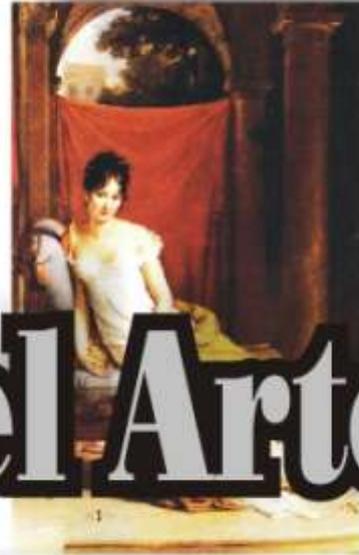
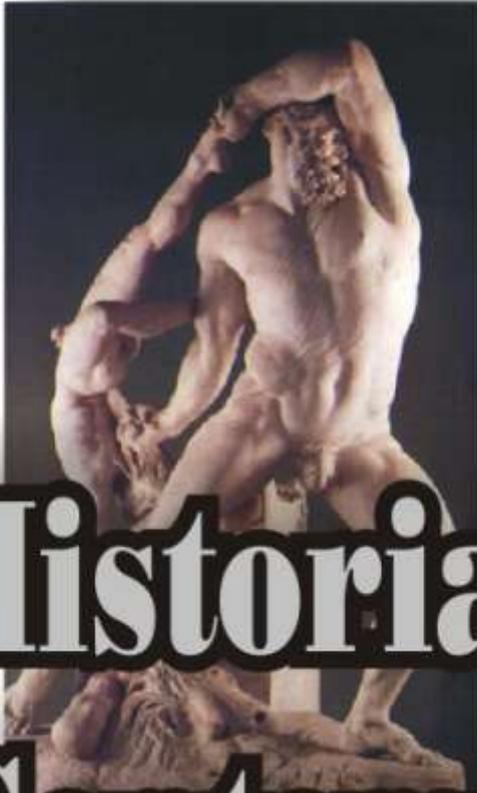


Historia del Arte Contemporáneo I



www.arstechne.es

CURSO 1999-00

PRIMER CICLO

Prof. Rafael Gil Salinas.

- **Introducción.**
 - Los precedentes: el siglo XVIII.
 - El Iluminismo y *las Artes*.
 - El revival clásico.
 - El arte en Francia a finales del *siglo XVIII*.
 - Las Academias de Bellas Artes.
- **La utopía: Ledoux y Boullée.**
 - La reacción clásica y la nueva concepción constructiva y urbanística. Soufflot. Fontaine.
 - El Imperio: Chalgrin. Percier. Prud'hon. Niccolini. Speeth. Kleuze.
 - El clasicismo inglés: Smirke. Nash. Soane.
 - El historicismo.
- **De la tradición barroca a las nuevas tendencias escultóricas:**
 - Los clásicos modernos.
 - Antonio Cánova (1757-1822).
 - Bertel Thorwaldsen (1770-1844).
- **David y su escuela.**
 - Jacques-Louis David, 1748-1825.
 - Discípulos y seguidores: los davidianos.
 - Antoine-Jean Gros, 1771-1835;
 - François-Pascal Gerard, 1770-1837;
 - Pierre-Paul Prud'hon, 1758-1823.
 - Su influencia en el arte español: los alumnos españoles de David.
- **Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828.**
- **El Neoclasicismo inglés y William Blake.**
 - Benjamin West, 1738-1820;
 - Henry Fuseli, 1741-1825;
 - John Flaxman, 1755-1826.
 - William Blake, 1757-1827.
- **Los románticos alemanes.**
 - Philipp Otto Runge, 1777-1810;
 - Caspar David Friedrich, 1774-1840.
- **El paisaje inglés.**
 - John Constable, 1776-1837;
 - J.M.W. Turner, 1775-1851;
- **Los románticos franceses.**
 - Jean-Dominique Ingres, 1780-1867;
 - Théodoré Géricault, 1791-1824;
 - Eugene Delacroix, 1798-1863.
- **El realismo.**
 - Honore Daumier, 1808-1879;
 - Jean-Francois Millet, 1814-1875;
 - Gustave Courbet, 1819-1877.

- **Manet: Del realismo al impresionismo.**
 - Claude Monet, 1840-1926;
 - Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919;
 - Edgar Degas, 1834-1917;
 - Alfred Sisley, 1839-1899;
 - Camille Pissarro, 1830-1903.
 - Paul Cezanne, 1839-1906.

NOTA: El horario de tutoría será los martes de 17 a 19 horas, en cuarta planta
Aulario IV

www.arstechne.es

OBJETIVOS

El programa de la asignatura Historia del Arte Contemporáneo I, materia troncal del Primer Ciclo del Plan de Estudios de Historia del Arte, cubre cronológicamente el periodo comprendido de mediados del siglo XVIII a finales del Siglo XIX.

Como se observará por el contenido de los enunciados del programa, se ha prescindido de la visión tradicional estilística que frecuentemente ha sido objeto de estudio por la historiografía española. Las razones, entre otras, son debidas a que la limitación que impone la visión vertical de la Historia del Arte Contemporáneo desde la Historia de los Estilos Artísticos y, además, la escasa objetividad que desde una perspectiva universal y universitaria internacional puede representar un planteamiento tan estrecho.

Se pretende, por tanto, que el alumno/a se introduzca en el conocimiento del arte contemporáneo, alcanzando, al final del curso, unos objetivos básicos:

1. Saber discernir entre los valores de una obra de arte desde el análisis formal y de contenido de los objetos artísticos.
2. Conocimiento del lenguaje específico del arte en sus diversas manifestaciones.
3. Valoración de la obra de arte en si misma, adquiriendo de esta forma una clara conciencia del papel desarrollado por el Arte en la sociedad contemporánea.
4. En última instancia, alcanzar a comprender la historia del arte desde planteamientos más objetivos, dada la diversidad metodológica, y creando en el alumno la capacidad de discernir y enjuiciar las obras de arte.

EVALUACIÓN

Se realizará un examen final de la asignatura consistente en:

- Una cuestión de relación.
- Cuatro diapositivas (expuestas durante 6 minutos cada una de ellas).

El examen podrá ser realizado en cualquiera de las dos lenguas oficiales de la Comunidad Valenciana.

Como característica específica, el alumno/a podrá utilizar como máximo dos hojas de papel donde expresar todos sus conocimientos de forma concisa y clara.

Con este tipo de prueba creemos que se consigue gran objetividad pues favorece todo tipo de conocimientos: memoria fotográfica, capacidad de relación y, en consecuencia, de comprensión de la asignatura, así como la crítica del objeto artístico.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- ARGAN, G.C.**, El Arte Moderno, Valencia, Fernando Torres, 1975 (2 vols.).
- ARNANSON, H.H.**, Arte Moderno, Barcelona, Daimon, 1972. (Q)
- BARR, A.H. Jr.**, La Definición del Arte Moderno, Madrid, Alianza, 1 989.
- GAYA NUÑO, J.A.**, “El Siglo XIX”, Ars Hispaniae, vol. XIX, Madrid, Plus Ultra, 1966, 1977.
- HAMILTON, G.H.**, Pintura y Escultura en Europa 1880-1940, Madrid, Cátedra, 1980.
- HERNANDO, J.**, Arquitectura en España, 1770-1900, Madrid, Cátedra, 1 989.
- HITCHCOCK, H.R.**, Arquitectura de los siglos XIX y XX, Madrid, Cátedra, 1981.
- HONOUR, H.**, El Romanticismo, Madrid, Alianza, 1981.
- , Neoclasicismo, Madrid, Xarait, 1982.
- LAFUENTE FERRARI, E.**, Breve Historia de la Pintura Española, Madrid, Tecnos, 1987 (2 vols.).
- MICHELI, M. de**, Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX, Madrid, Alianza, 1985.
- NOCHLIN, L.**, El Realismo, Madrid, Alianza, 1991.
- NOVOTNY, F.**, Pintura y Escultura en Europa 1780-1880, Madrid, Cátedra, 1981.
- REWALD, J.**, El Impresionismo, Barcelona, Seix Barral, 1981 (2 vols.).
- REYERO, C. y FREIXA, M.**, Pintura y Escultura en España. 1800-1910, Madrid, Cátedra, 1995.
- ROSEMBLUM, R., y H.W. JANSON**, Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture, Londres, Thames and Hudson, 1984 (versión castellano, Madrid, Akal, 1993).
- SCHAPIRO, M.**, El Arte Moderno, Madrid, Alianza, 1988.
- SICA, P.**, Historia del Urbanismo. El siglo XIX, Madrid, 1981.
- STANGOS, N.**, Conceptos de Arte Moderno, Madrid, Alianza, 1986
- VV.AA.**, Historia del Arte Hispánico, Madrid, Alhambra, 1978.

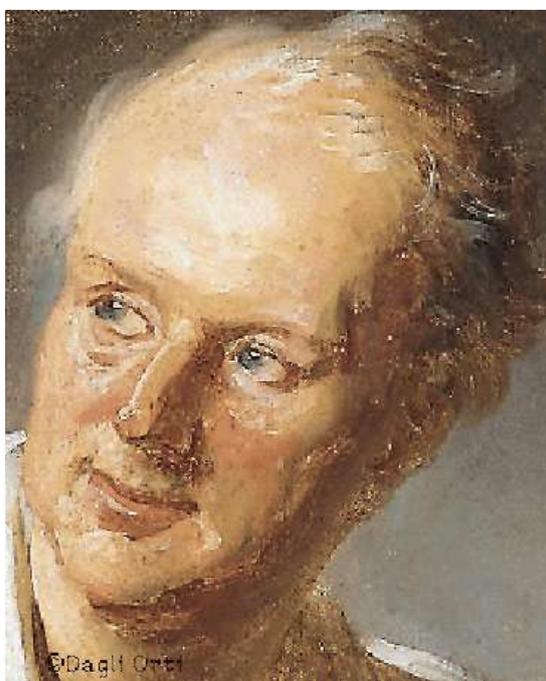
Tabla de contenido

Introducción.....	1
Los precedentes: el siglo XVIII.....	1
La utopía Ledoux y Boule.....	7
El arte napoleónico.....	8
De la tradición barroca a las nuevas tendencias escultóricas.....	14
David y su Escuela.....	23
Francisco José de Goya y Lucientes. (La figura de Goya entorno a cuatro cuestiones). 31	
¿Fue Francisco de Goya un pintor ateo?.....	31
¿Fue Goya un pintor popular?.....	36
¿Goya fue un artista comprometido con su tiempo?.....	51
La última etapa las pinturas negras 1818.....	54
El Neoclasicismo inglés y William Blake.....	58
El Neoclasicismo inglés.....	58
Benjamin West.....	58
Fuseli.....	59
John Flaxman.....	60
William Blake.....	61
Los románticos alemanes.....	63
Otto Runge (1777–1810).....	64
Caspar David Friedrich (1774 – 1840).....	66
El paisaje inglés.....	68
John Constable (1776–1837).....	68
J. M. William Turner (1775–1851).....	70
J. M. William Turner (1775–1851).....	70
Los románticos franceses.....	72
Jean–Dominique Ingres (1780–1867).....	72
Théodore Géricault (1791–1824).....	75
Eugene Delacroix (1798–1863).....	79
El realismo.....	82
Honore Daumier (1808–1879).....	83
Gustave Courbet (1819–1877).....	85
Jean François Millet (1814–1875).....	86
Manet: Del realismo al impresionismo.....	87
Eduard Manet (1832–1883).....	87
El impresionismo.....	91
Principios que caracterizaron el movimiento impresionista.....	92
Claude Monet (1840–1926).....	94
Pierre–Auguste Renoir (1841–1919).....	96
Edgar Degas (1834–1917).....	97
Toulouse–Lautrec (1864–1901).....	98
Georges Seurat (1859–1891).....	99
Paul Cezanne (1839–1906).....	99
Vincent Van Gogh (1853–1890).....	101
Paul Gauguin (1848–1903).....	102

Introducción.

