a París, donde él estaba establecido trabajando en una sucursal de Goupil. En 1886 se traslada a París (ciudad que ya conocía), y allí conoce la obra de Adolphe Monticelli, que tiene una profunda influencia en su pintura, liberándole del realismo en el uso del color y las formas. En París conocerá también las obras de los impresionistas (y el puntillismo de Seurat), o las estampas japonesas, de moda entonces, todo lo cual le causa un gran impacto. Además, toma contacto personal con los impresionistas (y traba amistad con Toulouse-Lautrec, quien le pinta al pastel en 1887) y abandona los temas sociales. Una vez más por sugerencia de Theo, Vincent se toma unas vacaciones en el sur de Francia, en Arlés, fantaseando con crear allí una colonia artística ("escuela del mediodía") como la de Gauguin

en Bretaña, a quien invitará a Arlés. La luz del sur tuvo otro fuerte impacto en Vincent. Su período de madurez se da precisamente a partir de 1888, aislado en Arlés. Los cuadros por los que es famoso son de esta última época, un total de tres años interrumpidos por problemas mentales. Acabó unos 900 cuadros y más de 1.600 dibujos, aunque en vida tan solo vendió 3 obras. Dijo por entonces: «Quiero llegar al punto en que la gente diga de mi trabajo: "Este hombre siente profundamente"». Van Gogh usó trazos con colores puros, pero más amplios y cargados de pintura que los impresionistas. Esa pintura matérica, casi tridimensional, aplicada con pincel, espátula e incluso los dedos, se conoce como *impasto*, y era una técnica conocida, pero en Van Gogh es su forma de pintar, tomada directamente de Monticelli. También siguiendo a este, Van Gogh renunció a imitar la naturaleza, a diferencia de los impresionistas, o de Cézanne o Seurat. Tampoco se preocupó por crear sensación de profundidad en sus cuadros. **No pintaba lo que veía, sino cómo se sentía acerca de lo que veía**. Sus distorsiones, su alejamiento del realismo para expresar, tienen también un precedente en El Greco. Un ejemplo es *Campo de trigo con cipreses* (1889) y otro, una pintura de interior, *La habitación de Vincent en Arlés*, de la que hay tres versiones (1888-89). Hugo von Hofmannsthal escribe "Cartas de un viajero vuelto a casa" en 1901, un cuento en el que un hombre de negocios alemán ensimismado y desorientado tiene una experiencia catártica al visitar una exposición de cuadros de Van Gogh. Como el protagonista de ese cuento, Van Gogh huyó toda la vida de algo (de su madre, de su padre, de otros pintores, del mundo) y en su huida buscaba dónde agarrarse: «A veces me pregunto si alguna vez llegaré a mi destino». Su madre siempre consideró que el arte de Vincent era "ridículo". El "apoyo" familiar fue una constante. Vincent luchará solo. Los adjetivos para describirle en su juventud ya anuncia el mito posterior: "obstinado", "incivil", "extraño" y "temperamento difícil". «Pocos artistas se han visto más arrastrados por la necesidad de autoexpresión que ese irritable e impaciente holandés. Incluso en el caso de que ninguna de sus telas hubiera sobrevivido, las cartas que le escribió a su hermano Théo -se conservan más de setecientas cincuenta- seguirían siendo una obra maestra de escritura confesional, el producto de una conciencia literalmente obsesionada con la necesidad de explicarse a sí misma, de revelar sus pasiones y de dar a conocer sus crisis más íntimas. (...) Van Gogh era uno de los relativamente pocos artistas cuyas angustia era realmente inseparable de su talento. (...) Él fue uno de los sagrados chivos expiatorios del materialismo decimonónico» (Hughes). Tiene autentica dificultad para relacionarse con la gente y comienza a dar solitarios paseos por el campo (nunca dejará de hacerlo). Le fascinan desde un principio algunos cuadros del pasado: la *Vista de Delft* de Vermeer y la *Lección de anatomía* de Rembrandt, que visitaba frecuentemente. Le recomendaba a su hermano Theo: «Ve a los museos tanto como puedas, es bueno saber de los pintores antiguos». En 1873 Van Gogh fue a trabajar a Londres y allí pudo conocer directamente obras de Leonardo, Rafael y Turner. En su juventud, Vincent no pintaba, su obsesión era exclusivamente el dibujo, que practicó obsesivamente, incluso en sus cartas. En ellas, más adelante, además de los paisajes y personas que ha visto, incluye esbozos de las pinturas que ha hecho, como *La habitación de Vincent en Arlés*.

Muchos pintores fueron obsesivos dibujantes, como Leonardo, Canaletto, Turner, Constable, Delacroix o Gauguin. Van Gogh dibuja sobre todo campesinos, y el trabajo en el campo. En esta época Van Gogh admira sobre todo a Millet, cuyos motivos comparte. Para él dibujar es sembrar, ideas que asocia repetidamente, y de ese esfuerzo obsesivo dice esperar un fruto futuro. En otoño de 1880 decide que será artista y comienza a dibujar a tiempo completo. Para mejorar su dibujo comienza a copiar libros de anatomía y asiste a clases de dibujo, con modelos. En 1881 escribe: «Debo aprender a hacer dibujos presentables y vendibles lo antes posible, para empezar a ganar dinero con mi trabajo». En la Navidad de 1881 su padre le hecha de casa y le ordena que no vuelva nunca. Vincent se refugia aún más en el arte, y vive de lo que su hermano Theo le envía cada mes. Empieza a obsesionarse con la pintura a partir del día en que visita el estudio del pintor Anton Mauve y este le prepara un bodegón (tarro, botella y dos zuecos) y le entrega una paleta. Van Gogh escribe a su hermano: «Pinto, empieza mi verdadera carrera». Solo su hermano le ayuda: «De una cosa estoy seguro -le dijo Tersteeg-, no eres artista». Para dibujar mejor, Vincent se compró un "cadre rectificateur" o "marco corrector", al que él llamaba "mi mirilla": un marco de madera dividido con hilos, como el que usaba Durero, y que servía para llevar un objeto tridimensional al papel cuadriculado. Empieza a pintar al óleo al aire libre usando su "mirilla". Nunca cedió a las presiones de su hermano para pintar "cosas vendibles": «en mi opinión, no es correcto trabajar para el mercado». Para intentar (una vez más) ayudarle, Theo le ofrece mandar uno de sus cuadros al Salón. Vincent acepta el reto y comienza a pintar. Realizará una composición más elaborada que sus habituales retratos: una familia sentada a la mesa comiendo (compartiendo) patatas y bebiendo café alrededor de una mesa y bajo la luz de un candil (*Los comedores de patatas*, 1885). La familia se llamaba De Groot, y Vincent los visita para dibujarlos. Es su primera gran pintura, y como sucede muchas veces, anuncia lo que está por llegar. Se puso a estudiar el color a través de los libros de Charles Blanc sobre teoría del color. Según Blanc, la naturaleza se componía de tres colores básicos: rojo, amarillo y azul. Combinando dos de estos colores primarios se obtenían los "secundarios": naranja (rojo + amarillo), verde (azul + amarillo) y violeta (azul + rojo). Cada color secundario carece de uno de los primarios: al naranja le falta el azul, al verde, rojo, y al violeta, amarillo. La relación entre estos colores era "complementaria", se complementaban unos a otros. El ojo reconoce este contraste: azul contra naranja, rojo contra verde, violeta contra amarillo. En el Rijksmuseum se obsesiona con *La novia judía* (1665-69) de Rembrandt, según nos cuenta Anton Kerssemakers, que acompañaba a Vincent en la visita. Los maestros holandeses (Hals, Rembrandt) aplican el color libremente, rápido y con "toques" puros. Van Gogh escribe: «Lo que más me llamó la atención... es que la mayoría se habían pintado deprisa: estos grandes maestros... acaban *rápidamente*, al "premier coup" [primer golpe] de pincel, sin retocar tanto»; «¡Qué alegría ver un Frans Hals!... ¡Qué diferente de esos cuadros donde todo se reproduce cuidadosamente de la misma forma!»; Frans Hals, Rembrandt... pintan «de una única pincelada, sin ningún tipo de retoque». El color es su nueva obsesión y reflexiona sobre su uso en la pintura (independiente de la

naturaleza): «Cuando Veronese pinta estos retratos de su beaumonde en *Las bodas de Caná*, vuelca toda la riqueza de su paleta en violetas sombríos y espléndidos tonos dorados. Después, como aún seguía pensando en azul pálido y un blanco perla que no aparecen en primer plano, les dio vida en el fondo, e hizo bien... Ese fondo tan hermoso brotó espontáneamente de un cálculo de colores. ¿Acaso me equivoco?... Eso es pintura y el resultado es más hermoso que la imitación exacta de las cosas». En pocos meses pasa de pintar polvorientas patatas a coloridas manzanas. El color ha llegado para quedarse. Pero antes de empezar su etapa colorista pinta un cuadro oscuro y monocromo, *Naturaleza muerta con Biblia* (1885), una naturaleza muerta en la que vemos la biblia de su padre, bien conservada, junto a la que vemos otro libro, desgastado, una novela moderna, *La joie de vivre*, de Zola. Del libro de Zola se puede leer todo (incluso el lugar de edición: París). El texto de la biblia es en cambio una mancha. La tradición (la Biblia) representa todo lo que Vincent rechaza. En cambio Zola «crea, pero no coloca un espejo delante de las cosas; crea maravillosamente pero crea, poetiza, y por eso es tan bello lo que hace»...«los pintores han de tener la imaginación y los sentimientos que conducen a la poesía». Con el cuadro *Naturaleza muerta con Biblia* renuncia definitivamente al realismo («Nunca puedes aprender suficiente de la naturaleza») e inicia su camino personal. Tras muchos esfuerzos por conseguir dibujar "bien" y ante las críticas recibidas Van Gogh se situó en su última línea de defensa: la pasión. Comenzó a afirmar que el arte requiere de más que corrección. La pintura exige una verdad «más auténtica que la verdad literal». El arte exige autenticidad, honestidad, intimidad, modernidad, y «en definitiva, vida». Dice también: «Un pintor debe empezar por los colores de su paleta y no por los de la propia naturaleza». Lo resume en una carta escrita a su hermano Theo: «Quiero pintar lo que siento y sentir lo que pinto». Vincent abandona Amberes y viaja a París (sin avisar a su hermano). París era también la ciudad de los impresionistas y el nuevo arte aunque Vincent no se hizo (muy) amigo de ellos. Entra en un taller (donde también "aprende" a pintar Toulouse-Lautrec, quien por cierto le retrata en 1883) pero lo abandona pronto. Se encierra en casa de Theo y comienza a pintar los "objetos" que encuentra, como pares de zapatos viejos (esto muchas veces). Su (nueva) obsesión en ese momento es el color y para practicarlo elige un nuevo tema: las flores, siempre sobre fondo oscuro. También sale a pintar al aire libre, donde realiza por ejemplo *La colina de Montmartre* (1886). A finales de verano, decepcionado por sus sueños frustrados (artísticos y personales), pinta sus primeros girasoles, tema en el que insistiría. En su camino al color, Vincent descubre las láminas japonesas, de las que llegará a pintar una copia al óleo (*Japonaiserie: Puente bajo la lluvia*, 1887, copia de *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina*, 1857, de Hiroshige). En 1888 escribió a Theo: «Envidio la extremada claridad con la que los japoneses hacen sus obras. Nunca resulta aburrido y nunca parece que haya prisa. Es tan sencillo como respirar y hacen una figura con un par de trazos certeros con la misma facilidad con la que coserían un botón». Queda fascinado y comienza a copiarlas. En algunos casos la copia es casi literal, como en un *Puente bajo la lluvia* de Utagawa Hiroshige, de 1857, versionado por Van Gogh en 1887. Pinta también a Tanguy rodeado de