Los precedentes: el siglo XVIII.

En el s. XIX hay un fenómeno que marca el comienzo de la contemporaneidad en el sentido artístico, será el **Iluminismo** (enlightenment), fenómeno que transformó la vida social, política e intelectual de Europa en la segunda mitad del s. XVIII, el iluminismo, nace bajo la idea de reformar la sociedad, la política y las instituciones. Necesidad de cambiar con las estructuras y formas del arte. El iluminismo se gesta en el nacimiento de la Enciclopedia Francesa¹.



Denis Diderot

Entre 1751 y 1772 más de 160 colaboradores participaron en la elaboración de 70 volúmenes teóricos y 10 de ilustraciones, que componen la enciclopedia dirigida por “Diderot” y “D’Alembert”, de la zoología a la agricultura, de la monarquía a las bellas artes o a la iglesia, cientos de conceptos

fueron enunciados en esta magna obra. En la Enciclopedia no había una intención revolucionaria –no se cuestiona al estado ni a las instituciones– aunque no fue visto así por la monarquía, que tras la publicación del primer volumen prohibió temporalmente su publicación; Por miedo a que minase el poder real al fomentar el espíritu de independencia y de revuelta. La Enciclopedia significó un marco a partir del cual se reflejaba una nueva mentalidad, que defendía la razón y la inteligencia, por encima de otros valores que habían estado vigentes hasta entonces. La monarquía europea no tuvo más remedio que acatar la importancia creciente de la mentalidad ilustrada y así Carlos III en España, Federico el Grande de Prusia, Catalina la Grande de Rusia o José II del Imperio Germánico, se convirtieron en destacados déspotas ilustrados.



Jean le Rond d'Alembert.

La **Ilustración** tiene una importancia notable pero limitada. Sustentar sobre la enciclopedia, el peso del cambio de mentalidad de la segunda mitad del s.

¹ Principal detonante que genera ese cambio.

XVIII, significa aceptar que la mayor parte de la población europea estaba capacitada para comprender estos textos y esto no era así¹.

El fenómeno de la ilustración –Enciclopedia–, fue minoritario, solo afectó a una capa de la sociedad europea que con el tiempo se fue extendiendo.

En el s. XIX la percepción de las bellas artes era escasa, solo para unos pocos². Los encargos de las monarquías eran para decorar sus palacios, en la iglesia los encargos servían para aleccionar a sus fieles –eran considerados objetos de culto, pero no artísticos- y los nobles encargaban las obras para sus casas.

Tras estas circunstancias, el arte era para muy pocos, ya que resultaba poco accesible al resto de la sociedad. Solo en el s. XIX el arte alecciona a todo el mundo a través de los museos y exposiciones. En el s. XIX Europa pretende exhibir el arte y esto produjo la aceptación, sensibilización y formación de un sector mayor de la sociedad sobre el arte. “La época contemporánea, se caracteriza por la aceptación del arte por la sociedad”.

Los filósofos del iluminismo³, consideraron las formas artísticas vigentes como la expresión del estado corrupto de la sociedad, desde principios del s. XVIII se puede apreciar en Europa el nacimiento de un arte propio cortesano (Rococó), que fue interpretado como superficial, irracional e inútil. Esas manifestaciones artísticas se caracterizaron por un gusto de la línea curva, la forma en “S”, defensa de la naturaleza

hasta el punto que todo lo invade, tanto en la pintura como en la decoración arquitectónica (Versalles) y una sensualidad que alcanza grados de provocación, frente a la rigurosidad y religiosidad de la concepción artística del s. XVIII.

El Rococó defiende lo pequeño frente a la magnitud Barroca, en consecuencia el Rococó consiguió más licencias que fueron duramente criticadas en la segunda mitad del s. XVIII bajo la mentalidad ilustrada, el espíritu de la razón crítica y cuestiona la validez superflua de las formas rococós, lo que reclamaron fue un tono moral en las artes, para lo cual encargaron pinturas ejemplares, que reflejaran actos de heroísmo y virtud para ornamentar los edificios reales. La medida no solo afecto a los encargos reales sino que también afecto a la formación de los artistas, quienes en las academias se vieron obligados a estudiar la historia antigua y su literatura, esta fue la razón por la que el género de la pintura de historia alcanzo en el s. XIX el momento de mayor auge.

La dimensión del lienzo dependerá durante el s. XIX de la importancia del tema, así los dedicados a temas históricos serán los de mayor tamaño.

El estudio de la historia, fue un elemento básico en la formación de los artistas según los ilustrados. Los artistas tuvieron que adaptarse a los nuevos clientes que exigían de los artistas, una consideración opuesta a la que había anteriormente. Los artistas comienzan a firmar las obras a partir de este momento. Al artista se le exige talento, aptitud que no se da en todos ellos, no era solo necesario tener buen ojo, sino que había que conocer los principios, adoptar una disposición virtuosa y había que desarrollar un grado de originalidad que no se exigía a los artesanos del pasado.

¹ Por ejemplo, en la España de 1804 el 95% de la población era analfabeta.

² Monarquía, nobles e iglesia, únicos clientes del arte.

³ Ilustración.

Se desarrollo una temática acorde con el iluminismo, así de las formas curvas se paso a las rectas, que comenzaron a ser predominantes. Las formas rectilíneas dominaron la arquitectura, simplificándose los ornamentos y calmando la agitación de los gestos o de la indumentaria. En consecuencia se produjo un *revival* clásico¹. Este *revival* clásico estuvo relacionado con el nacimiento de un interés por la antigüedad griega y romana tuvo lugar en toda Europa en los últimos años del s. XVIII y produjo una revolución en el gusto, que afecto no solo a las artes sino también a las costumbres y usos diarios². La elegancia de las formas clásicas reemplaza la opulencia del Rococó, la armonía griega, el atractivo espontaneo y la magnanimidad romana fueron las cualidades en las cuales se basaron los arquitectos para sus edificios, los estadistas en su estilo de gobierno, los políticos en su retórica y los ciudadanos comunes en su forma de vida personal.



Herculano Antigua ciudad de Italia, al E. de Nápoles, en la ladera deal E. de Nápoles, en la ladera del Vesubio, que la sepultó en la erupción del año 79. Su

emplazamiento no fue conocido hasta 1709.

La recuperación del lenguaje antiguo, se debe a ciertos principios:

Se relaciona la antigüedad, con un momento de la historia, en el cual confluyen dos rasgos destacados la percepción y el progreso.

Por primera vez se tiene una consideración de la historia –se excava en Herculano, se descubre Pompeya-, es decir se comienza a tener una dimensión del tiempo que se remonta casi a la prehistoria y se observa que en el pasado hubo una situación, una edad de oro, en la que florecieron las artes, en la que el pueblo gozo de libertad, que Grecia y Roma representaron la cumbre y la cima alcanzada por la humanidad, de forma que se generó la idea de un futuro basado en términos del pasado.



Ménade durmiendo, fresco procedente de Pompeya; museo Arqueológico nacional de Nápoles.

A partir de este principio, Grecia y Roma se convirtieron en dos culturas, a las que se identificaba por si civismo, tradición de libertad, valor y sentimiento patriótico apropiados como modelos políticos en un

¹ Revivir clásico.

² Desde el diseño de las vajillas a las formas de los peinados de la mujer.

momento en el que la monarquía como institución comenzaba a desintegrarse¹.

Pero además este revival, tuvo al mismo tiempo una fascinación por las tumbas, los tesoros y las ruinas, así como un placer melancólico por la meditación.

Primera mitad del s. XVIII

La naturaleza adquiere importancia en el Rococó proyectándose en el interior de los edificios.

En la pintura se realizan semblanzas sobre el amor. Adquiere importancia la temática menor, hasta el s. XVIII la temática debía de contener una gran importancia. Sobre la segunda mitad del s. XVIII es la temática menor. En el Rococó la presencia de desnudos será constante. Otra temática que adquiere gran divulgación es la picaresca y el erotismo. Así mismo, ocurrirá en las artes menores o decorativas, estas figuras marcan una ruptura con la etapa anterior.

Ante esta forma de representar el arte los artistas, reaccionan los ilustrados. Durante la segunda mitad del s. XVIII, encontraremos la presencia de una nueva concepción artística que afectará por igual a las artes menores y mayores, una de las principales respuestas artísticas estuvo determinada por un cambio en la importancia concedida a las reglas/cánones indudable del espíritu ilustrado/la razón, en 1474, se descubre en el monasterio benedictino de Montecasino, lo que termino conociéndose como "*Los diez libros de arquitectura de Vitruvio*".

Se trataba de un original de época romana en el que se recogían los rasgos más destacados que Vitruvio había observado al estudiar la antigüedad, la arquitectura

romana, los cánones aplicados para su construcción, su carácter antropométrico y antropomórfico e incluso la consecuencia estilística del dórico, jónico, corintio y compuesto. En el s. XV los arquitectos pudieron contar con un manifiesto/documento de la antigüedad, con el que tuvieron la certeza de construir en el más puro estilo antiguo.

Después del tratado de Vitruvio, otros arquitectos escribieron en los siglos XV y XVI tratados de arquitectura, en los que se dictaban o enunciaban los rasgos más sobresalientes de la construcción arquitectónica a la romana. Es decir siguiendo los preceptos constructivos de la antigüedad.

En el s. XVIII esas normas fueron cuestionadas, consecuencia más clara de ese espíritu de cambio, ese espíritu ilustrado de la razón, los artistas en particular y la sociedad en general de mediados del XVIII se dieron cuenta al observar que desde principios de siglo habían comenzado las excavaciones en Herculano 1711, el Palatino 1729, en la Villa Adriana Tivoli 1734 o en Pompeya 1748. Si desde el s. XV se había tomado como un referente la antigüedad greco-romana ahora estas excavaciones hicieron pensar en una prolongación de la historia, más allá de los límites cronológicos que había marcado el renacimiento, por primera vez se tiene consciencia de que el origen de la civilización de la segunda mitad del s. XVIII se localiza en la prehistoria. Dicho en otros términos hay una consideración del tiempo pasado más sistemática y más amplia. Ante esa nueva situación los artistas inicialmente creyeron que habían de gozar de libertad y de unidad de lenguaje, sin embargo el tiempo demostró que nunca hasta entonces los artistas habían estado tan condicionados y habían dispuesto de menos libertad. La dimensión histórica hizo que los artistas pudieran al menos en teoría optar por un lenguaje artístico del

¹ Ejemplo; La revolución francesa.

pasado u otro, Gótico, Románico, Bizantino, Mudéjar servían por igual a los artistas.

Esa utilización del vocabulario del pasado es lo que se conoce como historicismo. Por lo tanto, no uno sino muchos lenguajes se ofrecieron a los ojos de los artistas. Y al cuestionar las normas, carecer de reglas estrictas la puesta en práctica de ese lenguaje fue arbitraria, con lo cual se convirtió en un REDUCTIO AB ADSURDUM, al interpretar libremente el vocabulario artístico. Las columnas fueron ideadas originalmente para estar exentas y soportar un peso, los frontones estaban determinados por tejados a doble vertiente.

Cuando en la segunda mitad del s. XVIII los artistas utilizaron arbitrariamente el vocabulario clásico, y las columnas no necesariamente cumplían su función original, o los frontones no se emplazaban al exterior de los edificios y por tanto no sujetaban doble tejado a doble vertiente, la nueva arquitectura o vocabulario fruto de ese historicismo se convierte en un absurdo, desprotegiéndole de su valor original o verdadero sentido de ese vocabulario.

La libertad individual de los artistas que aparentemente podían elegir entre un vocabulario u otro quedo reducida a cero.

Por primera vez la legitimidad del repertorio antiguo comenzó a distorsionarse y solo se justificaba la utilización del lenguaje clásico si atendía a tres razones:

Sí tenía correspondencia con las leyes eternas de la belleza.

Sí se daba una correspondencia por razones de contenido. Es decir, sí las formas respondían a unos valores que el arte debía de inculcar, de virtudes cívicas

fundamentalmente.

Sí se correspondía a una moda o una costumbre.

Belleza, contenido y moda fueron las tres principales razones que los artistas emplearon para justificar sus nuevas obras.

Los arquitectos manifestaron o proyectaron en tres campos distintos su concepción arquitectónica a finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX.

Fundamentalmente hay que tener en cuenta, que la verdadera revolución arquitectónica se producirá con la introducción de nuevos elementos como el hormigón o el hierro. Ya que hasta ese momento ningún cambio substancial se había producido en la arquitectura. Columnas estriadas o lisas, dinteles, frontones, arcos de medio punto o apuntados, y bóvedas de diferentes características habían sido utilizadas desde la antigüedad, con un sentido más o menos fiel, más o menos libre y más o menos monumental a imagen de la figura humana. Pero siempre bajo un mismo lenguaje, por tanto tampoco ahora con el Neoclasicismo veremos novedades importantes en cuanto a la originalidad y novedad de los elementos.

La primera de las ideas coincidiendo con **“El socialismo utópico”**.

En la llamada arquitectura utópica encabezada por **Ledoux** y **Boullee**, veremos obras que quedaron en proyectos, algunas de las cuales buscaban la fusión de la naturaleza con la obra construida, como un todo, que con el predominio de formas cilíndricas o esféricas se hacían imposibles a finales del siglo XVIII, con los medios hasta entonces conocidos de construcción.

Sí estos proyectos quedaron en la utopía de los arquitectos, otros fueron construidos y quedaron como espejo para el resto de los países europeos e incluso para los arquitectos de los Estados Unidos de América. Ese referente fueron las obras que se levantaron en París, “*La Iglesia de la Madeleine*”, “*El Arco del Triunfo*”, “*El Arco Carrusell*”, “*El Panteón*”, fueron obras emblemáticas, levantadas o construidas durante un periodo cronológico dilatado; Revolución, Imperio y Restauración desde el punto de vista político.

Tuvieron una influencia importante para el resto de Europa e incluso América. Cuando **Jefferson** tomó como ejemplo, para la Universidad de Virginia la arquitectura francesa del momento.

Finalmente, la tercera difusión de la arquitectura neoclásica. Como a través de la influencia francesa – sobre todo por las campañas napoleónicas – irradia una influencia del lenguaje clásico en Italia, Alemania, Rusia, etc.

En la medida que se alejaban de los modelos franceses, perdía credibilidad; esto es, a medida que los arquitectos se permitían licencias, se alejaban de la pureza del vocabulario clásico y lograban como veremos verdaderos “pastiches”. Además, Alemania o Inglaterra atendiendo a su propia tradición generaron una concepción de vocabulario clásico propio.

¿Cuál fue la razón por la que en estos momentos se recupera el lenguaje clásico? Que nada tiene que ver con el lenguaje Humanista del Renacimiento.

La razón por la que se recurre al lenguaje clásico inspirado en la antigüedad Greco-romana, fue una idea por la cual se identificaban esas expresiones arquitectónicas, ese lenguaje con un momento de la historia de esplendor. Y a

modo ejemplificante se adoptaron esas formas como un ideal, formas con las que se trataba de identificar un pasado democrático, un pasado virtuoso y cívico.

Así se comprenderá, que por ejemplo arquitectos ingleses optaran por ese lenguaje para levantar el “*Banco de Inglaterra*”, con la intención de que el ciudadano lo identificara con esos momentos del pasado, que en síntesis coincidía con la exaltación de los valores del presente.

La utopía Ledoux y Boule.

Se postulaba la necesidad de líneas puras contra la exuberancia del barroco. Uno de los principales teóricos del neoclasicismo va a ser el arquitecto Giovanni Battista **Piranesi**. Se forma en Venecia y se afirma en Roma desde 1744, su labor consistió fundamentalmente en el conocimiento del arte clásico. Piranesi retrató la monumentalidad de la arquitectura romana desde su veneración, no desde una perspectiva decadente. Sus grabados se van a difundir y serán fundamentales para los arquitectos. Piranesi dibujo templos tan importantes como el de Júpiter, La Villa Adriana, etc. Piranesi contribuyó a la formulación de nuevos conceptos de masa y espacio en la arquitectura neoclásica.

Algunos arquitectos del neoclasicismo a través de los tratados de Piranesi formularan proyectos, como el del Banco de Inglaterra.

Con estos grabados, en Francia se formulará un tipo de arquitectura verdaderamente revolucionaria.

El imperio de la razón encontrará su manifestación en la arquitectura idealista de **Ledoux y Boule**.

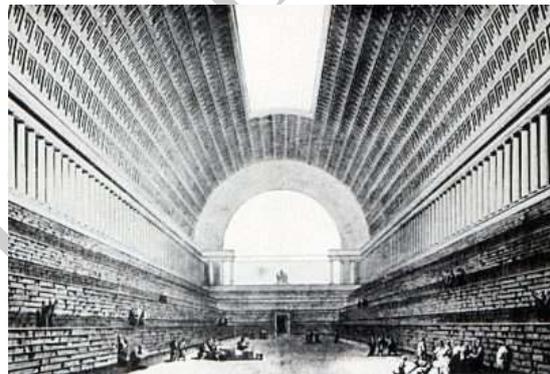
Serán monumentos dedicados a la memoria de hombres famosos; científicos, escritores o descubridores los que vallan a ocupar el lugar de la religión. Se levantan monumentos a Galileo en 1737, a Shakespeare en “La Abadía de Westminster” en 1740, a Newton en el “Trinity College” de Cambridge en 1755, a Descartes en Estocolmo en 1780, etc.

Esta búsqueda del ideal arquitectónico basado en las formas puras y simples se realizará mediante la utilización de formas geométricas.

En 1777, **Goethe** diseñará “El altar de la

buena fortuna”, en él mostrará los dos símbolos fundamentales de la filosofía clásica; el círculo → Cosmos y el cuadrado → la Tierra. Es decir, conjuga en un mismo monumento la idea platónica idealista y la aristotélica práctica.

Boulee proyectó una biblioteca en 1780. Son proyectos que nunca se llevaron a cabo. El proyecto para el Ayuntamiento de Boulee, conjuga la forma cuadrada y circular. Supondrán una revolución arquitectónica que no se volverá a retomar hasta la llegada de las vanguardias arquitectónicas.



Biblioteca.

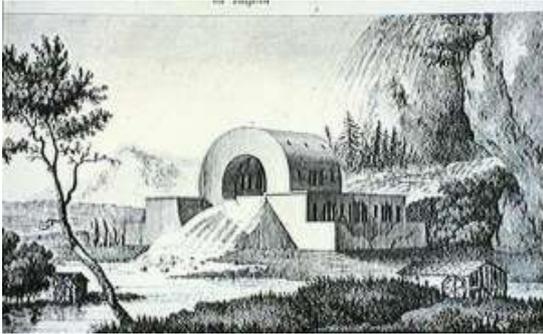
Todos estos monumentos utópicos son de dimensiones irrealizables, alcanzan la megalomanía.

En el diseño de la capilla funeraria de Chaux, Boulee conjuga de nuevo las formas geométricas, pero basándose en la antigüedad, concretamente egipcia; formas curvilíneas.

Ledoux es el más revolucionario recogerá sus proyectos en el libro “La arquitectura desde el punto de vista artístico”. Él presentará unos proyectos mucho más audaces y puros. Llevó las tendencias racionalistas a su máximo extremo, crea un nuevo genero de arquitectura idealista basándose en

esferas, cubos y pirámides, que emplazaría en sus dibujos en un paisaje ideal. Este libro presenta proyectos que nunca llevaría a cabo.

Proyecto de una tonelería (1755), lo dispone mediante una esfera con una serie de círculos concéntricos, de manera que el edificio se convertía en un gran tonel; conjuga forma y espacio.



Salinas de Chaux.

Proyecto de las salinas de Chaux, realizado en 1755. Se trata de una arquitectura de claro carácter simbolista y formas estereométricas, donde el propio edificio es símbolo de su utilidad.

A pesar de los conocimientos clásicos de estos arquitectos, nunca podrán considerarse como arquitectos neoclásicos, sino como utópicos.

El arte napoleónico

(Objetivo fundamentalmente propagandístico).

“La Madeleine”, construida por Alexandre Piere **Vignon**, su construcción coincide con diferentes periodos. Se construye a la griega – tipo de estilo al que imita –. Tendrá diferentes funciones, de Bolsa a cuartel a armería y finalmente a Iglesia.



La Madeleine.

La Madeleine junto al Arco del Triunfo, marcan un eje urbanístico con el crecimiento de la ciudad de París, creado a partir de grandes conurbaciones conocidas como bulevares, que deben su diseño al urbanista **Hausmann**.

Con el Arco del Triunfo junto con otros, Napoleón pretendía dejar constancia de sus victorias militares, de sus conquistas siguiendo el ejemplo de los emperadores romanos de la antigüedad, con sus arcos del triunfo como indicadores de poder.

“El Arco del Triunfo” de la plaza de la Estrella, contiene un solo ojo, y en su interior aparecen grabados los nombres de las plazas conquistadas. Este arco originariamente separaba la ciudad de París de la población de Neully. El proyecto de Hausmann de articulación urbana, se ha preservado hasta la actualidad, ya que siguiendo el mismo

eje, recientemente se ha construido otro arco – el de La defensa – de forma que el espíritu de la arquitectura y el urbanismo de principios del siglo XIX, persiste o pervive en la ciudad de París.



Arco del Triunfo.



Arco Carrusell.

“El Arco Carrusell” es una construcción que se levantó en el año 1807 y que tiene como inspiración recordar o conmemorar las campañas de Austerlitz dirigidas por Napoleón. Es un arco de tres ojos, cuyas proporciones son de uno a dos, compuesto de ocho columnas adosadas a los entrepaños sobre pedestal. Las columnas son de mármol rosa procedentes de un antiguo castillo de “L’ile de France”. Corona la construcción una quadriga en bronce. El Arco Carrusell es prácticamente una copia del “Arco de Séptimo Severo” que se conserva en Roma (Foro romano).

La concepción de copiar de la antigüedad, forma parte de una nueva concepción de la época.

Una de las ideas que estarán presentes durante esta época, será la de recordar a los hombres ilustres de todos los tiempos, hombres como Shakespeare, Galileo Galilei, Newton o Descartes, serán honrados con monumentos o construcciones en Estocolmo, El Trinity College London o Francia en París con la construcción del “Panteón” de nombres ilustres, como se advierte en el friso; “*Como reconocimiento a los grandes hombres de la Patria*”.



El Panteón.

“El Panteón” fue una obra de **Soufflot**, encargo de Luis XV en 1777, sobre la base de la Iglesia semidestruida de Santa Genoveva. La elección de Soufflot dependió del hermano de Madame Pompadour, el Marqués de Marigny, que era el encargado de las bellas artes en Francia.

En el edificio se conjugan la influencia griega y romana de la antigüedad. El pórtico de acceso sobreelevado con una escalinata con columnas de fuste estriado de orden corintio, rematadas con friso y frontón triangular. Corresponde a una influencia clara de los modelos griegos. Mientras que elementos como las guirnalda que decoran las paredes laterales, las columnas que determinan la rotonda de la base de la cúpula, el tambor

con arcos de medio punto, corresponden a la influencia de la arquitectura romana. La cúpula y la linterna, son de influencia renacentista. Esta superposición de estilos será un signo claro de la arquitectura imperial.

En este edificio se conservan los restos de Voltaire, Rousseau, Marat y Víctor Hugo.

La idea que se tuvo en aquel tiempo de la arquitectura neoclásica, variaba según los diferentes países. Así en Francia, se interpreto la utilización de este lenguaje como un signo de oposición a las formas que habían predominado bajo el antiguo régimen; es decir el Rococó (rechazo a la frivolidad de ese lenguaje). Sin embargo esta lectura, no coincide con el significado que se le dio en otros países europeos, ya que en términos generales, el neoclasicismo se identifico con el Imperio de Napoleón; Y como ocurre frecuentemente en arte, se asimilaron forma y función.