estampas japonesas (*Retrato de Père Tanguy*, 1887). Más adelante, *Los lirios* de 1889, estará basado en un *ukiyo-e* de Ogata Korin, un artista japonés del siglo XVII. Con todo, Vincent nunca encontró su lugar en París ni en sus círculos artísticos. En 1888, sin previo aviso, abandona la ciudad y se marcha solo a Arlés. Allí llega la primavera y Vincent nunca había visto un espectáculo como ese. Comienza a pintar árboles, alguno repetido en épocas distintas, una vez más, obsesivamente. Se pinta a sí mismo caminado por los campos de Arlés con su caballete y sus pinturas. En uno de sus paseos "tropieza" con un puente y se obsesiona con él. Vicent dibuja y pinta ese puente una y otra vez, desde el norte, desde el sur, al oeste y desde el este. Lo mira a horas distintas captando los matices de luz que se condensan y brillan en el agua. El dibujo (la estructura del puente) la vio el primer día. Pero la luz y el color permiten mirar una y otra vez. Pasea por el campo, visita burdeles, pero no ve cosas, personas u objetos, solo ve colores. Llega hasta el mar y se pone a pintar marinas («¡Por fin he visto el Mediterráneo!»). Del mar Mediterráneo al mar de los campos de trigo: desde un terreno elevado contempla (y pinta) "campos verdes y amarillos hasta donde alcanza la vista". Vincent vuelve una y otra vez sobre el mismo tema, en pintura y en dibujo. Por ejemplo, el motivo del sembrador, que reaparece ahora lleno de luz y color (colores complementarios azul-naranja), o como una silueta oscura entre el observador y el sol. En muchos de sus cuadros aparecen siempre tres pájaros negros. Un buen día no sale al campo. Coge un jarrón, unas flores (girasoles) y la superficie de la mesa a modo de horizonte. Pinta tres cuadros a la vez. Uno con 3 girasoles, otro con 12, buscando el color "correcto" para el fondo. Al final pinta unos girasoles amarillos sobre fondo amarillo (*Girasoles*, 1889). Para los retratos tuvo problemas, pues le costó mucho convencer a los vecinos de Arlés para que posaran para él y solo algunos accedieron, como el cartero Roulin (*Retrato del cartero Joseph Roulin*, 1888). La falta de modelos le hace salir a la calle. Un día lo hace de noche. En la Place du Forum despliega su caballete ante el Grand Café. El resultado de esa noche (de pintura) es uno de los cuadros más famosos de todos los tiempos (*Terraza de café por la noche, Place du Forum, Arlés*, 1888). Al situar el caballete, Vincent tiene en mente un cuadro pintado por Antequin el año anterior. Las estrellas (como antes sembradores, gavillas, girasoles y cipreses) se convierten para Vincent en "oportunidades de pintar el infinito". Las estrellas eran un tema "familiar" para Vincent. Lo vemos en algunas cartas que le envían a él su madre y su hermana. Y también eran un tema literario. Vincent leyó a Zola, Daudet, Loti y también a Maupassant. Pintar el Grand Cafe de Arlés le había despertado algo que llevaba en su interior. «¿Cuándo me decidiré a pintar un cielo estrellado?» se pregunta Vincent «el cuadro que siempre tengo en mente». Finalmente, una noche de septiembre, Vincent sale a pintar directamente bajo las estrellas. Elige un rompeolas sobre el Ródano y pinta la *Noche estrellada sobre el Ródano* (1888). «Todo lo que Van Gogh veía estaba recorrido por una corriente de energía: La luna sale de un eclipse, las estrellas flamean y palpitan, y los cipreses se mueven con ellas, traduciendo los ritmos del cielo en el oscuro retorcimiento de su famélicas siluetas. Esos árboles canalizan la turbulencia del cielo conduciéndola a la tierra, completando un circuito de energía que inunda toda la naturaleza»

(Hughes). Vemos el cielo estrellado, donde podemos identificar perfectamente la osa mayor. La ciudad de Arlés aparece ante nuestra mirada en una serie de puntos luminosos que se reflejan en el agua. Las siluetas oscuras de algunos monumentos completan la imagen de la ciudad. Las barcas oscuras se recortan sobre el brillo del agua y en el primer plano una pareja pasea. Vincent nos ofrece una imagen que no podemos olvidar y sobre la que nuestra mirada quiere regresar. «Puede que la ensortijada marea de estrellas en medio del cielo haya sido una influencia inconsciente de la Gran ola de Hokusai -Van Gogh había estudiado ávidamente los grabados japoneses-, pero su impetuosa fuerza no tiene parangón en el arte oriental» (Hughes). Un año después, cuando Vincent esté encerrado en el hospital Saint-Paul-de-Mausole, en Saint-Rémy-de-Provence, de donde no le dejaban salir a pintar de noche, desde su ventana, a través de los barrotes, mira las estrellas y sueña una pintura. De día dibuja aquello que "ha visto" y "ha imaginado" la noche anterior. Crea un pueblo, un valle y unos cipreses. Después pintará este dibujo (*La noche estrellada*, 1889), con un cielo cuajado de estrellas, siendo la más baja Venus, rodeada de un halo blanco, con una gran luna, más luminosa que cualquier sol, y turbulencias. Para el cielo aplica distintos tonos de azul sobre el lienzo desnudo que podemos entrever entre las pinceladas. Como los antiguos egipcios, Vincent pintó un cielo nocturno que nadie en este mundo había visto con sus ojos. Vincent nos ofrece en esta pintura la unión de nuestro planeta con las estrellas: un camino al infinito. Al pintar el cielo estrellado Vincent se preguntó por el más allá: «Tengo una tremenda necesidad de -¿osaré decir la palabra?- religión (...) De manera que salgo de noche a pintar estrellas». Vincent pintó su imagen más brillante encerrado en su celda de Saint-Paul. Este cuadro causó una fascinación especial desde siempre: Edvard **Munch** (1863-1944) homenajearía la *Noche estrellada* de Van Gogh con una propia en 1926. Entre las dos *Noches estrelladas* sucedió uno de los episodios más conocidos de la vida de Vincent: su convivencia con Gauguin, a quien había conocido en París. Vincent parece que ha encontrado "su lugar" en Arlés (donde descubre la luz y el color) y decide alquilar una casa "amarilla" cuya fachada pinta (*La Casa Amarilla*, 1888) y de la que existen fotografías también. Con el dinero que le mandaba Theo todos los meses pudo pagar la renta. Virginia Wolf decía que para crear (escribir) se necesita una renta (dinero) y una habitación propia. Vincent tuvo (en Arlés) las dos cosas. La casa no era ninguna maravilla, llevaba meses cerrada porque nadie quería alquilarla, pero en ella Vincent encontró un espacio propio. Le escribe a Theo para contarle lo bien que está en su nueva casa y añade un dibujo de "su habitación". También escribe a Gauguin y dibuja de nuevo la misma visión de la habitación, su espacio propio. Steven Naifeh y Gregory White Smith, biógrafos de Van Gogh, escriben: «[Vincent] pintó el único lugar de la casa donde podía soñar en paz: su dormitorio. Abajo, la realidad siempre tendía a entrometerse: acreedores que le perseguían, modelos que le rechazaban, prostitutas que no querían acostarse con él o colegas artistas que tampoco le querían. Pero en su dormitorio podía cerrar la puerta a todo aquello y leer sobre las ideas religiosas de Tolstoi o la música de Wagner. «Al fin y al cabo, todos queremos vivir más musicalmente». Podía quedarse despierto hasta altas horas de la noche... entre

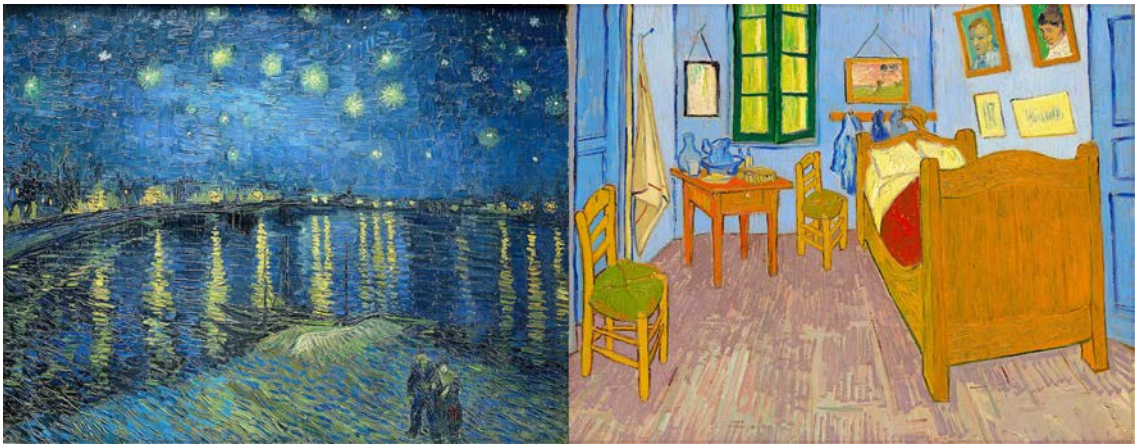
nubes de humo de pipa y sueños». Vincent encuentra en su habitación la paz que no consigue en el "mundo exterior", y dice sobre el cuadro de su habitación (de 1888): «Contemplar este cuadro debería dar reposo al cerebro o a la imaginación». A la pintura de 1888 añade otra en 1889, una segunda versión, con el mismo tamaño; pero aún hará una tercera, esta vez más pequeña. La primera tiene el suelo rojizo y está en el Museo Van Gogh de Amsterdam, la segunda tiene el suelo verdoso y está en el Arts Institute de Chicago y la tercera tiene el suelo pardo claro y está en el Museo d'Orsay de París. Pero hay más diferencias. Dado que el tiempo pasa entre cada pintura y la siguiente, se observan cambios. Primero, en los cuadros colgados en la pared, a la derecha, sobre la cama. En la versión de 1888 aparecen (seguramente) los retratos de Eugene Boch y Millet que pintó pocas semanas antes; mientras que en las versiones de 1889 en la pared sobre la cama cuelgan un autorretrato y el retrato de una mujer. El paisaje sobre la cabecera de la cama y sobre la percha, al fondo, es otra cosa que cambia entre versiones. Sin embargo, Vincent mantiene "intactos" los objetos (como el "bodegón" de la mesita). Con todo, a pesar del dinero que manda Theo, Vincent no siempre puede pagar el alquiler. Gasta mucho en pintura. En una ocasión, para que le perdonara el retraso del pago del alquiler su casero, el señor Ginoux, Vincent le ofrece pintar su local, un bar en la Place Lamartine. Vincent lo pinta (en directo) durante tres noches (*El café de noche*, 1888). Vemos las primeras mesas abandonadas con las bebidas sin recoger. Quizá sus ocupantes han huido al instalar Vincent su caballete. Al fondo algunos parroquianos indiferentes al pintor. En el centro, mirándonos directamente, el señor Ginoux. Vincent pinta el bar en rojo y verde (fuera así o no), dos colores complementarios. Parecería que Vincent ha encontrado (por fin) su lugar, pero para ser feliz o al menos intentarlo le falta el afecto de algún amigo artista. Después de escribir (sin éxito) a otros artistas Vincent escribe esta carta a Gauguin, que no era la primera opción: «Estimado camarada Gauguin: Quería hacerte saber que acabo de alquilar una casa de cuatro habitaciones aquí, en Arlés. Creo que si lograra dar con otro pintor al que le guste trabajar en el sur y al que, como yo, el trabajo le absorba hasta el punto de resignarse a vivir como un monje que visita el burdel cada quince días... podría ser un buen negocio». Para convencerle, además del sol del Mediterráneo, le promete las mismas condiciones (de renta) que disfruta él: «Mi hermano mandaría 250 francos mensuales para los dos (...) Y tú entregarías a mi hermano una pintura al mes». Theo, que siempre mantuvo a Vincent, también pagará los gastos de Gauguin. Los dos se comprometen a enviarle cuadros para que los venda. Ambos ambicionaban superar las limitaciones del impresionismo. La "diferencia" entre los cuadros que mandarán a Theo uno y otro es que los de Gauguin se venderán y triunfarán en París, pero los de Vincent no. De momento Gauguin acepta y llega finalmente a Arlés y llama a la puerta de la Casa Amarilla, donde comienza la complicada convivencia. El primer problema es que Vincent se había imaginado una relación de hermandad, pero Gauguin plantea una especie de competición entre artistas. Gauguin (a diferencia de Vincent) tiene éxito con las mujeres, y lo que es más importante, consigue que posen para él. Un día Gauguin trae a Marie Ginoux (la mujer del dueño del bar) para pintarla en la Casa Amarilla, y