En **Inglaterra** la utilización del lenguaje clásico, se realizo bajo una concepción nacionalista, ya que se inspiraron en modelos arquitectónicos ingleses, diseñados en el siglo XVII por el arquitecto Italiano Palladio, cuya influencia en la arquitectura inglesa fue decisiva en las casas de campo. Y especialmente su mejor representante Inglés, fue el arquitecto **Iñigo Jones**.



Palacio de la Reina. Iñigo Jones.

Cuando en el siglo XIX los arquitectos ingleses echaron mano del vocabulario clásico, lo hicieron no mirando hacia Italia o Grecia, sino actualizando el lenguaje clásico utilizado por el arquitecto Iñigo Jones en el siglo XVII; es decir, como ejemplo de autoafirmación nacional.

En **Italia** el neoclasicismo tuvo más consonancia con su antiguo pasado, como autoafirmación de sus propias raíces, oposición a la cultura cristiana y en especial a la tradición Jesuista, fueron los momentos previos a la unificación italiana y a la guerra contra el papado.

En Italia hay ejemplos, de cómo Napoleón quiso utilizar la arquitectura como un recordatorio de su poder e influencia. De ahí que en aquellos países que iba conquistando promoviese obras para tenerlo presente.

En Nápoles por ejemplo, se levanto el edificio de “La Opera”, obra de **Niccolini**, cuyo resultado corresponde a ese *revival classicista*, a la libre interpretación del vocabulario clásico; lo que produjo híbridos.

Sí en el renacimiento se había conseguido marcar leyes y reglas, con criterios antropométricos y antropomórficos, que se caracterizaban por su equilibrio, por su ritmo y que se sintetizaban en el concepto de armonía y belleza, que consistía en la relación de unos elementos con otros y a su vez con el conjunto; todas esas conquistas, ahora, al hacer un uso libre del vocabulario clásico, dan como consecuencia la falta de equilibrio, armonía y belleza.

“La Opera de Nápoles”

En la primera planta, sillar a la rústica, que en el renacimiento se utilizo como símbolo de fortaleza; en el renacimiento se recuperó la utilización del sillar

labrado a la rústica, pero esta utilización carece de significado en un edificio del siglo XIX, cuando sobre la sillería transcurre un balcón corrido/volado, que sustenta columnas de fuste liso y orden jónico, rematadas por un frontón sin definición y por una cuadriga. Además un elemento propiamente manierista los sillares acodados que determinan el arco de medio punto de los arcos de entrada.



Opera de Nápoles.

En definitiva se trata de toda una referencia culta pero mal interpretada del lenguaje de la antigüedad.

Otro edificio representativo de esta libertad son “Los cuarteles o cuadras de Wurzburg” en Alemania, realizado por el arquitecto **Peter Speeth**.

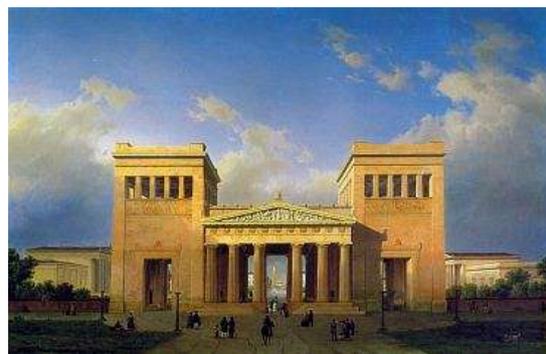
Primer piso con sillería acodada que determinan el arco, sobre éste el portal de un templo dórico, en el segundo piso, horadado con ventanas rectangulares de influencia renacentista rematadas con arcos sobre dintel, grandes oculos sobre ellos tejado a doble vertiente y ventanas inspiradas en la arquitectura popular inglesa del siglo XVIII.



Cuadras de Wurzburg.

La prueba más inequívoca del sin sentido que logró la arquitectura neoclásica, se observa en la cabeza de león que en su boca sostiene un eslabón con forma de aldaba.

Estas dos obras, corresponden a construcciones llevadas a cabo bajo la influencia directa de Napoleón. No obstante, también gozaron Italia y Alemania de ejemplos arquitectónicos levantados por iniciativa propia y por consiguiente sin el peso de la influencia Imperial.



Propíleos, Múnich.

En Múnich se alzó un gran espacio cultural, al cual se accedía a través de unos Propíleos realizados por el arquitecto **Leo von Klenze**, inspirados en las antiguas fortificaciones sumerias; dos

bastiones soportan un pórtico de inspiración griega de gran pureza, tras superar este espacio se accede a la Gliptoteca y la Pinacoteca, ambos edificios inspirados en la arquitectura griega antigua.



Gliptoteca, Múnich.

La razón por la que en Alemania la arquitectura se inspiró en Grecia se debe a Winckelmann, a él se debe la primera sistematización del arte antiguo. Defensor a ultranza de la cultura griega de la antigüedad publicó en la década de los sesenta del siglo XVIII, su “Historia del Arte de la Antigüedad”.

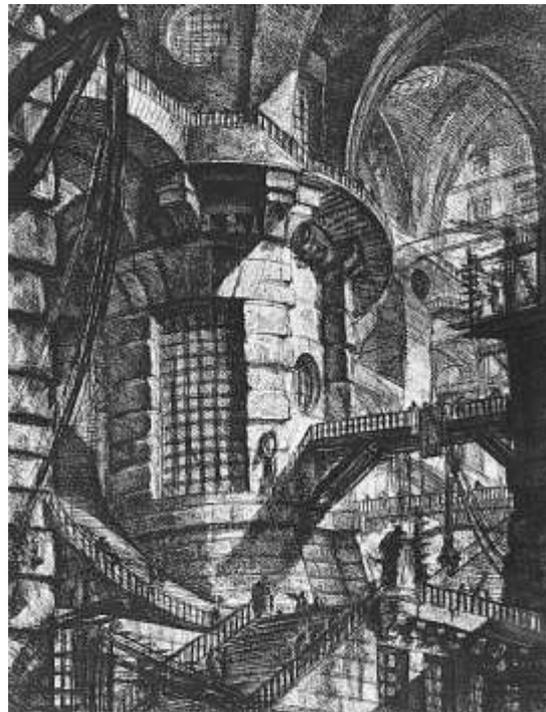
Winckelmann transmitió a su país, la importancia del lenguaje griego de la antigüedad y la necesidad de reescribirlo en su pureza.



Vista del templo de Júpiter.

El defensor de la cultura romana de la antigüedad fue **Giovani Piranesi**, es el autor de dos conocidas series de grabados inspirados en ejemplos de la antigüedad

romana, una conocida como “**Vistas de Roma**” y la otra “**Las cárceles de invención**”.



Cárceles de invención.

Pero a diferencia de Winckelmann, Piranesi en sus estampas se permitió licencias, en la medida que se aleja de los modelos directos de la antigüedad, reinventa la antigüedad. Su obra se enmarca entre 1740 y 1760, sus grabados casi podrían acercarse al romanticismo, cuanto más se van alejando del modelo clásico.

En Inglaterra la arquitectura de **Robert Smirke** en el “British Museum”, es la consecuencia de la actualización de la arquitectura de Iñigo Jones, es decir de un neopaladismo (Paladio introduce en el siglo XVI las villas, construcciones en el campo, en las que sintetiza naturaleza y arquitectura, buscando la simbiosis entre ambos elementos), Iñigo Jones la adapta en el siglo XVII, a las construcciones de la nobleza inglesa en la campiña y ahora en el siglo XIX los arquitectos ingleses vuelven los ojos sobre él para levantar edificios como el “British Museum” o el

“Banco de Inglaterra”. En este momento se está definiendo Londres con esas grandes arterias con vocabulario clásico.



British Museum.

Resulta singular que los arquitectos concedan la misma importancia a la vivienda de un obrero, que a la vivienda de un aristócrata. Se construye en superficie pero no en altura, una tipología de vivienda independiente (Detache House), dos viviendas unidas por medianera (Semidetache House) o varias viviendas separadas por terrazas (Terrace House).

La arquitectura neoclásica fue el último exponente de la herencia del pasado, con la arquitectura llamada de hierro no solo comenzaba una nueva época, sino que asistimos a la arquitectura moderna, el comienzo de la modernidad.

De la tradición barroca a las nuevas tendencias escultóricas.

Mediados del siglo XVIII, principios del siglo XIX.

Winckelmann y su idea sobre la antigüedad griega, idea concretada en la noble simplicidad y grandeza serena, que de alguna forma sintetizaba la admiración hacía el mundo antiguo.

Los escultores de mediados del siglo XVIII, contaban con unas limitaciones distintas a las de los pintores o arquitectos. Así como los pintores podían exhibir sus proyectos, en obras como “El juramento de los Horacios” de **David**, es decir sobre un soporte ciertamente económico, la ejecución de esculturas en bronce o en mármol de acuerdo con los cánones que había impuesto el Barroco, esto es, con un tamaño monumental, hacía que muy pocos artistas pudieran participar de las nuevas corrientes. El procedimiento técnico desarrollado por los escultores del siglo XVIII, consistía en la ejecución de un modelo a pequeña escala realizado en arcilla, que una vez conseguido el modelo final, se realizaba a gran formato en arcilla y del que, se extraía un vaciado en yeso. Este vaciado permitía extraer un original en bronce, realizado por el procedimiento de *a la cera perdida*, o bien sí el cliente así lo demandaba, en mármol, siguiendo el procedimiento de la *técnica de puntos*.

La razón por la que los escultores se vieron obligados a actuar de esta forma, fue debida al coste de los materiales originales. Sí un escultor debía de vender su obra arriesgando el coste de los materiales y posteriormente la venta resultaba fallida, el escultor perdía el valor de los materiales utilizados. Por eso el escultor presentaba la obra en arcilla y el comprador decidía y financiaba el material en el que se realizaría.

Además otra razón limitaba la función del escultor y es que desde mediados del siglo XVIII en Francia se exponían las obras de pintores y escultores en los llamados **salones**. Esos salones evidenciaban con su disposición las predilecciones del público, de forma que la pintura era expuesta en la planta baja del Louvre, relegando la escultura al primer piso, de forma que razones estructurales de la arquitectura, desaconsejaban mostrar originales en mármol en los salones. – Un metro cúbico de mármol puro de Carrara, equivale a 2750 kilos de peso –.

Cuando los habituales grandes mecenas de la escultura, Iglesia y Monarquía, dejaron de interesarse por esta, los escultores tuvieron que adaptarse rápidamente a los nuevos tiempos y exigencias. Los escultores por tanto, comenzaron a utilizar los recursos que estaban al alcance de su economía, de forma que con los avances de la revolución industrial, especialmente de aquellos relacionados con la minería o técnicas de fundición, permitieron que por primera vez en la historia – hacía 1800 – la escultura en bronce, fuera más barata que la escultura en mármol. De la misma forma que nuevas técnicas, como la galvanoplastia o el cincelado y vaciado en zinc redujeron todavía más los costes.

Los escultores tomaron como referente la escultura de la antigüedad. Winckelmann había defendido la copia de esculturas griegas antiguas, de la misma forma que ya desde mediados del siglo XVIII, se había observado un entusiasmo por las virtudes de la antigüedad, especialmente por lo ilustrados. Las excavaciones de Pompeya y Herculano habían cautivado la imaginación de la Europa culta. Y en Roma la venta de esculturas antiguas se convirtió en un floreciente negocio. De todas ellas el “Apolo de Belvedere” y el

grupo del “Laocoonte”, eran las que gozaron de mayor admiración.

A la vista pues de todo este entusiasmo por lo antiguo y por la antigüedad, los escultores se marcaron como meta, la ejecución o consecución de clásicos modernos. Estas circunstancias estaban muy próximas a conseguirse, teniendo en cuenta que los originales de la antigüedad habían desaparecido y frecuentemente, el punto de vista eran piezas, copias de la antigüedad griega y romana de los siglos XV y XVI monocromas tal y como habían sido interpretadas en el renacimiento. Es decir, la escultura del siglo XVIII, se aproximó a la antigüedad a través de los ojos del humanismo o de la estética humanística.

Los artistas realizaron obras a gran escala en escayola y yeso, ya que transmitía en el espectador la esencia de las obras clásicas. Lo clásico en escultura, se veía o refería fundamentalmente más a un concepto, más a una idea independientemente al material con el que finalmente se ejecutara.

Los grandes hombres de la patria fueron representados por los escultores, hasta el punto que en Francia e Inglaterra se crearon galerías de hombres ilustres, a través de los cuales se buscaba aleccionar a los ciudadanos destacando sus virtudes cívicas a imagen de los filósofos de la antigüedad.

El Conde D’Angivillier concibió una galería de hombres ilustres en Francia en esculturas, para situar el Museo del Louvre y una de esas esculturas fue la de “Voltaire”. Hacia 1760, el escultor **Pigalle** recibió el encargo de representar a Voltaire para la galería del Louvre, el resultado fue una escultura en la que a imagen de Seneca, presentaba al pensador completamente desnudo a imitación de los antiguos, que empleaban la desnudez para representar divinidades o

ejemplificar las bondades de la figura representada – nada tenía que ocultar la figura representada –, el resultado sin embargo no gustó a nadie y menos a Voltaire, ya que sí bien no había posado más que en el rostro para esta escultura, lo cierto es como él llegó a comentar; *en la medida que humanizaba este retrato lo vulgarizaba, perdiendo toda su divinización.*



Voltaire.

En el tránsito, entre escultura Rococó y Barroca por un lado y la neoclásica, se encuentra la obra de **Etienne-Maurice Falconet**, encargado de dirigir la fábrica de Sèvres, una de las manufactureras reales que se crearon en Francia y sirvieron no solo para decorar los reales sitios, sino que fue la génesis de un incipiente comercio industrial, a él se debe entre otras, “El reloj de las tres

Gracias”, que muestra el espíritu y la sensibilidad rococó. Se trata de una obra de pequeño formato, táctil, suave, relacionado con el entusiasmo hacía la naturaleza que desde finales del siglo XVII se había extendido por toda Europa.



Figura de Falconet.

La mayoría de los escultores tuvieron que contentarse con pequeños encargos de particulares, sí bien algunos de ellos tuvieron la suerte de ser favorecidos con encargos de obras monumentales como Falconet, a quien Catalina la Grande de Rusia, encargó el “monumento ecuestre de Pedro el Grande”, para ser ubicado en

San Petersburgo. Una obra que se realizó entre 1766 y 1782 en bronce y esquisto de Finlandia. El traslado del soporte (la base del monumento), puso a prueba por su solidez y el peso, los principios de ingeniería más elementales, desde Finlandia se traslado vía marítima a San Petersburgo. En el resultado de la obra se puede apreciar la independencia adquirida con respecto a los modelos barrocos en general, y en particular a las estatuas ecuestres de Bernini. La tipología ecuestre de Bernini, se remonta al retrato de Carlos V de Inglaterra, un retrato a lomos de un caballo que apoya las cuatro patas sobre el suelo, que hace volar su indumentaria, generando movimiento, ritmo y volumen. La obra de Falconet por el contrario, representa en bronce a un caballo que apoya los cuartos traseros en el suelo, mientras que los delanteros aparecen en corveta, Pedro el grande mantiene la misma disposición que el caballo, mirando al frente y formando un grupo homogéneo con el animal, nada sobra y nada falta en el monumento, no hay nada desmedido sino un concreto equilibrio entre la forma y la función. Falconet busco intencionadamente, representar al Zar como un símbolo de futuro, como una deidad, jugando con el eje en diagonal del caballo, reforzado por la posición y el punto de apoyo de la cola del caballo, esa diagonal tiene una continuidad en la figura del Zar y en la selección de la disposición del esquisto o soporte.

Falconet sin embargo continuo trabajando como escultor de acuerdo con los principios barrocos; es decir, no terminó de congeniar con el espíritu escultórico de los nuevos tiempos.

Houdon sería el que más próximo se situaría de la mentalidad neoclásica, se formó en Roma, donde desarrollo la técnica del *Écorché*, esto es, de la representación anatómica humana sin piel, únicamente músculos, correspondían

a su estudio concepción de la anatomía humana, de ahí, que su experiencia de la anatomía humana adquirió tintes extremadamente naturalistas.

En 1781 ejecutó una **escultura de Voltaire** sensiblemente distinta a la conseguida por Pigalle. Su concepción de Voltaire, fue la de una escultura para la cual poso el propio filósofo pocos días antes de su muerte. La intención del escultor fue la de representarlo sentado como los antiguos filósofos romanos; es decir, luciendo toga y con una banda sobre la cabeza, para la cual se inventó o justificó con un poco de pelo del que carecía el modelo.



Voltaire, Houdon.

En el resultado sin embargo se observa una figura eminentemente humanizada, lejos de la divinización de las obras de la antigüedad. Houdon presenta a Voltaire como un anciano entrañable, de gesto dulce y atuendo doméstico. En la medida que humanizaba al personaje, que añadía realismo, sintonizaba con la finalidad de aproximarlos a los ciudadanos desde su

propia discusión; esto es, dar a conocer a un ciudadano ejemplar. Houdon dignifica la figura de Voltaire, no como dios, sino como hombre.

Sí Pigalle había buscado el vaciado de un filósofo clásico, Houdon había conseguido su correlato moderno, y sobre ese soporte o aproximación a la realidad, será sobre el que se sustente la escultura neoclásica.

“Diana cazadora” es un ejemplo de la percepción artística de la época; Diana es la diosa de la caza, vivía retirada en las montañas y un día encontró un pastor llamado Endimion, de quien quedó completamente prendada, él viajaba por las noches, cuando ella se enamora de él, deja de tener interés por la caza.

El mito se construye a través de un sabio que estudiaba las estrellas y por las noches subía a las montañas para tomar apuntes de todo aquello de lo que estudiaba. De ahí que Diana sea la diosa o representación de la caza y de la sabiduría. Sus atributos son: El arco, las flechas y la media luna.

En particular la figura de Diana, sirvió como prefigura de la religión cristiana. Diana es una prefigura de la Virgen y no es extraño por tanto que una de las letanías sea: “Pulcra ut luna” – “Bella como la luna” y la luna se halla tomado como un símbolo identificativo de la Madre de Dios.

La obra de Houdon “Diana cazadora, fue concebida en 1774, representa la joven diosa corriendo sin expresar agitación ni esfuerzo, las proporciones de la figura son alargadas, puntiagudas, tienen un sentido propiamente manierista y de hecho proporciona una sensación de ingravidez, así como por el hecho de que el peso del cuerpo, recaiga solo en la punta del pie izquierdo. Vemos una figura en equilibrio, con una gracia especial al

contrarrestar los volúmenes, es decir, ante la redondez del cuerpo. Sorprende la elegancia de las extremidades y la expresión del rostro, que obliga a romper la dirección del ritmo de la propia diosa, así sí Diana avanza hacia nosotros – lo que se aprecia tanto en la pierna, como en la posición de los brazos – así como la vista de la diosa hacia la derecha, obliga al espectador a trasladar su mirada hacia el espacio donde se desenvuelve la escultura.

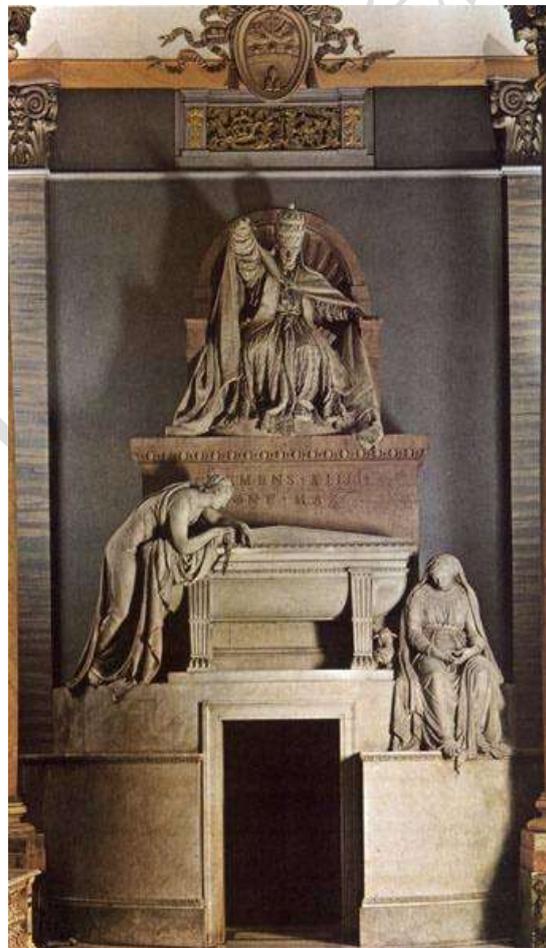


Diana cazadora.

La obra contó con críticas por su espontánea desnudez en el salón de 1777, no pudo ser exhibida a causa de su indecencia, fue en 1802 cuando se presentó públicamente, los autores no advirtieron el rasgo más moderno de la obra, que fue su naturalidad rasgo que se

pierde en cuanto nos alejamos del momento en que se creó.

Será otro escultor, el encargado de dar el paso definitivo de la escultura neoclásica. Será **Antonio Canova**. Se formó en la tradición veneciana, aunque en 1780 se quedó afincado en Roma. Canova tuvo la fortuna de contar con el reconocimiento de la iglesia, para algunos de sus conjuntos monumentales, este hecho, le permitió expresarse acorde con los nuevos tiempos, acorde con la ilustración.

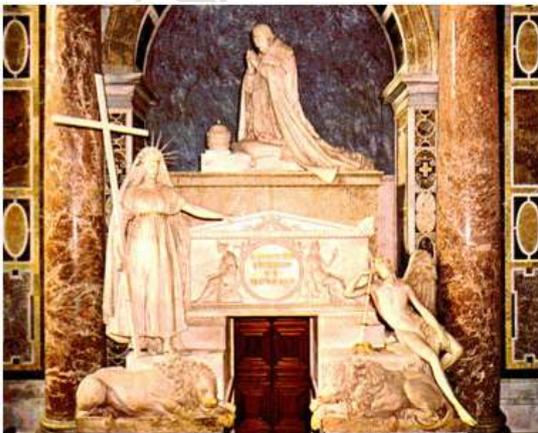


El templo funerario de Clemente XIV.

Uno de los primeros encargos que recibió en Roma, fue “**El templo funerario de Clemente XIV**”. Este monumento funerario, está concebido en forma piramidal con un marcado equilibrio entre la línea recta y la curva. Tres cuerpos componen el monumento: En el cuerpo

inferior, que da paso al lugar donde se encuentra el fallecido, el intermedio, donde aparecen dos imágenes y el superior, donde aparece el Papa mostrando su autoridad.

Las dos figuras del cuerpo intermedio, alegorizan la seguridad y la templanza, son el mayor gesto del cambio que se ha originado de la concepción de la muerte. Ninguna de las tres figuras del monumento, presentan indumentarias tendidas al viento, ni agitación, ni desproporción. La serenidad el equilibrio y la grandeza de las que había hablado Winckelmann, están representadas en esta obra. Nada falta y nada sobra, en lugar de marcar un equilibrio severo, marca un equilibrio complejo. Las túnicas que visten, forman unas texturas suaves de líneas rectas y curvas, nada tiene que ver con la concepción trágica de la muerte barroca; la muerte neoclásica es serena y la actitud es radicalmente opuesta a la barroca. La figura de la piedad sentada, tiene muchas coincidencias con las hermanas de la pintura “*El juramento de los horacios*”, aunque la obra de Canova fue terminada antes que la de David. Sabemos que antes de que el autor terminara la obra, había realizado bocetos, más que influencia de un autor sobre otro, debe de tratarse de la respuesta a que los dos artistas trabajan en la misma dirección.