empieza a dibujarla. Vincent no desaprovecha la ocasión de tener una modelo en casa así que se sienta a su lado y la pinta "directamente" (*L'Arlésienne* o *Retrato de Madame Ginoux con guantes y paraguas*, 1888). Durante las siguientes dos semanas, Gauguin (con sus dibujos de Madame Ginoux a mano) realizará una "réplica" a la pintura de Vincent. Pintando en la misma habitación que él, Gauguin "construye" sobre el lienzo una imagen, ya sin la presencia de la modelo. Vincent nunca hacía eso. Gauguin coge el retrato de Madame Ginoux y lo sitúa en el bar de su marido, colocando en las mesas del fondo dos "retratos" de dos personajes que había hecho Vincent antes: El zuavo Millet y el cartero Roulin. Gauguin ha pintado (delante de las narices de Vincent) una imagen inventada de "su" bar, con "su" soñada modelo y dos de "sus" amigos. Por su parte, Vincent volvió a pintar la modelo (a partir de su propia pintura anterior) pero cambiando solo los objetos que se ven sobre la mesa (*L'Arlésienne* o *Retrato de Madame Ginoux con libros*, 1888). Y mucho después, en 1890, en el asilo de Saint-Rémy-de-Provence, Vincent vuelve a pintarla cinco veces, pero esta vez "a partir" del dibujo que hizo Gauguin de la modelo. Poco a poco, en su relación diaria, Vincent descubre que él y Gauguin son la noche y el día: Vincent pinta siempre directamente lo que ve (al natural), Gauguin dibuja del natural y después (reflexionando) pinta en el estudio. Durante las primeras semanas Vincent se deja seducir por el estilo de Gauguin, quien le anima a pintar "de memoria", pero no aguanta mucho: «Me dejé liar, pero acabé hasta las narices». Si no tiene modelos que pintar Vincent dirige su mirada a los objetos que tiene cerca. Por ejemplo, su silla, con algunos objetos sobre ella. Pero para hacer más evidente su postura de rechazo a los métodos de Gauguin, también pinta la silla que utiliza este en la Casa Amarilla. La evidente incompatibilidad de caracteres desencadenó un ambiente irrespirable en la Casa Amarilla, como reconoció el propio Gauguin. Este quiere irse pero no sabe cómo ni cuándo hacerlo. Vincent intuye que Gauguin se quiere ir y hace un intento desesperado de volver a pintar como él, pero no lo consigue. El 23 de diciembre Gauguin sale a dar un paseo, pero Vincent cree que se marcha definitivamente, y sale tras él. Gauguin se asusta («me giré porque había estado muy raro últimamente y no me fiaba de él»), y para colmo Vincent le entrega un recorte de periódico donde se puede leer "Le meutrier a pris la fuite" (el asesino ha huido). Después Gauguin sigue con su paseo y Vincent vuelve a casa corriendo. Vincent se siente abandonado por segunda vez, y también ahora es Navidad, todo agravado por el anuncio que le hizo su hermano Theo poco antes de su próxima boda. Vincent se siente culpable (y responsable) de todos sus males («Culpable de no haber sabido corresponder a su padre como un buen hijo, culpable de todo el dinero de su hermano gastado en pinturas que nadie quiere comprar, culpable de los sufrimientos que ha causado a su madre, culpable por no ser buen anfitrión y haber causado la marcha de Gauguin..., culpable»). No se sabe qué ocurrió esa noche en la Casa Amarilla, pero Vincent pierde una oreja. Unos dicen que fue un castigo autoinfligido debido al sentimiento de culpa. Otros que se la cortó Gauguin en una pelea entre ambos. Vincent no se cortó la oreja entera. Seguramente lo intentó, pero falló. Se cortó solo el lóbulo y parte de la mejilla. Dice la leyenda que fue a entregar a Gauguin "el trozo" envuelto en papel. Al no encontrarlo se

lo dio al conserje del prostíbulo. Volvió a la Casa Amarilla, tambaleándose hasta su dormitorio y cayó sobre la cama. Al día siguiente lo encontró la policía. Gauguin abandona Arlés y Vincent, encerrado contra su voluntad en el hospital psiquiátrico de Saint-Rémy, intenta convencer a los médicos de que no está loco. Los doctores no se ponen de acuerdo en el diagnóstico. Un día parece recuperado y sano, pero al día siguiente tiene un nuevo ataque. En los momentos buenos le dejan pintar. Vincent fija su mirada en la tierra y pinta briznas de hierba. Abandonado por Gauguin y por Theo, encerrado en un hospital donde nadie le entiende, en medio de la tormenta que vive su mente, estas pinturas son intentos de amarrarse a un trozo de realidad. El manicomio de Saint-Paul-de-Mausole en Saint-Rémy, donde estuvo un año y ocho días, es el único escenario de sus pinturas en Arles que aún existe (la Casa Amarilla o el café nocturno desaparecieron hace mucho), y «muchos de los motivos que él describía en un radio de cuatrocientos cincuenta metros alrededor del hospital siguen siendo perfectamente reconocibles» (Hughes). Sin libertad (ni intimidad alguna), las recaídas son constantes. Si estaba loco o no por alguna enfermedad maníaco-depresiva, el tratamiento (básicamente baños fríos) no le ayudó mucho. Después de un ataque pinta. Escribe a su hermano Theo: «Hay personas que aman la naturaleza aunque estén chiflados y enfermos, y ésos son los pintores». Él era capaz de aislar aspectos de la naturaleza y destacarlos como símbolos, y los alrededores del hospital -la fachada de estuco, el jardín, los olivos del exterior- aún permiten la comparción. Tenemos una visión "idílica" de los jardines del hospital (*Jardines del hospital de Arlés*, 1888), que dibuja también; y además pinta un *Dormitorio del hospital de Arlés* (1889) y el *Retrato del Doctor Félix Rey* (1889). Hará además dos patéticos autorretratos donde aparece con la oreja vendada (*Autorretrato con la oreja vendada*, 1889), también pintados para “demostrar” a los médicos que no está loco. Pero los ataques vuelven con más fuerza y Vincent (en algunos momentos) pierde la fe en sí mismo. Finalmente, el propio Vincent, que quiere ser "curado”, acepta su internamiento indefinido en el manicomio de Saint-Paul-de-Mausole, donde le habilitan una habitación para que pinte. Allí trabaja en su serie de flores de jardín (sus dos *Jarrones con lirios*, 1889; pero también rosas, flores silvestres, etc.), con lo que se gana la confianza de sus nuevos médicos, que le dejan salir a pintar al aire libre: «Los cipreses siempre están en mi pensamiento…, me asombra que nadie los haya pintado aún como yo los veo». Vincent ve y pinta el ciprés (*Campos de trigo con cipreses*, 1889, tres versiones, pero aparecen en otros muchos cuadros) como una capilla: aquello que, arraigado en la Tierra, aspira al Cielo. Cuando parece haberse recuperado vuelven los ataques. Un día los médicos le sorprenden bebiéndose sus pinturas (¿intento de suicidio?). Cuando no puede trabajar, contempla una reproducción de la *Pietà* de Delacroix, y cuando "vuelve a la luz" y le dejan trabajar, Vincent la reproduce (*La Piedad según Delacroix*, 1889), pero pintando a Cristo con el pelo y la barba roja, en una suerte de autorretrato. Theo le había mandado un grabado de Rembrandt con la *Resurrección de Lázaro*, que Vincent reproduce introduciéndose a sí mismo una vez más en la escena. Pinta también un ángel, el único que hizo en su vida. Cuando quiere mandar un autorretrato a su hermano para demostrarle que se ha recuperado aparece aseado, sobre fondo

azul claro (*Autorretrato*, 1889). Lo mismo hizo Durero cuando quería reclamar para la pintura el estatus de arte liberal frente al artesanado. Vincent estaba fascinado por los autorretratos de Rembrandt, donde uno puede ver "algo" que no se desvanece («Me gustaría pintar retratos que, tras un siglo, parecieran apariciones a la gente que los viera»). Para Vincent los (buenos) retratos nos ofrecen «algo completo y perfecto, un momento de eternidad». Una carta de Theo, dirigida a su esposa, en la que habla de Vincent, dice: «la gente que hace las cosas apasionadamente», como los girasoles, «no puedes hacer que dejen de girarse hacia el sol», aunque «se marchiten un poco antes». Cuando parecía que Vincent acabaría sus días encerrado en un manicomio, Theo encuentra un nuevo destino para su hermano. Lo envía a Auvers con el doctor Gachet, un médico que "entiende" a los artistas y que le “receta” pintar. Vincent se pone a ello y retrata a su médico (*El doctor Paul Gachet*, 1890, dos versiones), pero sobre todo sale a pintar al aire libre cada día, y en una semana comienza 12 cuadros, unas pinturas que realiza en un nuevo formato panorámico. Este formato horizontal le permite "abrirse" completamente al paisaje: pinta una pareja paseando entre una arboleda (*Maleza con dos figuras*, 1890); y también pinta con este formato unas raíces, o algo que parecen serlo (*Tres raíces y troncos*, 1890), su última obra probablemente. Hasta el final no dejará de pintar. Se ha escrito mucho sobre *Campo de trigo con cuervos* (julio de 1890), que muchos han señalado equivocadamente como su última obra ¿Qué estamos viendo? Sobre los campos de trigo se elevan los mismos pájaros negros que sobrevuelan sus pinturas desde su juventud. Esos pájaros que abandonan el campo de trigo y se van volando... sí, pero ¿a dónde? Un domingo Vincent sale a pintar después de comer. Va cargado (como siempre) con sus pinturas, sus lienzos y su caballete. Al caer la noche regresa titubeando sin lienzos, pinturas ni caballete. Lleva la chaqueta abrochada para ocultar una herida de bala. Sube directamente a su habitación y se tumba en la cama. Van a atenderle y declara confundido: «Je me suis blessé» («Me he herido»). Muere treinta horas después en esa misma cama, abrazado a Theo (su hermano) que ha venido desde París. Nunca se encontró el arma, ni los lienzos ni pinturas que llevaba consigo. Su muerte es un misterio, aunque Irving Stone en su *Anhelo de vivir* la atribuyó a un suicidio, y a partir de ahí se creó una leyenda. Steven Naifeh y Gregory White Smith investigaron la muerte de Van Gogh y publican en 2011 la biografía *La vida de Van Gogh*. En ella plantean que fue herido por un disparo accidental de unos jóvenes que veraneaban en Auvers-sur-Oise, que Van Gogh conocía y trataba (a su pesar): René Secrétan, de 16 años, y su hermano Gastón. René en particular tenía fama de pendenciero y tenía un revólver del calibre 38 con la que iba a todas partes. Los dos hermanos, y su pandilla, se divertían martirizando y burlándose de el pintor, al que encontraban a menudo a las afueras del pueblo. Al parecer el disparo se produjo en un cobertizo cercano a la posada Ravoux de Auvers-sur-Oise, donde Van Gogh estaba alojado (por eso pudo volver a ella andando). René Secrétan concedió una entrevista en 1956, el año del estreno de la película de Vicente Minelli, en la que deja traslucir un sentimiento de culpa. No obstante, aunque es evidente que René Secrétan tuvo algo que ver en la muerte de Van Gogh, no está claro que, después de todo, no fuera un suicidio,

como señalan Louis van Tilborgh y Teio Meedendorp, investigadores del Museo Van Gogh de Ámsterdam, que custodia ducumentos de la familia del artista, tras examinar los informes médicos de la época. En 1960 se recuperó un revólver Lefaucheaux enterrado en Auvers-sur-Oise que inmediatamente se asoció, sin pruebas con el que provocó la muerte del artista. Para Vincent la "impresión" (de los impresionistas) solo toca la superficie de las cosas y nunca llega a su esencia, el objetivo del arte. Argan señala que «Van Gogh aprendió todo de los impresionistas en cuanto a la influencia recíproca entre los colores; pero estas relaciones no le interesan como contrastes visuales, sino como relaciones de fuerza (atracción, tensión, repulsión) en el interior del cuadro». Vincent nunca aceptó los consejos de Theo de pintar "cosas vendibles" (apariencias amables que gustan a todos). De la misma forma es contrario a la "imagen" que nos ofrece la fotografía. La pintura debe ir "más allá": «Los retratos pintados tienen vida propia, salen del alma del artista y expresan lo que no puede expresar una cámara». Para Giulio Carlo Argan Van Gogh es «la última expresión de lo 'sublime' romántico: desde un inicio significativamente similar al inicio romántico de Cézanne llega a la conclusión absolutamente contraria». Van Gogh acaba «en el punto extremo del Romanticismo y Cézanne abre un nuevo Clasicismo. En la cultura artística de la primera mitad del siglo todo gravitará sobre los dos términos opuestos del dilema y sobre su cada vez más tensa relación dialéctica: Cézanne o Van Gogh, clásico o romántico, Impresionismo o Expresionismo». «Ningún pintor tenía menos que ver con la alegría impresionista que Van Gogh, lo cual era lógico también, ya que nadie estaba menos dotado para disfrutarla. No es posible imaginar a los coloristas de la siguiente generación, hombres como Matisse o Derain, asignándole al color el peso psicológico y moral que Van Gogh le asignaba; no porque fueran frívolos, sino porque su seriedad entrañaba un cariz menos didáctico y religioso que la del holandés» (Hughes). Aunque murió en 1890 como un absoluto desconocido y sin la menor reputación, la influencia de Van Gogh sobre el arte moderno comenzó casi inmediatamente después de su muerte. Tres años después de esta el artista noruego Edvard **Munch** pintó su célebre *El grito* (1893), una obra claramente deudora de Van Gogh. Su sensibilidad estética explica que ase anticipara en la apreciación de algunos artistas. Hasta mediados del s XIX Vermeer era un pintor desconocido del que apenas se sabía nada y Van Gogh fue uno de los que supo ver su valor, como testimonia esta carta escrita en Arlés y enviada a Émile Bernard el 29 de julio de 1888: «¿Conoces a un pintor llamado Jan van der Meer? Ha pintando a una dama holandesa, bella, muy distinguida, que está encinta; la paleta de este extraño artista comprende el azul, el amarillo limón, el gris perla, el negro y el blanco. Es verdad que en los cuadros que ha pintado puede hallarse toda la gama de colores pero reunir el amarillo limón, el azul aislado y el gris claro es característico de él, como lo es en Velázquez armonizar el negro, el blanco, el gris y el rosa. De todos modos, lo sé, Rembrandt y los holandeses están dispersos por museos y colecciones, y no es muy fácil hacerse una idea de ellos si sólo se conoce el Louvre».



Noche estrellada sobre el Ródano (1888) y *La habitación de Vincent en Arlés* (1889), tercera versión

Autorretrato (1889) y *Campo de trigo con cuervos* (1890)

Georges Seurat (1859-1891) se permitió la experimentación porque su padre había hecho fortuna con la especulación inmobiliaria, como el padre de Caillebotte. Fue un joven prodigio que desarrolla muy pronto un estilo propio, siendo este «uno de los más lúcidos estilos clásicos desarrollados desde el siglo XV» (Hughes). Parte del impresionismo y se propone usar también colores brillantes, pero lo hace con toques uniformes y muy pequeños, lo que se conoció como **puntillismo** (aunque Seurat y Signac insistían en llamarlo **divisionismo**). Los colores se fusionarían en la retina visto el cuadro a cierta distancia. Dado que los contornos quedaban desdibujados, se vio obligado a usar formas muy simplificadas (cosa que ya hizo Cézanne antes). En su uso de formas geométricas simples es donde se ve un paralelismo con Uccello, que las usaba también. Un ejemplo de todo ello es *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1884-86). Los impresionistas, en comparación, basaban su pintura en la pincelada, «gruesa o delgada, neta o pastosa, entreverada, blanducha o transparente, siempre imprevisible en la forma, aliada con el dibujo en su dirección, e intuitivamente mezclada para ajustarse a la escena representada» (Hughes). Seurat buscaba algo más estable y predecible, calculable, que eso. Las pinceladas ya no serán espontáneas, sino muy medidas, en cuadros elaborados en estudio a lo largo de un proceso de muchos meses. Además, el propósito ya no será emular la realidad, sino materializar una realidad puramente pictórica presidida por principios abstractos. Con 20 años visita la cuarta exposición de los impresionistas y deja

de ir a la escuela de bellas artes. Pintaba pequeños bocetos en exteriores, influido por Delacroix, Millet, la Escuela de Barbizon y Renoir, pero los cuadros los pintaba laboriosamente en el estudio. «A diferencia de Monet, tenía muy poco interés en captar la inmediatez; por el contrario, su intención era captar la intemporalidad», y por otro lado «su intención fue infundir el orden y la disciplina en el impresionismo» (Gompertz). En 1883 envía dos dibujos al Salón y le aceptan uno. Hace además dibujos preparatorios para un gran cuadro (*Un baño en Asnières*, 1884) que es rechazado en el Salón en 1884, por lo que Seurat y otros "rechazados" exponen en el primer Salón *de los Independientes*, donde vuelve a presentar *El baño* junto con bocetos de su siguiente gran obra, *Un domingo en la Grande Jatte* (1884-86). *La Grande Jatte* es una isla grande y estrecha en el Sena, frente a Asnières. A mediados del XIX Asnières se convirtió en un lugar de recreo que atraía a los pintores. Seurat hizo 27 pequeñas tablas, otros tantos dibujos y 3 lienzos en el verano de 1884 en este lugar, a la vez que trabajaba en el lienzo grande, que está compuesto a partir de ese material preparatorio y documental, del que toma elementos (un perro, un árbol, una mujer pescando, un mono). Nada que ver con la pintura al natural y al aire libre de los impresionistas. A principios de 1885 el cuadro estaba acabado, pero el segundo Salón de los Independientes se anuló. Por esta época Saurat puso en práctica su teoría del **divisionismo** o **puntillismo**, a partir del estudio científico del color de **Michel Eugène Chevreul** (*La ley del contraste simultáneo de los colores*, 1839) y de **Odgen Rood** (*Teoría científica de los colores*, en francés en 1881), además de la teoría científica del color de **Charles Blanc** (*Gramática de la pintura y el grabado*, 1867). Según Chevreul, «un punto de color puro daba la retiniana impresión de estar rodeado por un halo de su complementario: el naranja aparece bordeado de azul, por ejemplo, el rojo con un borde verde, el violeta con uno amarillo. La «interferencia» de esas aureolas significa que cada color cambia a su vecino. Por lo tanto, la percepción del color es una cuestión de interacción» (Hughes). Con estas ideas en mente, Seurat se dispuso a usar colores puros distintos en cada zona, sin mezclar, para que la mezcla se hiciera en el ojo, lo que amplía las posibilidades de la gama de colores mucho más allá de los límites que permite alcanzar el empaste. Pero para que el truco funcione los colores tienen que ser complementarios (teoría de los contrastes simultáneos o de los colores complementarios). El motivo debe ser estático, y funciona especialmente con los paisajes, de los que Seurat pintó muchos con los puertos del Canal de la Mancha como motivo (*Puerto del canal de Gravelines*, 1890). De momento lo que hará con esta técnica es volver a *La Grande Jatte* para completarla. Además del color, el cuadro tiene una composición muy cuidada, inspirada tal vez en la *Introducción a una estética científica* de **Charles Henry** (1885), que analizaba los efectos emocionales de los colores y las líneas. Seurat, aconsejado por Pissarro, usa un amarillo de zinc que con el tiempo se ha vuelto marrón o pardo, el color que él quería eliminar totalmente de su paleta. Este deterioro se apreció incluso en vida del pintor. Además, a partir de otra teoría de Chevrel, consideró que el marco del cuadro afectaba a la percepción del mismo, motivo por el cual revisó una vez más *La Grande Jatte* para ampliarla ligeramente y pintar un borde pintado que hace de marco. Usa para ello azules

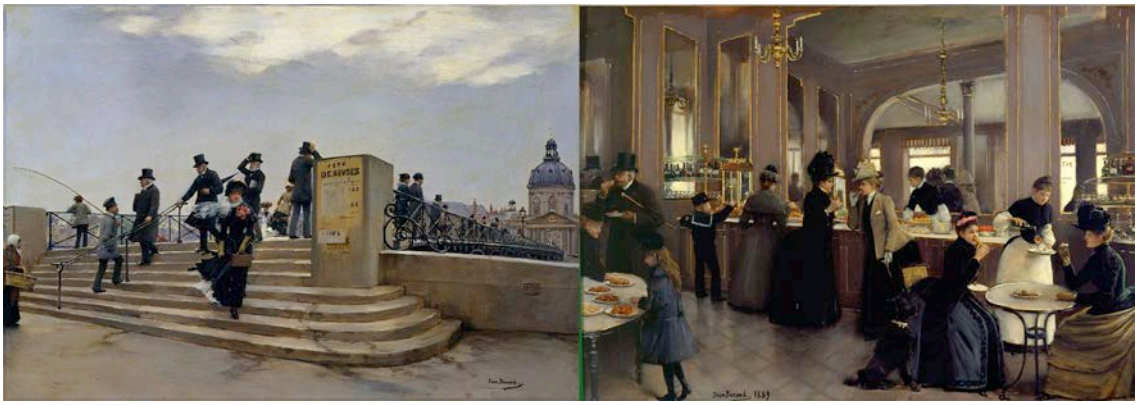
y naranjas, esta vez sin el amarillo de zinc, por lo que se conserva bien el color original. En adelante Seurat pintaría siempre los bordes y los marcos de los cuadros. Muchos detalles reflejan la moda de la época. Todos los grandes cuadros de Seurat tienen elementos y personajes comunes, a veces ligeramente cambiados, como si todos estuvieran relacionados de alguna forma. Además, estos no se comunican entre sí, a diferencia de los que aparecen en los bulliciosos cuadros de Renoir, como *El desayuno de los remeros* (1882). En *La Grande Jatte* hay algunas incoherencias en las sombras, la dirección del viento o las dimensiones relativas de algunos personajes. Aparentemente Seurat representa una Arcadia moderna, pero su significado no está claro. Sí puede asegurarse que el propósito de Seurat era tomar un motivo típicamente impresionista y hacer justo lo contrario con él de lo que habrían hecho los impresionistas: no representa un instante de visión, sino que es una cuidadosa construcción, formal y rigurosa, inspirada en las pinturas murales de Puvis de Chavannes en el Panteón de París, que causaron un gran impacto en los artistas y que también influyeron en Renoir, Gauguin, Matisse, Maurice Denis e incluso en Picasso. El crítico Félix Fénéon diría que *La Grande Jatte* era «como un Puvis modernizado». Seurat representa el placer burgués con las formas solemnes de la pintura histórica. Monet llegaría al mismo punto por un camino diferente poco después que Seurat. Signac señalaba en la revista anarquista *La Révolte*, en 1891, una interpretación marxista (según él el cuadro reflejaba la lucha de clases). El cuadro fue expuesto por primera vez en la octava y última exposición colectiva del grupo impresionista, en 1886. Fue un escándalo. Nueve años después de la muerte de Seurat Signac organizó una exposición con obras suyas y *La Grande Jatte* se vendió por 800 francos. En 1911 el MET rechazó comprarlo. En 1924, un millonario de Chicago, Frederic Clay Bartlett, lo compró por 20.000 dólares. Un consorcio francés intentó sin éxito volver a comprarlo en 1931 por 400.000. Hoy es el cuadro más famoso del pintor, y está en el *Art Institute de Chicago*. Pintores como **Pissarro** (por un tiempo), **Paul Signac (1863-1935)** y **Maximilien Luce (1858-1941)** siguieron el método "científico" de Seurat, y también el retratista belga **Théo van Rysselberghe (1862-1926)** o incluso Picasso, que sintió curiosidad por la técnica en algún momento. El crítico **Félix Fénéon (1861-1944)** los llamó "**neoimpresionistas**", término que puede sumarse al de *puntillistas* y *divisionistas*. Fénéon fue un periodista y crítico de finísimo sentido del humor y una figura clave para el arte de la época, pues "descubrió" a Rimbaud, Alfred Jarry, Apollinaire, y organizó exposiciones pioneras de los futuristas, Seurat, Gauguin o Matisse. Seurat tuvo una enorme influencia pero muere muy joven, con sólo 32 años, y el seguidor más importante de sus ideas fue **Signac**, que traba amistad con **Matisse**. Este forjará su estilo combinando el **uso libérrimo del color** de Gauguin o van Gogh con el **divisionismo** de Signac, cuya obra maestra, *En tiempos de armonía* (1893-95), tendrá una influencia directa su *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904-1905), obra seminal de extraordinario alcance que inaugura el fauvismo, primer movimiento de vanguardia.

Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte (1884-86) y *En tiempos de armonía* (1893-95)

Tanto Seurat como Signac redujeron la visión a ciencia, abriendo un amplio campo a su complemento, la visión no óptica (onírica, simbólica, etc.), que exploraron otros artistas. A los pintores divisionistas o puntillistas se opusieron los **simbolistas**, como **Gustave Moreau (1826-1898)** o **Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)**, que se declaraban "espiritualistas" y conectados con Mallarmé y la pintura de Blake o Füssli. Puvis de Chavannes fue el más clásico de los pintores simbolistas, revitalizador de la tradición del *muralismo* y cuya obra más conocida es *El pobre pescador* (1881). Así como la luz no es visible si no la intercepta una pantalla sólida, para los simbolistas las imágenes generan significados al pasar por el filtro de la mente, consciente y subconsciente. El *neoimpresionismo* está en la base de la investigación de los **fauves** y los **cubistas**, mientras que el *simbolismo* es el precursor del **surrealismo**.