Templo funerario Clemente XIII.

El otro conjunto funerario en que participo fue la **tumba de Clemente XIII**, que se encuentra en la Basílica de San Pedro en Roma. Es la prueba más clara del ascenso meteórico del autor, en poco tiempo recibe el encargo de realizar dos tumbas papales.

A los lados del nicho aparecen dos leones y un joven dormido desnudo que soporta una antorcha apagada. Los leones cumplen la función profiláctica; es decir, preservar el espacio del nicho, protegerlo de los malos espíritus, el joven es una representación de la muerte, el sueño que corresponde a la representación de la muerte, es una solución serena de acuerdo con un testimonio que Winckelmann había localizado al describir una lapida sepulcral antigua, donde aparecían dos jóvenes desnudos con antorchas apagadas, que representaban al sueño y a la muerte.

No solo Winckelmann, sino que escritores del siglo XVIII hablaban de un ángel de la muerte o la muerte como una prolongación del sueño. Lessing y Schiller relataban estas ideas en sus obras. De ahí que no sea extraño, que los neoclásicos continuaran con esta iconografía, cuando al fin y al cabo se enfrentaron a la representación de la muerte, es la coincidencia de intereses, una idea fomentada por la literatura.

La nueva concepción de la muerte será generalmente aceptada por la totalidad de la comunidad europea.

“**Hércules y Licas**”, realizada en yeso en 1796 y que modeló en mármol en 1815. Canova recoge en esta obra el momento más dramático de los doce trabajos de Hércules, –Hércules enamorado de Deyanira con la que inició un viaje, en el cual se encontró con distintos momentos geográficos que tuvo que salvar, uno era cruzar un caudaloso río, momento en el que aparece el centauro Neso,

ofreciéndose a cargar a Deyanira sobre su lomo, Hércules lanza el carcaf al otro lado con las flechas y cruza el río, al llegar a la otra orilla oye los gritos de Deyanira que está siendo secuestrada por Neso y puesto que sus alas están mojadas, lanza una de sus flechas con la que hiere de muerte al centauro, todavía agonizante urde un plan para vengarse de Hércules y regala a Deyanira una túnica impregnada de veneno, diciéndole que la utilice con la finalidad de reavivar el cariño conyugal o cuando necesite que regrese el marido inconstante, con el paso de los años y a la vista de que Hércules no volvía, Deyanira envía la túnica con Licas, cuando Hércules se pone la túnica sobre su cuerpo, percibe inmediatamente los efectos del veneno, razón por la que se enfurece con el mensajero, provocándole la muerte—.



Hércules y Licas.

El momento que Canova eligió del pasaje mitológico fue nada más colocarse la túnica, prácticamente transparente y la reacción de vengarse del mensajero. A los pies del grupo aparece la piel del león de Nemea, que fue uno de los trabajos de Hércules.

A diferencia de la estatuaria clásica del Laoconte con el que se ha comparado frecuentemente esta obra, la percepción dramática del grupo se observa al rodear la escultura, al percibirla como un grupo exento, que invita a rodearla para observar toda la tensión y el dramatismo del momento, todas y cada una de las partes que representa este grupo escultórico esta marcando una tensión en cada rasgo, pero a la vez, medida, controlada y serena. Esa tensión, esa violencia es la prueba más inequívoca de un clásico moderno.

El contenido de esta obra fue utilizado de forma distinta. Ya que cuando un grupo de militares franceses, visitaron el taller de Roma la interpretaron como una alegoría del Hércules francés que arrojaba por los aires a la monarquía. Ante esto Canova se quedó sorprendido por que no había sido su intención ofrecer esta lectura. Años más tarde Napoleón decidió erigir un monumento a las tropas austríacas, que habían colaborado en sus campañas, finalmente se desestimó esta obra, ya que una obra debía de carecer de ambigüedades.

Canova siempre se niega a realizar copias de la antigüedad, sin embargo cuando los franceses se llevaron de Florencia “**La Venus Medici**”, aceptó realizar una copia de la escultura, sin embargo lo que realizó fue una obra clásica moderna, realizada en mármol entre 1804 y 1812.

Representa una mujer semidesnuda, que al salir del baño observa la mirada de un extraño. Como en Hércules y Licas Canova invita sutilmente al espectador a

girar alrededor de la escultura por la disposición del cuerpo ligeramente inclinado que inicia un movimiento suave, al tiempo que dirige su mirada hacia la izquierda. Ese juego de líneas corresponde a una concepción absolutamente nueva, sí bien es cierto que se inspiró formalmente en el modelo antiguo; sin embargo, el pelo, el gesto, el paño, fue una invención del autor, el resultado está más próximo a una concepción decimonónica que a la elegancia y frialdad clásica.



Venus, Canova.

La hermana de Napoleón, Paulina, que fue la que dedicó parte de su tiempo a la dirección de la fábrica de Sèvres.

Paulina encargó a Canova un retrato suyo a la clásica. El resultado es una escultura realizada en mármol blanco de Carrara, inspirada en la estatuaria funeraria etrusca y con una clara dependencia del mobiliario romano – tridimio – y que representa a Paulina como Venus Victrix –Victoriosa –, que con su mano izquierda sujeta la manzana dorada, símbolo de la victoria. Esta obra fue concluida en 1808, algo después de que David retratase a Madame Récamier.



Retrato de Paulina.

Podemos encontrar un gran paralelismo entre ambas obras, las dos corresponden a un mismo momento, además de que el concepto que las inspiró es el mismo. Se podía decir que con técnicas distintas, escultura y pintura, lograron resultados semejantes. En el campo escultórico sin embargo la fortuna de Canova, no fue ensombrecida a lo largo del siglo XIX por ningún otro escultor.

Tan solo un Danés **Bertel Thorvaldsen**, concretamente de Copenhague, logró situarse a la altura de Canova, sí bien su producción y los encargos recibidos, no lograron alcanzar el volumen y la importancia de los de Canova.

Su obra más significativa es “Hasonn y el Vellochino de oro”. Es una escultura realizada en mármol a tamaño natural (1802←→1828), que muestra la importancia con la que la escultura

clásica había logrado penetrar en la formación de los jóvenes escultores. La principal diferencia entre Bertel y Canova., es que el punto de vista del primero no está inspirado tanto en la Grecia Helenística como en la escultura griega severa del siglo V; Dicho en otros terminos éste se permite menos licencias, es menos creativo, menos original, esculpe más al dictado de los modelos griegos de lo que lo hizo Canova. El resultado es un equilibrio medido entre el ritmo de las formas, las proporciones y los gestos, equilibrio que como hemos visto en la obra de Canova, habla sobre los dos caminos que seguirá la escultura del siglo XIX, sin perder de vista a la tradición, uno más clásico y otro más original y creativo.



Hasson y el Vello de oro.

David y su Escuela.

Ledoux en arquitectura, Canova en escultura y David en pintura, forman la triada de los máximos representantes del arte neoclásico.

La singularidad de **Jacques-Louis David** se impuso por encima de los artistas contemporáneos, quizás por su implicación como activista revolucionario en tiempos de Robespierre y como pintor cortesano bajo el Imperio con Napoleón. Quizás la consecuencia de esa dualidad fue el olvido.

David se forma en el taller de Boucher, que pronto descubre la habilidad de David para el dibujo, por lo que lo encamina hacia el taller del académico Vien. Sí bien ninguno de los dos será definitivo en la formación de David. Fue su paso por Roma lo que más influyó en el artista, su conocimiento directo de las ruinas y de las obras de los grandes maestros italianos del siglo XVII.



Belisario pidiendo limosna.

De hecho su pintura se puede considerar como una respuesta a la inconsistencia y superficialidad del rococó. Así lo demuestra en una de sus principales grandes obras, conocida como **“Belisario pidiendo limosna”**. Con tan solo cuatro

personajes, David representa un tema social conmovedor, con un lema moralizante; – El General de Justiniano, ciego, que había sido desterrado injustamente, es descubierto, reconocido por uno de sus antiguos soldados, al que pide limosna –. David con muy pocos elementos fundamenta esta composición, el marco histórico será uno de los principales elementos de los que hará uso David.

Sí para los románticos, lo trágico se encuentra en lo sublime, para los neoclásicos se encuentra en lo histórico. Una historia pasada, sirve como moraleja para el presente. Temas moralizantes, cívicos que aleccionen al ciudadano, que ejemplifiquen actitudes y bajo esta premisa él fue un maestro, que creó la escuela más importante en pintura del siglo XIX.

En “Belisario pidiendo limosna” podemos observar, como aparecen elementos que serán constantes en la pintura del siglo XIX incluso en el XX. Lo clásico representado a partir de los basamentos y fustes de columnas, como testimonio de un tiempo pasado mejor, aparecen descritos en esta obra y generalmente en la mayoría de los retratos de los monarcas europeos – La columna símbolo del equilibrio y orden clásico –.

Otra pintura realizada en 1782, sería la que habría de consagrar a David, realizada en la época en que se representaba en París la obra de Pierre Corneille “Los Horacios”. Una obra, que David observa con gran admiración y sirve como primer encargo del Ministro francés de las artes. Es en Roma donde buscará la inspiración para concluir **“El juramento de los Horacios”**.

La obra representa el juramento de los tres hermanos frente a su padre, de

fidelidad y defensa del Imperio, ante la desolación de las mujeres de la familia; esposa y hermanas. Estructuralmente es una obra simple, en un marco arquitectónico compuesto por tres arcos de medio punto sobre dintel, con columnas dóricas de fuste liso y un suelo que dibuja una perspectiva y crea el espacio donde se desarrolla el primer plano. El uso de la luz es natural; es decir, procede del ángulo superior izquierdo. La paleta cromática se ha simplificado extraordinariamente comparada con la barroca y se ha endurecido si se compara con la rococó. Gama de tonos grises y pardos, que tan solo aparece rota por la túnica bermellón del padre; que no por casualidad, ocupa el eje central de la composición.



El juramento de los Horacios.

Frente al tono femenino de la pintura del rococó, la pintura de David es más masculina y viril.

La fisonomía de sus personajes está tratada desde una perspectiva anatómica-científica, lo cual no impide que se detecten algunos errores, como por ejemplo: la perspectiva de los tres hermanos, que aun correspondiendo a tres planos distintos aparecen concebidos en el mismo plano.

Con esta obra, David consigue el máximo reconocimiento del Salón francés, ya que había logrado captar la severidad

espartana y transmitir un ejemplo para el ciudadano ejemplar. El problema que tiene esta obra, es que en la medida que se aleja en el tiempo de las manos de su autor, pierde la fuerza y el significado original y consecuentemente pierde importancia.

David llegó a alcanzar un compromiso con la revolución, que le llevó a representar a los mártires en tres grandes cuadros; Lepelletier, Barras y Marat.



La muerte de Marat.

De las tres obras, fue “**La muerte de Marat**” la más de las construidas por David.

David era Jacobino y visitó a Marat el día antes de su muerte, lo encontró en una tina de agua como acostumbraba por su dolencia de gota. Esta imagen es la que utilizó para mostrar la muerte de Marat, que fue asesinado en la bañera sin poder defenderse.

El cuadro es la más clara expresión de la pintura neoclásica. –Un ciudadano es

tratado con la importancia de un retrato Real—.

David concibe la muerte en un lienzo vertical, del cual solo utiliza la mitad, dejando la superior neutra, simplificación de elementos, de formas, de líneas verticales y horizontales. Las líneas verticales son los ojos, las cejas, la boca y el brazo derecho. Las líneas horizontales la tina, el brazo izquierdo y la nariz. Simplificación cromática, luz y sombra. Un mensaje escrito a su asesino Charlotte Corday de agradecimiento, sobre el taburete sus armas; la pluma y la tinta y un talón para una mujer que ha quedado viuda con hijos y sin recursos. Habla de generosidad. En el suelo, vertical la pluma, el arma de Marat y el cuchillo el arma del asesino.

La luz aclara la cabeza, la razón, la mente y oscurece la muerte, la herida.