Jean Béraud (1849-1935) fue conocido por sus preciosistas escenas de género en las que la vida urbana parisina durante la Belle Époque es protagonista (*Sortie de la messe à l'église Saint-Philippe-du-Roule*, 1877; *La Marseillaise*, 1880; *Le Pont des Arts par grand vent*, 1881; *La Brasserie*, 1883; *La Pâtisserie Gloppe au Champs-Élysées*, 1889; *Sortant de la Madeleine*, 1905; etc.). Béraud estudia en París con Léon Bonnat (1833-1922), profesor en la *École des Baux Arts*. Expone en el Salón desde 1872, y al principio de su carrera pinta sobre todo retratos (de los que haría unos 200 a lo largo de toda su vida), pero su primer gran éxito fue el cuadro *La vuelta del entierro* (1876), cuyo tema, una anecdótica y espontánea escena urbana, era muy original, así como el formato, muy apaisado. Como otros virtuosos de esta época, su estilo ecléctico combina el academicismo naturalista con algunas innovaciones técnicas y estilísticas tomadas de los impresionistas. Sin embargo, en los temas Béraud se acerca a su amigo Manet o a Degas, menos interesados por el paisaje o la vida de los suburbios, temas favoritos de los impresionistas, y más por la ciudad, sus locales de ocio (cafés, salones de baile, teatros), y actos sociales, incluida la vida nocturna. Con el cuadro *La Madeleine en el Pharisien* (1891) Béraud inició una polémica serie en la que situaba personajes bíblicos en un contexto actual. Guy de Maupassant le llamó «Le plus charmant des fantaisistes». No obstante, los historiadores de arte de su época le ignoraron

completamente. Tampoco las vanguardias le apreciaron, considerándole, como a otros virtuosos de éxito, un pintor comercial que se adaptaba al gusto de la clase burguesa adinerada.



Le Pont des Arts par grand vent (1881) y *La Pâtisserie Gloppe au Champs-Élysées* (1889)

Jules Bastien-Lepage (1848-1884) fue reconocido como uno de los más destacados pintores de la corriente realista tardía o naturalista (cuya correspondencia en literatura sería Émile Zola), a partir de una sólida formación académica. Su muerte temprana frustró el desarrollo completo de su talento. Llega a París en 1867 para ingresar en la École des Beaux-Arts, y se forma con Cabanel. Participa en la guerra Franco-Prusiana y es herido. Una vez vuelve a París y se recupera empieza a exponer y ganar premios y reconocimiento gracias a sus retratos, alguno de ellos muy bien remunerados (*Retrato de mi abuelo*, 1873; *Retrato de Simon Hayem*, 1874; *La chica de la Comunión*, 1875; *Retrato de Henri Wallon*, 1976). En 1875 queda segundo en el concurso para el Premio de Roma, tras una controvertida votación, y el año siguiente participa por última vez en ese concurso (queda tercero, su amigo Dagnan-Bouveret segundo), pero la pintura academicista ya no le interesa, y a partir de este momento se centra en su carrera profesional y artística, basada en los retratos parisinos (*Retrato del filósofo Adolphe Franck*, 1877; *Retrato de André Theuriet*, 1878; *Retrato de la actriz Sarah Bernhardt*, 1879; etc.) y en las pinturas de tema rural elaboradas durante sus estancias anuales en su tierra natal, los campos del Mosa (*Les foins (Henares)*, 1877; *Octubre,* 1878; *Trigales maduros*, 1880; *El padre Jacques*, 1881; *Atardecer en el pueblo*, 1882; *El amor en el pueblo*, 1882). Su pintura se hace muy detallista y los críticos le consideran ya el líder de la tendencia naturalista que se está desarrollando estos años. En 1880 viaja a Inglaterra para retratar a Albert-Edward, el Príncipe de Gales, y más tarde a Italia. En 1884 viaja a Argelia, buscando recuperarse de una larga enfermedad, pero vuelve a París ya casi moribundo. Jules Bastien-Lepage combina una excelente formación académica, la influencia de los realistas Courbet y Millet y también una cierta influencia de los impresionistas, pero todo ello conduce a una obra de gran calidad y originalidad que tuvo un gran número de seguidores e imitadores en toda Europa. Un crítico del Salón de 1883 observó: «¡En cada sala, sobre cada pared, a cada paso, Bastien-Lepage!, por todas partes, siempre y sin cesar... Hoy día tanto pinta todo el mundo como el señor Bastien-Lepage que el señor Bastien-Lepage parece pintar como todo el mundo».

Octubre (1878)

Otro académico naturalista francés, discípulo de Cabanel y Gérôme en la École des Beaux-Arts, fue **Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929)**. A partir de los años 80 Dagnan-Bouveret desarrolló una carrera profesional como pintor desde su estudio en París, que compartía con el también pintor **Gustave Courtois (1852-1923)**, y fue reconocido y admirado. A partir de 1885 visita frecuentemente Bretaña, donde pinta muchos de sus cuadros. Entre 1896 y 1897 se centra en personajes religiosos, y a partir de ahí pintaría sólo retratos, aunque previamente había trabajado otros géneros con un enfoque academicista. Partiendo de una formación y estilo muy académico, Dagnan-Bouveret evolucionó a un naturalismo sofisticado resultado de muy diversas influencias. Fue uno de los primeros pintores en emplear la fotografía para incrementar el realismo y detallismo de sus pinturas (*Gustave Courtois en su estudio*, 1880). Tiene curiosamente un cuadro titulado *Boda en el estudio del fotógrafo* (1878-79) donde puede observarse, con todo detalle, un estudio fotográfico de la época. En 1914 es nombrado presidente de la Académie des Beaux-Arts. Dagnan-Bouveret pintó en su lecho de muerte a Bastien-Lepage, con la colaboración de Courtois. Ambos se habían conocido en sus primeras épocas en París, cuando comenzaban a estudiar con Cabanel.

Boda en el estudio del fotógrafo (1878-79)

La invención de un sistema de **impresión fotomecánica** de ilustraciones en blanco y negro basadas en dibujos lineales revolucionó la industria editorial. La función del dibujo cambió radicalmente: dejó de ser en esencia un paso preparatorio para la pintura y se convirtió en un arte en sí mismo. La estética moderna de los artistas de vanguardia, como Toulouse-Lautrec, se basaba en diseños lineales y planos, sin preocuparse por el realismo de lo representado. Publicaciones de arte como *La Revue blanche* posibilitaron la creación de un mercado de **grabados y carteles** originales realizados por artistas. Los carteles se producían en serie, eran efímeros y su uso principal era comercial, pero a pesar de todo ello se convirtieron en el medio más importante de promoción y difusión entre el gran público de los objetivos estéticos de los artistas de vanguardia.

Los cafés se convirtieron en centros de reunión de pequeños grupos de poetas y artistas. Con la transformación de París por parte del barón Haussmann, surgen además los **cafés-concierto**, con un escenario para los actores y una sala o un jardín en verano, con grandes aforos. El *Moulin de la Galette* era frecuentado por la clase trabajadora, mientras que el *Moulin Rouge* se dirigía a un público acomodado y tanto hombres como mujeres debían pagar una carísima entrada para ver los impetuosos bailes de cancán o *chanut*.

El llamado **espíritu de Montmatre** fue un estado de ánimo vanguardista compartido por creadores de distintas escuelas: **naturalistas, simbolistas, *incohérents*** y **nabis**. Fueron el cabaré *Le Chat Noir* y sus clientes habituales

los principales impulsores de la consolidación de Montmatre como centro de la vida cultural y literaria.

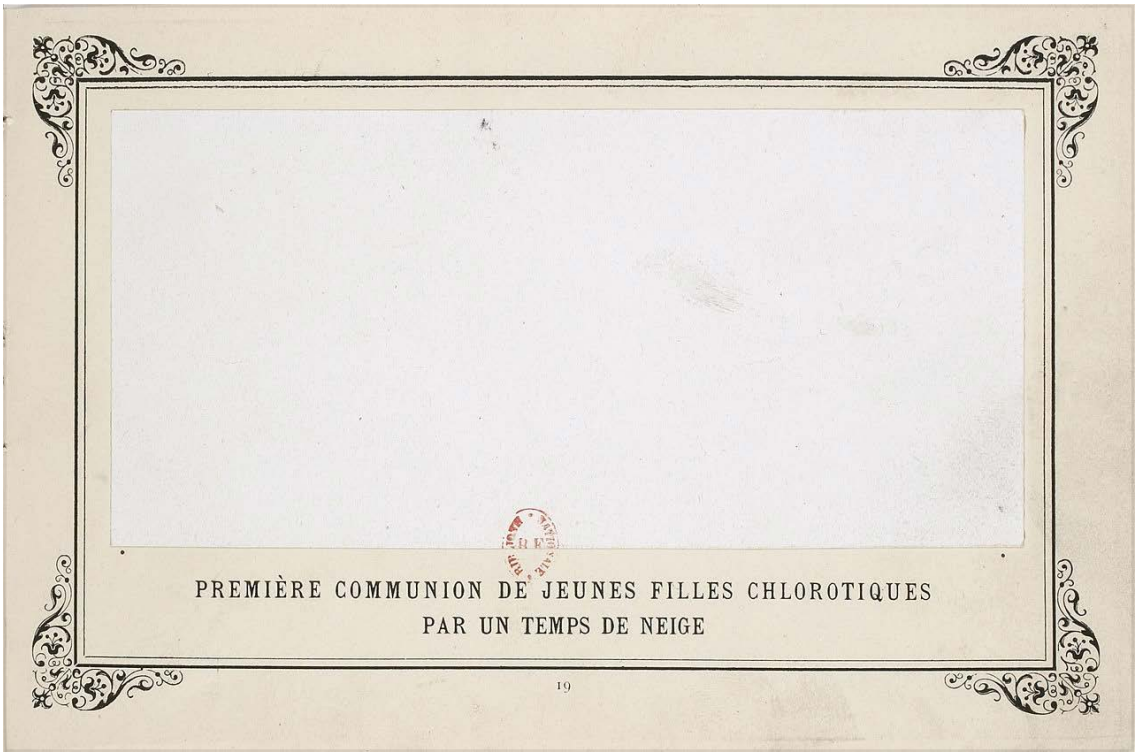
A finales de **1881** Rodolphe Satis, un artista frustrado, fundó en Montmartre el cabaré *Le Chat Noir*, en el número 84 del bulevar Rochechouart. Satis lo proclamó "cabaré artístico" e invitó a jóvenes pintores, escritores, compositores y músicos a utilizarlo como su centro de actividades. *Le Chat Noir* tenía un mobiliario pseudogótico y estaba decorado en estilo Luis XIII. Eugene Grasset diseñó candelabros de hierro para el interior, mientras que Adolphe Willette (1857-1926) fue responsable del diseño del famoso letrero exterior del cabaré, un gato negro sobre una media luna, y de la característica pintura de grandes dimensiones *Parce domine*.

El 1 de octubre de 1882, el diario *Le Chat Noir* publicó la lista de las obras de una insólita exposición, *Les Arts Incohérents*, organizada por el escritor y editor **Jules Lévy (1857-1935)**, en la que participaron artistas pero también aficionados variopintos. Fue la primera de muchas. Las exposiciones y los bailes *incohérents* se sucedieron durante trece años. En las exposiciones *incohérents* abundaban en obras sorprendentes que se basaban sobre todo en juegos visuales y de combinaciones de palabras e imágenes. El cabaré *Le Chat Noir* y sus clientes habituales, en especial los *incohérents*, fueron los principales impulsores de la consolidación de Montmartre como centro de la vida artística y literaria vanguardista en París a principios de la década de 1880. El *fumisme*, un tipo de humor practicado por los *incohérents* y otros grupos que frecuentaban *Le Chat Noir*, era una crítica y una burla a la pomposidad y la hipocresía que, según ellos, caracterizaban a la sociedad burguesa de la época. Los *incohérents* llevaron al extremo el humor absurdo y antiburgués *fumiste* y produjeron obras artísticas que son el preludio del dadaísmo, el surrealismo y el arte conceptual del siglo XX. Todo esto tenía además precedentes, como el Club de los Hidrópatas (1878-1881), fundado por el escritor Émile Goudeau.

«Los Incoherentes dinamitan igualmente el sistema del arte con sus salones y sus jurados, sus bastidores miserables y sus prescripciones lucrativas. Crean, así, jurados con miembros elegidos al azar. Siguiendo el mismo principio, distribuyen aleatoriamente medallas hechas de chocolate. Parodian los *vernissages*, ferias de vanidades inmemorial que derrumban a fuerza de groseras bufonerías, de enormes risotadas, de caricaturas desmesuradas y de una ironía salvaje. Para burlarse de los artistas de ánimo subversivo, pero que al mismo tiempo desean que el Estado distinga su subversión, inventan una roseta multicolor de la Orden de los Incoherentes, pero que no debe lucirse nunca en la solapa. Por último, organizan banquetes gargantuescos y fiestas báquicas en las que las jornadas inaugurales se desvanecen entre los vapores del alcohol» (Onfray).

Marcel Duchamp conoce todo lo anterior en 1905, a través de catálogos o encuentros personales con personajes de la época, y directamente los plagia. En 1907 expone en el primer Salón de los Artistas Humoristas, organizado en el

Palais des Glaces, y en 1911 dice introducir el humor en sus cuadros, vena chusca que continúa con sus bromas como el L.H.O.O.Q. (*Elle a chaud au cul*) de 1917, cosa ya inventada en los juegos de palabras de Béni-Etcoetera (1886). Sus famosos *ready-made*, como el *Portabotellas* de 1914, que toma la idea de una exposición de tirantes de 1882, o su *Fuente* de 1917, con precedentes en pinturas (sobre salchichas al ajo, o papel de lija) y esculturas ridículas (llenas de queso u hortalizas) expuestas en 1889, son también plagios "conceptuales", pues nunca mencionó a los *Incohérents* o a Jules Lévy. Pero lo mismo puede decirse de **Yves Klein**, cuyos cuadros monocromáticos tienen precedentes en los cuadros monocromos-humorísticos de Paul Bilhaud (*Combate de negros en un túnel de noche*, 1882) o Alphonse Allais (*Primera comunión de niñas anémicas en tiempo de nieve*, 1883); y cuya *Sinfonía monótona* (1947) -así como el *4'33''* (1952) de John Cage- tiene un precedente directo en la *Marcha fúnebre compuesta para los funerales de un gran hombre sordo* (1897), de Alphonse Allais. O de **Piero Manzoni** y su *Mierda de artista* (1961), cosas que ya hacían los *incohérents* al usar secreciones corporales o pintar acuarelas con saliva.



Primera comunión de niñas cloróticas en tiempo de nieve (1883)

En la Primavera de 1887 André Antoine fundó el *Théatre Libre* (1887-1896) con sede en Montmartre, en el número 96 de la Rue Blanche. Como teatro experimental, el *Théatre Libre* rompió con el afectado repertorio teatral de la tradición francesa y produjo obras *naturalistas*, basadas en novelas de Zola, Paul Alexis, los hermanos Goncourt y otros autores, e introdujo la producción de dramaturgos extranjeros como los noruegos Björnstjerne Björnson y Henrik Ibsen. El eclecticismo de las actividades vanguardistas del *Théatre Libres* se complementaba con las obras *simbolistas* representadas por el *Théatre de L'OEuvre* en diversos locales. Fundado en 1893 por Aurélien Lugné-Poe,

Camille Mauclair y Edouard Vuillard, el *Théatre de l'OEuvre* probablemente sea más conocido por la producción *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, que se estrenó en diciembre de 1896. El revolucionario guión *fumiste* y escatológico de la obra, una visión amoral de la avaricia y la guerra, así como la presencia de destacados actores interpretando como si fueran marionetas, anunciaba la llegada del *teatro del absurdo*. El decorado y las máscaras habían sido diseñados y pintados por **Bonnard, Toulouse-Lautrec** y **Vuillard**, entre otros. A lo largo de su existencia, el *Théatre Libre* y el *Théatre de l'OEuvre* encargaron a muchos de los artistas locales de Montmartre ilustraciones para las portadas de sus programas y, como a Toulouse-Lautrec y Valtat, el diseño de decorados. De hecho, el entorno colaborativo y experimental del cabaré *Le Chat Noir* se potenció y reavivó con la existencia de ambos teatros.

«Desde mediados del siglo XIX, mientras las capitales de Europa crecían, la imagen de la metrópoli como devoradora de almas, el lugar de las solitarias multitudes y las distracciones artificiales, se había filtrado en el arte y en la poesía. Hacia 1900, esa imagen sería el principal telón de fondo de la cultura de vanguardia. Desde los concurridos bulevares y cafés de París, una perspectiva de la vida peculiarmente irónica e indiferente estaba emergiendo, basada en el afán de lucimiento del dandismo -"parecer" más que "ser"-: estilos desechables y rápidamente cambiantes, fugaces encuentros sociales, transacciones impersonales. El tema de la ciudad como condensador de ansiedades también circuló a través del expresionismo alemán y del austríaco entre los años 1900 y 1918, a partir de los modelos que proporcionó Munch» (Hughes).

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), discípulo de Degas, es a la pintura lo que Guy de Maupassant (1853-1893) a la literatura. Los primeros años iba con frecuencia al "Circo Fernando", con su maestro René Princeteau, donde dibujaba caballos y trapecistas con escorzos imposibles, vivo colorido y composiciones muy modernas. Pero después se convirtió en el cronista de la noche parisina, con un estilo crítico, mordaz y veraz. Como señaló Charles Stuckey, «la extrema timidez de Toulouse-Lautrec le permitió crear un arte de observadores observando», un ilustrador de la rutina de la curiosidad. Un buen ejemplo de su estilo es *En el Moulin Rouge* (h 1893). El local del título del cuadro era una sala de baile situada en la plaza Blanche, entre la casa y el taller del pintor, en Montmartre, en el Boulevard de Clichy, una zona que separaba los barrios obreros de las zonas residenciales acomodadas. Acudían a él las clases populares, pero también los burgueses, a mirar desde una galería elevada. En esa galería tenía reservada una mesa siempre Toulouse-Lautrec. En el cuadro el pintor se ha representado a sí mismo pasando de largo al fondo, muy bajito, con bombín y gafas, junto a su alto y espigado primo Gabriel Tapie de Celeyran, con chistera. Toulouse-Lautrec tenía la cabeza grande, tronco y brazos normales y piernas muy cortas y delgadas, atrofiadas. Su deformidad era el resultado de la endogamia familiar (su padre era conde, y primo de su madre) y de fracturas en su infancia. Padecía además *picnipicnodisostosis*, una rara enfermedad genética aún hoy sin cura o tratamiento. Su primo Gabriel, que

había ido a París a estudiar medicina, también era hijo de primos, los hermanos de los padres de Henri. Se criaron juntos en el Languedoc. Gabriel apreciaba el arte de su primo y creó el museo dedicado a su pintura en Albi, años después. Los dos eran las ovejas negras de la familia, porque rehusaron continuar la forma de vida familiar. El cuadro parece una fotografía, que capta aparentemente por azar un instante sin especial sentido. Comparten la mesa que está en primer plano precisamente un fotógrafo, un vendedor de champán, un periodista editor y dos mujeres. El fotógrafo era Paul Sescau, que tenía el estudio cerca, en plaza de Pigalle 9, estaba especializado en la reproducción de pinturas y fotografió mucho al propio Toulouse-Lautrec. El vendedor de champán es Maurice Guibert, y representaba a Moët et Chandon. Más a la izquierda, con monóculo y bastón, está el editor de revistas y autor teatral Édouard Dujardin, apasionado de la música de Wagner y de las vanguardias en general. Los tres aparecen en otras obras de Toulouse-Lautrec del mismo periodo. A la derecha una mujer mira al espectador, iluminada desde abajo y la izquierda, zona donde está la pista de baile. Está sin identificar, aunque el galerista Joyant la llama Nelly C y otros la identifican como May Milton, una bailarina inglesa. Al fondo una mujer se arregla el pelo frente a un espejo. A esta mujer, una bailarina, la llamaban *La Goulue* (La voraz), por su vitalidad. Tenía la costumbre de apurar los vasos que dejaban los clientes al marcharse. Su pareja de baile es el "hombre sin huesos", Valentín. Junto a otras compañeras *La Goulue* ejecutaba una escandalosa "contradanza naturalista", una variante del cancán, para pasmo del público. Las bailarinas de cancán se hicieron tan populares que incluso eclipsaron a la Torre Eiffel durante la Exposición Universal de 1889 como reclamo publicitario. Era la **Belle Époque** que describe Joris Karl Huysmans en sus *Estampas Parisinas* de 1880. *La Goulue* se hizo famosa gracias a la prensa y a los directivos del Moulin Rouge, que la utilizaron como imagen de marca. La publicidad, muy efectiva, se hacía con octavillas, con invitaciones personales a gente influyente y con carteles. Fue precisamente un cartel de 1891 en el que aparecía con la pierna levantada lo que la lanzó a la fama, y también al dibujante, que no era otro que Toulouse-Lautrec. Este fue su primer cartel publicitario. Empleando la nueva técnica litográfica, produjo a partir de entonces gran cantidad de ellos para espectáculos de todo tipo. Como señala Argan, «en la publicidad es más importante comunicar para provocar una reacción que representar. Si un impresionista (por ejemplo, Manet) representaba una jarra de cerveza, lo hacía porque le interesaba lo rubio del líquido, el blanco de la espuma, los reflejos del cristal: en el cartel publicitario, la jarra pretende únicamente suscitar el deseo de cerveza fresca». Argan añade que «con Toulouse, por vez primera, la actividad del artista no tiende a concluir en un objeto acabado, el cuadro, sino que se extiende en la serie ininterrumpida de pinturas, grabados, dibujos, en el álbum de bosquejos que se hojea como si se leyese una colección de poesías. Es la misma exigencia que en esos años Mallarmé defiende para la poesía: el arte ya no es la visión del artista, sino la quintaesencia de su existencia y de su experiencia». En el cuadro se ve a otra mujer sentada con los hombres, de espaldas, pelirroja. Las pelirrojas eran la obsesión, no solo artística, de Toulouse-Lautrec. Se dice que una prostituta llamada Rosa *la Rouge* contagió a

Toulouse-Lautrec la enfermedad venérea que lo mató. Los hombres suelen estar identificados en los cuadros, pero las mujeres, que no siempre muestran su cara, no. Sin embargo la pelirroja de espaldas en el cuadro podría ser la bailarina y cortesana Jane Avril, que en 1892 sustituyó a la más vulgar *La Goulue* en las preferencias del público. Frente a la pelirroja hay otra mujer de vida alegre, probablemente la conocida como *La Macarona*, de la que sí vemos su cara. Toulouse-Lautrec dejó poco a poco de frecuentar el Moulin Rouge tras pintar el cuadro, pues el éxito de la publicidad lo había convertido en un local para turistas. Muy al final de su vida, pinta para la caseta de feria de una engordada y venida a menos *La Goulue* dos grandes paredes decorativas que rememoraban los tiempos del Moulin Rouge. Había otro "Molino", también en Montmartre, el *Moulin de la Galette*, que pintó Renoir al sol en un famoso cuadro, y también Toulouse-Lautrec trece años después, en 1889, pero de noche, con luz artificial verdosa y un ambiente mucho más inquietante y sórdido (muestra a los chulos, las putas y sus clientes). En cambio, en *La "toilette"* (1889), Toulouse-Lautrec pinta un cuadro en el sentido tradicional del término, pero que contrasta enormemente (y originalmente) con motivos similares de Ingres o de Degas. Aquí Toulouse, dice Argan, «parte del impresionismo y va más allá de él para extraer sus consecuencias: la primera de ellas es que la percepción no es solo una actividad visual, sino también psicológica»; pero además, «Toulouse hace una objeción al impresionismo: buscar lo "bello" en la plenitud de la luz y en el esplendor del color no es sustancialmente distinto que buscarlo, como hacía Ingres, en la pureza de las proporciones y de la forma plástica». Además, aunque uno puede separarse de la naturaleza para contemplarla, no puede hacer lo mismo con la sociedad, pues "se vive dentro de ella", y por tanto Toulouse supone «una renuncia definitiva al arte-contemplación y su sustitución por el arte-comunicación», lo que hace de él un pintor de enorme actualidad, rasgo que el joven Picasso fue el primero en descubrir. Toulouse-Lautrec muere de sífilis, como otras muchas personalidades de la época (Charles Baudelaire, Jules de Goncourt, Guy de Maupassant, Georges Seurat o Paul Gauguin). Su pequeño cuerpo se vio desbordado por la absenta, el alcohol, la sífilis y las noches sin dormir. En 1899, cuando comenzó con alucinaciones y manías persecutorias, hasta su familia se apartó de él. Pero su único amigo entonces, Maurice Joyant, lo internó en un sanatorio. A las dos semanas Toulouse-Lautrec empezó a estabilizarse. Temblaba y apenas podía andar, pero quería irse. No se lo permitieron, pero pudo tener papel y lápices de colores con los que dibujar de memoria. En su cabeza volvió a los primeros años de París, al circo con su maestro Princeteau, a los caballos con su padre, a los trapecistas, domadores, etc. La belleza, dificultad, modernidad y creatividad de estos dibujos sorprendió a todos en su momento, y Toulouse-Lautrec consiguió el alta médica. Declaró: «Compré mi liberación con mis dibujos». Se mantuvo unos meses abstemio, pero el alcohol volvió pronto a su sangre. Esta vez ni su amigo lo pudo salvar. Murió un año después de su alta.