La composición está tomada directamente de Caravaggio, la lectura es la correspondencia con la visión de la muerte neoclásica en pintura.

Su filosofía no es cristiana ni pagana, es atea. No describe la violencia del asesinato, ni el sufrimiento, sino el paso del ser a la nada. Esta será la nueva dimensión que alcanzará la pintura neoclásica hasta la llegada de la revolución. Cuando con la revolución comience a depurarse alguno de los responsables de la actitud de los artistas en general y en particular de David, este cambiará.

A partir de 1793, como miembro de la Asamblea Nacional, votó por la muerte del Rey y se unió a la facción más radical, encabezada por Robespierre.

La historia se encargaría de dar un giro a esta situación, hasta el punto de que él fue encarcelado y el líder decapitado.

Hay un antes y un después de ese momento, a partir del cual, el compromiso político de David había transmitido en su producción artística. Es relegado por una posición exclusivamente artística y estética.

En la medida en que él va restándole argumento a sus composiciones, estas se resentirán y cobrarán un valor meramente pictórico, algo que ya se puede apreciar en **“El rapto de las Sabinas”**. Gran lienzo que concluyó en 1799.



El rapto de las sabinas.

Se trata de una composición en tres planos, dos de ellos con figuras humanas y el tercer plano elaborado con edificaciones. Representa una multitud ordenada. El eje principal está definido por una mujer, símbolo de todas las mujeres de la Paz del Pueblo, que intenta evitar el confrontamiento, especialmente entre los personajes de la derecha Rómulo blandiendo una lanza y a la izquierda el barbado Rey Sabino. A la izquierda el personaje mira frontalmente al espectador, a la derecha, el personaje da la espalda al espectador. La dureza de la imagen se equilibra con la nota sentimental, humana de los niños jugando y la nodriza que los atiende.

David utilizó como elemento innovador el hecho de presentar los dos personajes masculinos totalmente desnudos. Su estructura pertenece a los elementos

clásicos y sus proporciones recuerdan esculturas helenísticas, como el Apolo de Belvedere, que había sido llevado a París en aquella época como botín de guerra por Napoleón.

Sí comparamos esta obra con el juramento de los Horacios, comprobaremos el paso que se ha producido en el autor en un estrecho margen de tiempo. Frente a la severidad impuesta en los Horacios, en las Sabinas hay un elemento más estético, más ficticio.

El tema había sido tratado con anterioridad, por artistas de la talla de Poussin; que concepción más diametralmente opuesta a la que presento David, la del último finales del siglo XVII, muestra el gusto al movimiento con actividades exageradas, mientras que David buscaba un tratamiento del análisis anatómico científico, tratando individualizadamente a cada uno de los personajes.

Por todo ello, esta obra está más próxima al gusto contemporáneo que las primeras obras de David.



Madame Récamier.

Al año siguiente 1800, David recibió el encargo de pintar a “**Madame Récamier**”. Se puede ver como el cuadro fue resuelto con muy pocos elementos: Una chaise lounge, un candelabro, la

figura recostada de la mujer y un pequeño escabel a los pies.

Viste una túnica de corte Imperio, inspirada en la indumentaria griega, así como su peinado llamado de nido de avispa, inspirado en la antigüedad.

Se observa que la gama cromática es reducida, severa y en el conjunto de la obra adquiere tanta importancia el dibujo como el color, es más lineal que cromática.

En la segunda mitad del siglo XVII, se destacan dos posturas claramente diferenciadas entre los pintores, por una parte los defensores de la línea encabezados por Poussin y por otra los defensores del color, encabezados por Rubens. Esta rivalidad se conoce como: *La vieja querrela de los antiguos y de los modernos*. Un enfrentamiento que se prolongo hasta bien entrado el siglo XIX. Los antiguos los que defendían la línea y los modernos quienes concebían el arte, en términos cromáticos. Con David se impuso la tendencia lineal.

Si algo define esta obra es el equilibrio cromático, en un espacio neutro. David proyecta una luz que procede del ángulo superior izquierdo sobre la escena, hace un uso neutral de la luz, un equilibrio de formas rectas y curvas, verticales y horizontales entre líneas cóncavas y convexas, hay un equilibrio frío y calculador de cada uno de los elementos que aparecen en la obra. El resultado sin embargo, no fue del agrado de la retratada, no tanto por el tiempo de realización¹, como por el resultado, ya que parecía inacabada.

Uno de los lienzos más reconocidos de su obra es “**La coronación de Josefina**” (6.21 x 9.79 m). Hay más de cien figuras

¹ Más de nueve meses.

y recibió por su realización 65.000 francos, un artesano de la época cobraba un franco diario. Hay dos obras una en el Louvre y una copia en Versalles. Napoleón realizó personalmente el encargo de la obra. David asistió al momento y tomó notas de él, posteriormente presentó un boceto que pretendía ser la obra definitiva, sin embargo los asesores de Napoleón desestimaron el boceto, a causa de que en él aparecía Napoleón delante del Papa colocándose la corona él mismo. Por razones de interpretación, consideraron que no era oportuno constatar la ilegalidad del acto y por ello prefirieron la coronación de la Emperatriz Josefina.



Coronación de Josefina.

Para llevar a cabo la obra, tomó apuntes de los rasgos fisionómicos de todos los asistentes, sí bien para resolver la compleja composición utilizó soldados como modelos, con la finalidad de imprimir un tono naturalista, verista a la composición. Represento a todos los personajes desnudos, hizo estudios anatómicos de todos los personajes y sobre esos estudios los vistió. Hay análisis de las joyas, de los tejidos, de las indumentarias, pormenorizado. Llegar a captar las distintas características de los tejidos o piedras preciosas de los personajes que asistieron al acto, es consecuencia del estilo arqueológico del autor.

Hay, con “**La coronación de Josefina**” el principio de un género, como fue la

pintura de Historia, que abre un capítulo completamente nuevo en la pintura del siglo XIX.

Dominio de la composición espacial, en esta escena grandiosa, distribución de los grupos humanos y movimiento equilibrado, son las principales claves que explican el éxito de esta obra. El realismo adquiere con esta obra uno de los puntos más elevados de la pintura occidental.

La obra de David será un hito, que servirá de referente a la pintura de Historia. Con ella se culmina la carrera de David y significo el comienzo del declinar de su escuela, los discípulos y seguidores de David (Davidianos), vivieron entre 1798 y 1808 la década de mayor importancia.

Desde el punto de vista numérico, el estilo de David fue copiado, seguido por innumerables artistas, la mayoría de los museos europeos cuentan con obras de estos pintores. Al lado de David, pintores como Goya, Constable o Turner eran considerados uno provincianos. La concepción de la pintura oficial, la verdadera era la que había impuesto David.

Entre sus discípulos destacó **Antoine-Jean Gros**, en la medida en que sus discípulos y seguidores se liberaban, se alejaban de los principios Davidianos; pureza, severidad y equilibrio, impuestos por David, se acercaban al movimiento romántico.

Gros en el compendio de la pintura francesa tuvo la suerte de ser contratado por Napoleón, para realizar una crónica gráfica de sus campañas además de realizar labores de inventario de todos aquellos objetos que por conquista, fueron rapiñados.

Una de las principales obras de Gros fue la que representa a “**Napoleón visitando a los apestados de Jaffa**”, obra en la que

Gros representa al Emperador en 1804, en un tono completamente distinto a la que de este personaje había hecho David. Aquí de la divinización de la figura del Emperador, que David había mostrado en sus obras, Gros enfatiza el tono humano del personaje. Situados en la actual Palestina, Gros presenta a Napoleón y a un grupo de militares visitando un campamento de apestados, en una temática, la de la peste, que Gros había tenido la ocasión de estudiar durante su estancia en Italia – especialmente conocidos son San Roque Patrón de los apestados o San Carlos Borromeo en la peste de Milán, son dos temas que aparecen frecuentemente representados –. Gros opta por una modernización de esta temática, representando a Napoleón en un acto de humanidad, no solo visitando, sino despojándose de un guante, toca con esa mano el pecho de uno de ellos a pesar del hedor, que es representado por el gesto de un militar situado detrás de Napoleón.



Napoleón visitando a los apestados de Jaffa.

La desmesura de los miembros del personaje barbado y desnudo del primer plano, recuerdan las soluciones de Miguel Ángel o Domenichino, esto es, del manierismo.

La disposición espacial de la obra está claramente influida por David, un equilibrio desordenado, que queda enfatizado por el claustro de arquitectura

de arcos apuntados, que sirven para encuadrar espacialmente geográficamente la obra.

El aspecto de presentar a Napoleón como hombre y no como dios, contrastaba con la divinización de esta figura que había impuesto David. El arte como propaganda política quedaba de esta forma también equilibrado, en una estrategia hábilmente diseñada por los estrategas de Napoleón.

Otra de las campañas del Emperador fue recogida por Gros en “**La batalla de Eylau**”. Como el resultado de esta operación militar parece que no quedo demasiado explícito, es decir, no se inclinaba a favor del Emperador francés, Gros optó por elegir un aspecto también anecdótico, la visita del Emperador a los heridos en el campo de batalla.



La batalla de Eylau.

En la campaña rusa Gros insiste en representar a Napoleón como hombre, destacando el lado humano del personaje, que es capaz de asistir, apoyar con su presencia a los enfermos y heridos.

El cuadro adopta un carácter psicológicamente nuevo y ajeno al clasicismo, acentuado por el mayor realismo del campo de batalla. Presenta la confusión después de la lucha, ensombrecida por la luz oscura de un paisaje desolado y cubierto de nieve. La escena entera aparece como un concepto nuevo que intensifica el sufrimiento y el

estado de ánimo, con medios exclusivamente pictóricos.

Sí comparamos esta obra con pinturas precedentes, su valoración es la de un lienzo completamente moderno; tanto en el aspecto formal como en el ético. El concepto de lo heroico asume aquí un carácter distinto, ya que presenta a Napoleón, símbolo de la gloria de Francia, con una talla mayor al ceder al impulso de la compasión humana.

Según David; **François-Pascal Gérard** mostraba en su pintura un tono más dulce, más sensual, más romántico.



Retrato Madame Récamier.

Al no gustar el resultado del retrato, que de Madame Récamier había realizado David, Madame Récamier optó por realizar un nuevo encargo, esta vez al pintor Gerard.

Esta obra muestra el nexo de conexión entre el neoclasicismo y el romanticismo.

Seguidor de David, **Pierre-Paul Prud'hon** realizó los retratos de diferentes personajes de la corte Napoleónica. A destacar el que realizó de la Emperatriz Josefina en 1805.



Retrato de Josefina.

Es una interpretación libre de la Emperatriz francesa, representada en la Malmáison apoyada sobre unas rocas en plena naturaleza, en actitud pensativa y enfatizando aquellos rasgos más humanos o que tenían una validez para el artista y que destacaban el ambiente personal de la Emperatriz.

Prud'hon realizó una visión subjetiva humana del personaje, vestido de corte imperio, manto propio de su rango, pero en un espacio acorde con alguno de los rasgos de romanticismo; que como veremos, buscaban la asimilación de la figura humana con la naturaleza.

Hay muy pocas referencias a los elementos clasicistas que caracterizaron la obra de David, quizás tan solo a la izquierda de la composición un pequeño podio, que sirve para sustentar un búcaro de inspiración clásica.

Así pues el tono melancólico de la obra, en el ámbito de la naturaleza, convierte a esta obra casi en un preámbulo del romanticismo, que como veremos, se gesta desde el propio clasicismo, la influencia de David y los Davidianos.