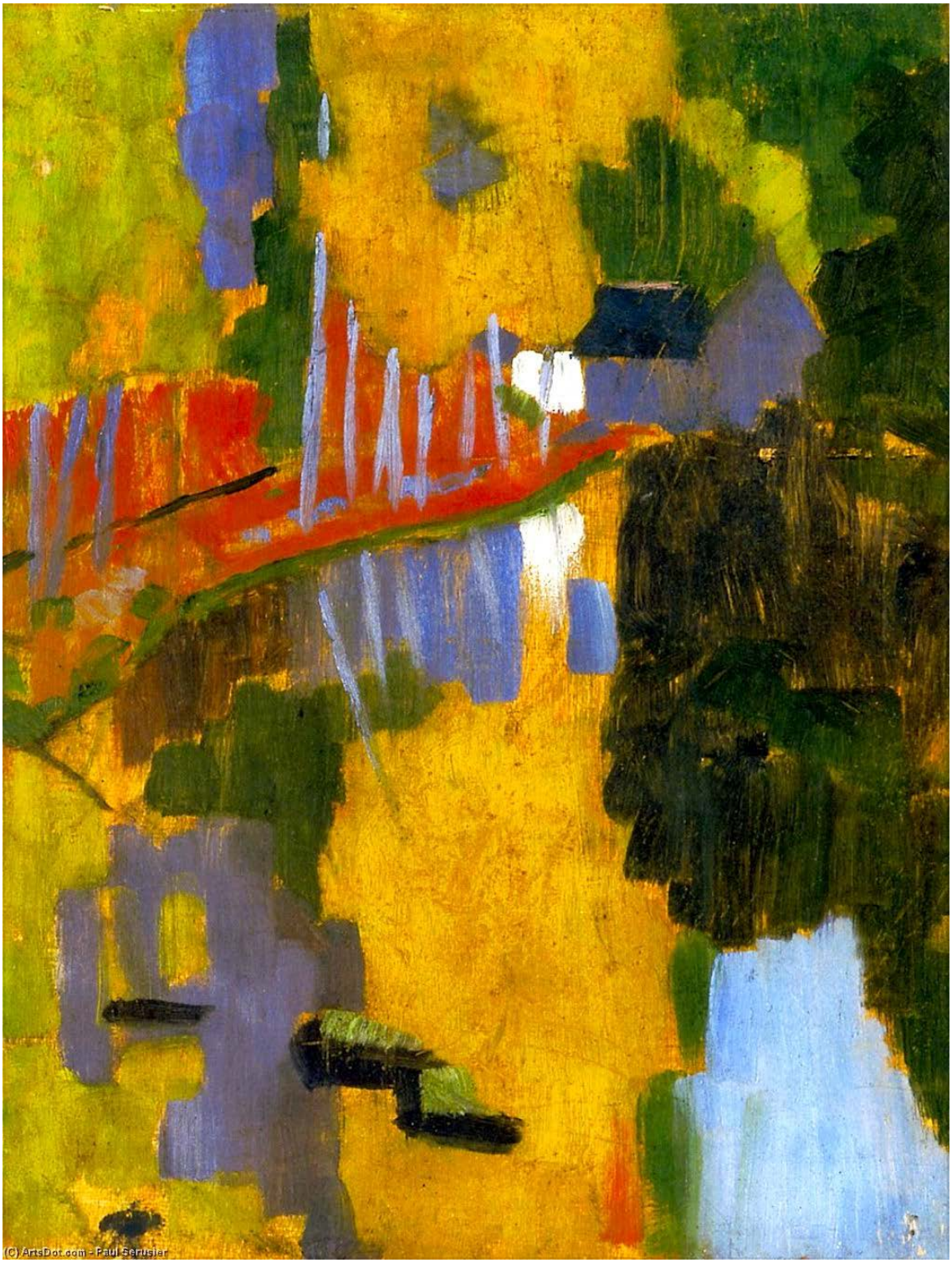
La "toilette" (1889) y *En el Moulin Rouge* (h 1893)

Un gran cartelista, caricaturista y pintor de la Belle Époque fue **Albert Guillaume (1873-1942)**. Sus carteles marcaron época, aunque desarrolló su actividad en este campo junto a otros artistas, como Toulouse-Lautrec, Jules Chéret (1836-1932) -considerado por muchos el «padre del póster moderno»-, Henri Privat-Livemont (1861–1936), René Georges Hermann-Paul (1864–1940) o **Alphonse Mucha (1860-1939)**. Por ejemplo, de este último, *Savonnerie de bagnolet* (1897). Estas litografías se utilizaban en publicidad (de teatros, salas de baile y cabarets), pero también se hicieron de menor tamaño para coleccionistas, como la colección de 256 diseños del *Maîtres de l'Affiche* (1895) compilado por Chéret con obras de 97 artistas, incluido Guillaume. Este fue además caricaturista satírico, para revistas como *Gil Blas*, *Le Rire*, *Le Frou-frou*, *L'Assiette au Beurre*, *Le Figaro illustré y Le Pays de France*, y también cultivó la pintura al óleo, creando divertidas y suntuosas escenas de género cargadas de humor que reflejan la vida nocturna parisina de principios de siglo (*Les Retardataires*, 1914), en ocasiones aportando perspectivas insólitas (*Au theatre*, 1900-15; *Voyageurs dans l'omnibus à la tombée de la nuit*, 1900-15; etc.).

Savonnerie de bagnolet (1897) y *Au theatre* (1900-15)

En las dos últimas décadas del siglo XIX la situación de la pintura en Francia es complicada y **confusa**. Están activos aún los grandes impresionistas (Monet, Renoir, Degas), mientras que Cézanne trabaja aislado en Aix-en-Provence (desde 1890) pero se empieza a reconocer la importancia de su trabajo pictórico investigativo. Van Gogh desarrolla su carrera en dos años en total anonimato, pero después de 1890, fecha de su muerte, se empieza a conocer su pintura. Además, en esta época están activos los neoimpresionistas, de enfoque cientifista (Signac, Seurat), y los simbolistas, cuya pintura es espiritualista. Era necesario encontrar una **síntesis**. Quien hace esto es **Gauguin**, con la ayuda de dos críticos, Félix Fenéon (1861-1944) -director de *La Revue Blanche*- y Albert Aurier (1865-1892), y de otros dos críticos-artistas, Émile Bernard y Maurice Denis. Gauguin se establece en el pequeño pueblo de **Pont-Aven** (Bretaña) en 1886, donde cuenta con una pequeña corte de admiradores, y a donde acudirá intermitentemente hasta 1895. Su objetivo era superar el límite sensorial del impresionismo. Cuando se reflexiona a partir de la impresión visual esta puede cambiar. Esta es la base del *expresionismo*. Después, tras su breve período con Van Gogh en Arlés (1888), Gauguin se marcha a las islas del Pacífico (1891), tras varios viajes exploratorios previos, buscando sociedades primitivas en las que continuar su investigación. El grupo de los *nabis* (profetas), creado en 1888, adopta como programa esta síntesis impresionista-simbolista de Gauguin, quien coincide con Sérusier y Bernard en Pont Aven. El grupo llega a incluir a **Paul Sérusier (1864-1927)**, que hacía de correo entre Pont-Aven y París, Pierre Bonnard, **Maurice Denis (1870-1945)**, Édouard Vuillard, al propio **Émile Bernard**, Ker-Xavier Roussel (1867-1944), Paul Ranson (1862-1909), **Félix Vallotton (1865-1925)**, el escultor Aristide Maillol (1861-1944). El líder era **Sérusier**, aunque el teórico era Maurice Denis. La obra casi abstracta *Talismán* (1888) de Sérusier, en realidad un paisaje de

Pont-Aven, será llamada por los *nabis* la "caja mágica" que contenía el secreto de la pintura que propugnaba el grupo. *Talismán* o *Caja mágica* es claramente la primera obra *nabis* y la piedra angular de todo el movimiento. El nombre de "caja mágica" viene de una caja de cerillas que le da Gauguin a Sérusier retándolo a pintar algo en ella: «El arte es lo que tú ves, la emoción que te produce». Gauguin también dice a Sérusier: «si ves un amarillo, usa el amarillo más intenso de tu paleta para representarlo». Este reto de la "caja mágica" es un ejemplo del destacado papel que Gauguin tuvo en el camino del color hacia la abstracción. Sérusier fue el que se mantuvo más cercano con su pintura a Gauguin. **Bernard** es el único que, junto a Sérusier, estuvo con Gauguin en Pont Aven, y sus figuras recuerdan a las de Gauguin, recortadas con un borde de color y superpuestas como pegatinas sobre un fondo. Cézanne, que aborrecía la pintura de Gauguin por considerarla demasiado simple, trató de liberar a Bernard de su influencia, sin lograrlo, pues «pocos pintores jóvenes sabían lo bastante para ver la inmensa escrupulosidad de Cézanne ante el tema como cualquier cosa menos otro estilo, y de este modo la lección se perdió en Bernard» (Hughes). **Denis**, en cambio, es considerado el más simbolista de los *nabis*, el más cercano al modernismo, pues sus cuadros son narrativos y están llenos de formas y figuras alegóricas (sus compañeros le llamaban «el *nabi* de los bellos iconos»). **Vallotton** elabora unas composiciones muy interesantes, poco usuales, con frecuentes escenas teñidas por la soledad que son un precedente desconcertante de las de Edward Hopper. **Vuillard** tiene una pincelada empastada con bordes indefinidos muy característicos, y llena el lienzo de masas con las que crea un espacio-ambiente. **Bonnard** es el más conocido y, siempre preso de la duda, sus composiciones son producto -casi siempre- de recortar lienzos mayores que no le satisfacían, con armonías de color complejas y vibrantes. El **programa** del grupo es prácticamente el de Pont-Aven -síntesis entre impresión visual (impresionismo) y reacción subjetiva (simbolismo)- pero con París como escenario, lo que abre la puerta a la influencia de Toulouse-Lautrec. Las **características** de la pintura *nabis* son: color puro y plano, simplificación y deformación, la emoción prima sobre lo observado, la vida cotidiana y burguesa como temas, interés por el arte oriental y uso de diversos medios de expresión. La única influencia exótica fueron las estampas japonesas. **Denis** anula la distinción entre pintura de representación y pintura decorativa («un cuadro no es más que una superficie cubierta por colores dispuestos en un orden determinado»). El cuadro tiene un valor en sí mismo, independientemente de lo que represente (una impresión visual, mediada por la subjetividad del observador, o algo completamente imaginado). Con los *nabis*, París se convierte en la capital ideal del *Art Nouveau*. Pero, sobre todo, la importancia de los *nabis* (como la de los *fauves* más tarde) radica en que inician una investigación basada en el color plano, que junto a la deformación emocional de la realidad, va creando los cimientos de lo que será la **abstracción**, que llegaría muy pronto.



Talismán o Caja mágica (1888)

Pierre Bonnard (1867-1947), «uno de los primeros devotos de Gauguin y del arte japonés» (Hughes), desarrolló una pintura decorativa, plana, de colores primarios muy llamativos (*A la mesa*, 1899), similar a las simplificaciones que se podían ver en la cartelería publicitaria. Los ***nabis*** pretendían hacer una síntesis de las corrientes más avanzadas, según Argan, estableciendo una estrecha colaboración entre artistas y literatos, a través de la *Revue Blanche* a partir de 1890 (para la que Bonnard elaboró ilustraciones). Su principal preocupación era expresar emociones o transmitir estados de ánimo mediante el uso del color, lo

que les acerca a la abstracción. Rechazaban la separación entre las distintas ramas del arte y trabajaron las artes decorativas, las ilustraciones y la cartelería misma. Los carteles de Bonnard, como el póster para *La revue blanche*, una revista cultural y literaria, de 1894, influyeron poderosamente en los artistas de la Secesión Vienesa desde finales de la década de 1890, gracias a su circulación internacional. Como Gauguin, pretenden combinar la impresión sensorial y la respuesta subjetiva simbolista, pero como Toulouse-Lautrec, su referente es París y su carácter, mundano. Para Denis, el valor del cuadro ya no lo da la cosa representada, sea sensorial o imaginada, sino el propio cuadro como objeto fabricado, siendo esta la premisa futura de los *fauves* y los cubistas. El término *nabis* viene de la palabra hebrea *nebiim*, que significa "profeta". Se reunían en tertulias en el café Volpini, y cuando este se quedó pequeño Paul Ranson puso su casa a disposición de los miembros del grupo, que la llamaron "El Templo", y a su propietario el "sumo sacerdote". Su pintura se desarrolló entre 1888 y 1900, cuando exponen conjuntamente por última vez, escindiéndose después en **dos ramas**, la *espiritual*, liderada por Denis, con una técnica más simple, y la *decorativa*, preocupada por la armonía y la coherencia en la composición, con Bonnard y Vuillard. En realidad Bonnard, que entra en contacto a través de Vuillard con el círculo artístico-literario del simbolista Mallarmé, no se dejó atraer por teorías y programas, y continúa la tradición de Monet y Renoir protegiéndola de la revuelta de los *fauves* y los *cubistas* hasta su conjugación con los *tachistas* o *informalistas* después de la Segunda Guerra Mundial (Argan). El filósofo Henri Bergson tuvo una enorme influencia en toda la cultura y el arte francés de las primeras décadas del siglo XX, y más que sobre ningún otro, sobre Bonnard, que sería el **equivalente pictórico de Marcel Proust**. Bonnard se dedicó, como Toulouse-Lautrec, al diseño publicitario (en 1899 diseña su primer anuncio, para una marca de champán). También fue un ilustrador de libros y pintó paneles decorativos para casas (*Biombo con faisanes, patos, pájaros y mariposas*, 1889). En sus cuadros construye interiores a partir de notas y fotografías, con figuras femeninas en actividades cotidianas intrascendentes, como asearse o leer (*Comedor en el campo*, 1913; *La "toilette" matutina*, 1914; pintadas ambas en plena revolución cubista). Esto no quiere decir que en ocasiones no nos presente imágenes cargadas de sexo, como en *Desnudo azul* (1899), donde su modelo y amante Marie Boursin, que se hacía llamar Marthe de Méligny (y Marthe Solange cuando decide intentar pintar), aparece «tumbada en un sueño postcoito, toda animalidad en la creciente oscuridad azul del dormitorio» (Hughes). Bonnard la conoció en 1893, y tras convivir treinta años acabaría casándose con ella, viviendo juntos hasta su muerte en 1942 a pesar de que ella «era una marimandona, una arpía neurótica que le hacía la vida imposible a Bonnard y a sus amigos, que no sabía nada de pintura, y ni siquiera era capaz de cocinar» (Hughes). En los cuadros de Bonnard, a partir de 1920, ella deja de envejecer, y él sigue pintándola como la recordaba de joven, «disolviéndola en la luz, reconstituyéndola en el color, poseyéndola una y otra vez a distancia» (*Desnudo en la bañera*, 1936, una de las muchas versiones de este tema que hizo). En 1904 visita junto a Vuillard a Ker-Xavier Roussel en Saint-Tropez y la luz del sur le fascina. Durante los siguientes años visitará frecuentemente el

sur, a menudo en compañía de Signac y Matisse, y pintará paisajes en un nuevo estilo, repujados de luz y colores brillantes (*Méditerranée*, 1911). Desde 1910 visita con frecuencia a Monet, del que toma ideas como los encuadres desde un punto de vista alto y en picado, la multiplicación de colores a partir de pequeñas manchas adyacentes y la densidad pictórica, que llena todo el cuadro y lo satura. «Para los impresionistas, el cuadro era un conjunto de relaciones visuales; para Bonnard, las relaciones visuales se hacen psicológicas» (Argan). En 1926 se establece definitivamente cerca de Cannes, en una casita sobre una colina (que Matisse llamaba un «encantador palomar») donde llevará una vida de reclusión debido a Marthe, depresiva y asustadiza, obsesionada con lavarse y bañarse (tras la muerte de Marthe en 1942 su imagen irá desplazándose a los márgenes del cuadro, su cara en sombras o apareciendo de espaldas o reflejada en un espejo). Durante esa década «la obra de Bonnard -**una forma refinada e intensificada de impresionismo** que desarrollaba fuertes y relucientes campos de tonalidades cromáticas- ofrecía un aspecto de lo más anticuado para algunos artistas» (Hughes). Pintará Bonnard más de 300 obras, que incluyen paisajes, pero también bodegones, autorretratos, escenas de interior (incluidas las de *toilette*), etc., conformando lo mejor de su producción como artista. Picasso le consideraba decadente, «un popurrí de indecisión». Sin embargo su obra es profunda y reflexiva, íntima e intensa, hasta el punto de «resistir la comparación con el Monet de la última época» (Hughes). En comparación con Matisse, «en Bonnard hay contornos y colores intencionadamente indeterminados, una inmersión, una **disolución total de las cosas en el ambiente** (...); en Matisse hay contornos anchos y precisos, grandes zonas planas de colores intensos, hasta un interés pasional por las cosas. En Bonnard, por último, descubrimos el último eco de la concepción romántica, y en Matisse, la última configuración de la concepción clásica del arte» (Argan). En él, el motivo, las figuras, las cosas, emergen de una impresión general abstracta (*Desnudo en la bañera*, 1936; *Comedor en el jardín*, 1935). Puede verse a Bonnard como «**el opuesto de Matisse**, el pequeño burgués contra el gran burgués. Las composiciones de Matisse, aun cuando eran rebanadas de vida privada, comportan un aire de formal grandiosidad; de declamación, en la alta tradición del arte francés. Bonnard, en cambio, al igual que su compañero de estudio, el pintor Édouard Vuillard, era un "intimista": le conmovían las escenas pequeñas y naturales de la vida doméstica, donde los personajes eran captados en un momento de descuido y los objetos se volvían actores de un drama -pero no necesariamente una comedia- hecho de insignificantes acontecimientos» (Hughes). Sus naturalezas muertas contienen cosas cotidianas, dispuestas de manera aparentemente casual (*La habitación del desayuno*, 1930-31). «Las pinceladas aplicadas con soltura, entretejidas e impresionistas, hacen que la sustancia de esos cuadros parezca formada a medias y lista para esfumarse de nuevo en la luz de que está hecha» (Hughes). En suma, la pintura de Bonnard fue desconcertantemente modesta en sus propósitos ornamentales, volcada al placer hedonista del juego de luz y color y arcádica. Sus temas fueron en su última época la intimidad burguesa y el sopor hogareño. Cartier-Bresson le fotografía en su casa en 1944, el mismo año que a Matisse, que vivía en Niza.

Comedor en el campo (1913) y *Desnudo en la bañera* (1936)

Édouard Vuillard (1868-1940) se formó junto a su íntimo amigo Ker-Xavier Roussel en el taller del pintor Diogène Maillart, uniéndose en 1888 a los *nabis* y compartiendo taller con Bonnard y Denis. Frecuentó el círculo de Mallarmé (junto a Gauguin, Whistler, Redon), que preconizaba para la pintura el uso de todos los recursos disponibles (de ahí el *sintetismo* de Gauguin). La técnica de Vuillard se deriva del *puntillismo* (*La madre y el niño*, 1899), pero sin las ataduras cientifistas, sugiriendo la atmósfera, de la que surge, en un segundo momento, el motivo del cuadro. Pintó frescos por encargo en casas particulares, en el Teatro de los Campos Elíseos y en el Palacio de las Naciones de Ginebra (en 1937) e hizo escenografías para el Théâtre de l'OEuvre. Pero Vuillard pintó sobre todo interiores (frecuentemente la casa donde vivió con su madre viuda, su hermana y su abuela, y su taller), siempre con gran interés por los detalles y los elementos decorativos (*Interior*, 1902; o *Interior. Madame Vuillard y abuela Roussel en L'Étang-la-Ville*, 1900-1901). La hermana de Vuillard, Marie, no muy agraciada y sin dote, no encontraba pretendientes, y Edouard tuvo la feliz ocurrencia de concertarle una boda con su íntimo amigo Ker-Xavier **Roussel**, un personaje simpático y rico, pero mujeriego, al que se llevó a vivir a casa. Roussel, miembro de los *nabis* como Vuillard, abandona a Marie en 1895, dos años después de la boda, debido a un idilio que había tenido con la cuñada de Paul Ranson (la bella Germaine Rousseau, la "luz del templo"). La madre de Vuillard y Marie acuden a casa de Ranson ("El Templo" de los *nabis*) para intentar arreglar la situación y conseguir que Roussel volviera junto a su mujer. Este encuentro y sus circunstancias queda registrado en cartas cruzadas que se conservan. Pero hay un testimonio visual: el cuadro *Interior grande con seis figuras* (1895-97), de Edouard Vuillard, quien no estuvo presente pues se encontraba haciendo el servicio militar. En él vemos un ambiente opresivo, sin luz natural que de volumen a los objetos y figuras, decorado de forma sobrecargada. Es la casa de Ranson, quien aparece sentado en un gran escritorio lleno de cartas, con su mujer de pie al lado. En el extremo izquierdo está, sentada, la madre de Vuillard, que habla con Germaine, de espaldas y erguida. En el extremo derecho está Marie, la hermana del pintor, casi expulsada del cuadro, de espaldas y agachada, abatida, con un traje oscuro a rayas longitudinales. El causante de todo, Roussel, estuvo representado al fondo, saliendo por la puerta, como puede verse en otro cuadro de Vuillard en el que representa la casa de Félix Vallotton con una

primera versión del *Interior grande con seis figuras* (1895), que le había regalado, en la pared. Pero después, probablemente en 1897, antes de su firma definitiva y su exposición en una galería, Vuillard sobrepintó a su amigo Roussel sustituyéndolo por Ida Rousseau, la madre de Germaine. El tema de *Interior Grande*, cargado de opresión y tensión, no era nuevo para Vuillard, que realizó escenografías para los amargos dramas burgueses de Ibsen y el Pélleas y Mélisande de Maeterlinck, que se representaron en el Théâtre de l'OEuvre en la década de los 90, y también varios cuadros que reflejaban la infeliz vida matrimonial de su hermana con Roussel. Como pasó con Bonnard, las vanguardias posteriores a 1910 no hicieron mella en Vuillard, que se convirtió en el retratista más famoso de París en los años veinte y hasta su muerte.

Interior grande con seis figuras (1895-97) y *La madre y el niño* (1899)

El otro grupo de artistas en el París de la época, también preocupados por la pureza del color y la simplificación del dibujo, aunque algo posteriores (1904-08), fueron los **fauves** (Henri **Matisse**, André **Derain** y Maurice de **Vlaminck**, pero también Georges **Braque**, al principio de su carrera). El nombre *fauves* (fieras) proviene de un crítico que acudió a su primera exposición conjunta, en 1905, sorprendido por el uso de colores primarios brillantes. Era un movimiento sincrético y carecían de un manifiesto, pero el rechazo del naturalismo reflejado en el uso de colores puros y la ausencia de volumen (perspectiva, sombras, degradados) es una característica común en la pintura de sus miembros, así como la influencia de Gaugin y Van Gogh.

William Wordsworth escribió que «las pasiones humanas se incorporan a la belleza y a las formas permanentes de la naturaleza». En efecto, «uno de los grandes temas de la pintura romántica del siglo XIX era la interacción entre el mundo y el espíritu: la búsqueda de imágenes de aquellos estados de ánimo, encarnados en la naturaleza, que existen más allá o por debajo de nuestro control consciente: la panoplia de peñones, tormentas, llanos, océanos, fuego y mar, y en el cielo, la luz de la luna, y la energía de las plantas, de donde extraían sus temas Caspar David Friedrich, Turner, Samuel Palmer, Albert Bierstadt y Frederick Edwin Church. (...) La búsqueda de esas precarias imágenes del hombre y la naturaleza -tan ajena a la fructífera seguridad de un Rubens o un Constable- fue uno de los proyectos que el siglo XIX legó al **modernismo** que, adquiriendo una especial intensidad, produjo las distintas formas del **expresionismo**. En realidad, era uno de los principales vínculos entre el siglo XIX y el nuestro» (Hughes).

Las artes modernas tienen tres grandes fases históricas: la **bohemia**, la **vanguardia** y la **contracultura**. La bohemia comprende los movimientos de finales del siglo XIX, aunque se puede incluir en ella todos los movimientos antiacadémicos. Las vanguardias se desarrollan en la primera mitad del siglo XX, hasta la Segunda Guerra Mundial. La contracultura surge después de dicha guerra, y se desarrolla a partir de los años 60.

Diderot había sido uno de los primeros críticos de arte, y los críticos reemplazarán a los académicos en la segunda mitad del XIX en la selección de los talentos. A partir del éxito de Cézanne, los críticos y los marchantes de arte dominarán el mundo del arte y conducirán a la hegemonía de las vanguardias, a partir de un concepto no realista del arte como realidad autónoma. Después del cubismo, el oficio de la pintura y los hallazgos técnicos y visuales darán paso al arte conceptual, que no permite ya un juicio de calidad artística. Este arte se desarrolla al calor del dinero de los multimillonarios norteamericanos que acuden a París en el período de entreguerras a comprar arte *chic*, y que son orientados por el marchante Daniel Kahnweiler (1884-1979) y la snob intelectual Gertrude Stein (1874-1946), papel que jugará Peggy Guggenheim (1898-1979) después de la Segunda Guerra Mundial.

De Cézanne surgió en el siglo XX el **cubismo** (a través de Braque), en Francia. De Van Gogh, el **expresionismo**, especialmente en Alemania, y más adelante la **abstracción**. Y de Gauguin distintas formas de **primitivismo**, entre las que cabe citar el **surrealismo**, que bebe también del **simbolismo**. Hasta aquí la evolución de las artes visuales puede comprenderse como un ***proceso continuo* de liberación** y búsqueda de nuevas posibilidades: el impresionismo fue la liberación del subjetivismo, el fauvismo la liberación del realismo en el uso de los colores, el simbolismo y el surrealismo la liberación del significado convencional de las cosas, el cubismo la liberación del realismo visual, y la abstracción la liberación de todo lo anterior a la vez. Este camino tiene un final, a partir del cual empieza el arte conceptual.

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com