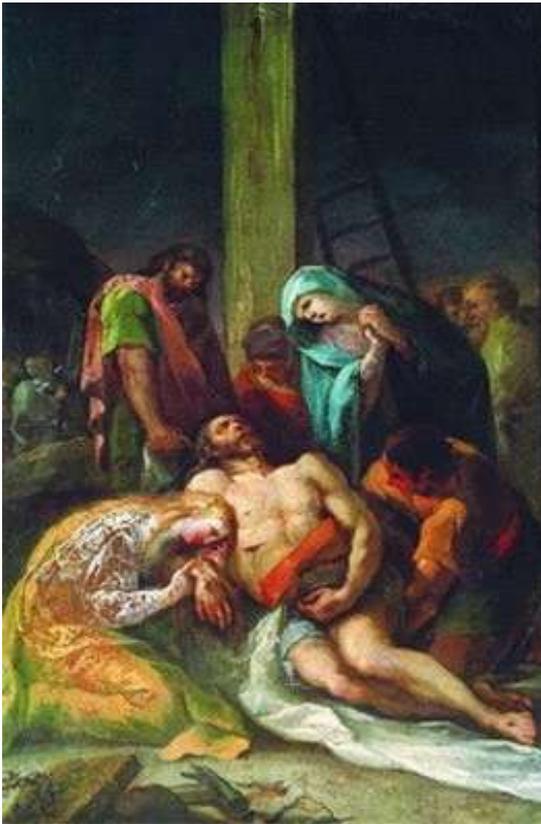
Sobre los pintores españoles, fue escasa esta influencia, tal vez por la singularidad que tenía España en esos momentos con respecto a Europa. Solo tres españoles, trabajaron en el taller de David y siguieron la tradición Davidiana: Madrazo, Ribera y Aparicio. En cualquier caso, cabe destacar que el neoclasicismo incluso con estos tres artistas no enraizó en el territorio español.

Francisco José de Goya y Lucientes. (La figura de Goya entorno a cuatro cuestiones).

¿Fue Francisco de Goya un pintor ateo?

Francisco de Goya nace en 1746 y muere en 1828, es un pintor longevo, vive en el tránsito de los siglos XVIII al XIX, lo que significa, que vivirá la transición del antiguo régimen, la guerra con Francia y el reinado de Fernando VII.

Nace circunstancialmente en Fuentetodos, sigue desde muy temprana edad la trayectoria de las bellas artes, porque tanto su padre como el primogénito eran doradores, desde muy temprana edad pinta temas religiosos.



Llanto sobre el Cristo muerto.

Entre sus primeras obras (1768), encontramos un lienzo de pequeñas dimensiones, que representa el descendimiento. En la figura de la

Magdalena se aprecia la imprimación con que el artista preparaba el lienzo, imprimación oscura, como se hizo habitual desde que se comenzó a utilizar el lienzo, como soporte de la obra. Sería a partir del siglo XIX, cuando comenzaría a hacerse la preparación en blanco. Esto no es ni más ni menos que una característica de su preparación tradicional. El autor trata con desenvoltura el tema, sobre el que conviene destacar la pincelada amplia y diluida, que impone una predominancia del color sobre el dibujo.

Goya se forma en un taller, el de **José Lujan** en Zaragoza, dentro de las enseñanzas tradicionales, pero en todo momento durante estos años de iniciación Goya tuvo interés por ser aceptado en la Academia de San Fernando¹. Además la circunstancia de que la Academia se emplazará en Madrid, abría unas perspectivas profesionales al autor que no se abrían en Zaragoza.

En dos ocasiones Goya participa en los concursos de la Academia de San Fernando, participa en las dos pruebas que se practicaban; la de repente y la de pensado.

En la de repente se les convocaba a las ocho y media frente a una figura de yeso o en vivo, que en cuatro horas tenían que copiar, entregando este para ser juzgado por el tribunal posteriormente.

La de pensado, consistía en un tema propuesto por el jurado de compleja definición y que exigía a lo largo de los seis meses siguientes la documentación por parte del artista, tanto histórica, recurriendo a estas fuentes, para poder

¹ En 1752 se funda la Academia. Fue el primer centro donde se formaron los artistas en España.

reconstruir la escena propuesta y que indumentaria, mobiliario y escenario fueran fieles a la época en que fuera inspirado.

En los dos concursos Goya fue rechazado, lo que ha sido valorado, como posible detonante para que Goya emprendiese un viaje a Roma, donde reside entre 1769 y 1771.

Por otra parte, su leyenda justifica en parte su viaje a Italia a un episodio amoroso del artista; a una reyerta que habría costado la vida a un rival de Goya y cuya muerte se atribuye al pintor aragonés, siendo esta la causa de que huyera de España. Goya podía haber llevado a cabo su viaje, gracias a sus dotes como torero, en la serie de La Tauromaquia, el mismo se representa realizando el salto del Pepeío.

El viaje era un viaje iniciativo y Goya se ganó la vida con lo que se llamó *El gran tour*. Viaje que los primogénitos de las familias nobles europeas entre los dieciséis y dieciocho años, les llevaba a visitar durante aproximadamente dos años las principales ciudades europeas, donde adquirirían objetos artísticos. De ahí que en Roma los artistas exhibieran obras de pequeño formato del gusto de la época.

Estas obras representaban temas mitológicos, así se entiende una obra datada en 1770, titulada “**Sacrificio al dios Pan**” que representa la ofrenda al dios Pan por parte de dos vestales. En un intento de transmitir el sentido geometrizable, en cualquier caso angular que comenzaba a ejercer su dominio en Europa.

Desde estas primeras obras Goya muestra una gran capacidad para disponer los distintos planos y conseguir efectos lumínicos y cromáticos interesantes.



Sacrificio al dios Pan.

Curiosamente el primer reconocimiento a su arte lo tuvo en territorio italiano, concretamente en el concurso de la Academia de Parma, donde obtuvo el segundo premio con una obra que representa a “**Aníbal cruzando los Alpes y divisando las llanuras italianas**”.



Aníbal cruzando los Alpes.

El complejo tema fue resuelto por Goya con valentía –solamente se conserva el boceto–. El eje o figura central es Aníbal cubriéndose la frente para divisar las llanuras italianas, en una composición resuelta en planos distintos cuyos grupos funcionan de forma independiente. El

grupo central, frontal al espectador mientras que a los lados se advierte la presencia del ejército, sirviendo este como escenario para ilustrar la escena.

En 1771 regresa a España porque había recibido el encargo - gracias a la mediación de su cuñado -, de decorar al fresco un coreto de la Basílica del Pilar en Zaragoza.

El tema que represento, fue el de “La adoración del nombre de Dios”.



La adoración del nombre de Dios.

La técnica de pintura al fresco, exige una gran pericia por parte del artista, una gran capacidad técnica por que se pinta sobre una superficie húmeda, que cuando fragua no acepta corrección.

La primera obra realizada al fresco por Goya resulta muy dura, muy geométrica, pero esto probablemente fue por que Goya desconocía la aplicación o ejecución de la pintura al fresco. En la pintura se aprecia una gran cantidad de trazos con la intención de dar volumen.

Posteriormente en 1774, recibe el encargo de pintar en el receptorio de la “**Cartuja de Aula Dei**”, un ciclo dedicado a la vida de Cristo. Goya realizó una serie de paneles del ciclo de la vida de Cristo, que recoge ese rasgo geometrizable que caracterizará la pintura de Goya en el decenio 1765-1775.



Nacimiento de la Virgen.

Durante esa década, preponderancia del aspecto geométrico en sus composiciones. En 1780 comenzará a abandonar el predominio de la línea, por una concepción más naturalista, que recoge más su carácter y su impronta.

El último de los encargos del Cabildo Cardenalicio de Zaragoza, fue un fresco, el de “**María Virgen como Reina de los Mártires**”. Presenta a la Virgen en un rompimiento de Gloria con dos ángeles y distintos padres de la Iglesia a los pies.



María Virgen como reina de los Mártires.

En esta obra podemos contemplar como Goya va ganando en naturalismo, en frescura en la medida en que capta y representa a los personajes divinos con rasgos inspirados en personajes reales. Por razón de su temperamento, que le

llevó a imponer su criterio por encima del Cabildo, Goya rompió sus relaciones con la Iglesia de Zaragoza y nunca más volvió a trabajar para el Cabildo.

Desde 1775, Goya traslada su residencia de Zaragoza a Madrid, donde representaría en 1798 “**El prendimiento**”, encargo del Cabildo de la Catedral de Toledo.



El prendimiento.

A Goya le importa del prendimiento el contraste de luz y sombra, que lo determina la figura central de Cristo y jugando con las sombras y las luces de los sayones de los que prendieron a Cristo. La luz sirve para dar importancia a aquello que el artista quería resaltar, no es solo luz sino también dibujo lo que

importa en esta composición religiosa y así como el rostro de Cristo es sereno y marcadamente natural, el de los personajes que lo rodean adquiere un tono grotesco, incluso irreal.

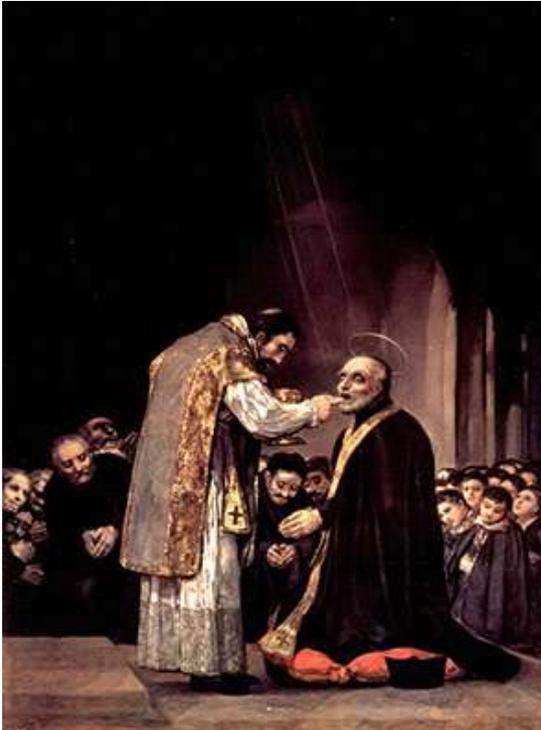
Las figuras de los que lo rodean a Cristo están más abocetadas; como en las figuras del Greco que distinguía entre figuras terrestres y celestiales. Goya distingue entre la figura de Cristo humanizado y las de los sayones que lo hicieron prisionero.

En estas mismas fechas Goya recibe el encargo de decorar la Iglesia de la Florida, en cuatro meses lleva a cabo esta empresa, que construye en el intradós de la cúpula central, disponiendo alrededor de una balconada fingida un nutrido grupo de personajes, figuras femeninas y masculinas contemporáneas anónimas, con figuras inspiradas en la leyenda de San Antonio; que tenía el don de la ubicuidad. Goya narra en estos frescos el milagro de San Antonio por el cual había descubierto que el responsable del asesinato de un hombre, no era su propio padre como lo habían acusado, sino que se trataba de otra persona.



Iglesia de La Florida.

Goya se valió del pueblo madrileño para introducirlo en su pintura¹. Se muestra en esta obra cuanto evoluciono comparándola con la del Coreto del Pilar; conocimiento, soltura, frescura que Goya impone sobre el lienzo lo traslada igualmente a la técnica al fresco. El color sirve para dar volumetría con los contrastes de luces y sombras, los ojos de las figuras reciben el nombre de ojos de mosca y las texturas, no solo las carnaciones, sino también los tejidos están logrados o resueltos con una notable técnica muy efectista, trasladando los volúmenes a la técnica al fresco.



Última Comunión de San José de Calasanz.

En 1819 Goya seguía realizando obras de temática religiosa, como lo evidencia “**La última comunión de San José de Calasanz**”. Encargo específico de esta congregación religiosa con la que Goya estaba en deuda, ya que se había formado

en el colegio de San José de Calasanz en Zaragoza.

De acuerdo con la técnica que Goya utilizaba al final de su obra, se puede apreciar la calidad cromática y la solución de reflejar o concretar en el primer plano, los elementos más significativos, llevando al segundo y tercer plano los que contextualizan. Sí pudiéramos unir todas las obras religiosas que conocemos de Francisco José de Goya y Lucientes, sumarían más de un kilómetro de pinturas. En otros términos, para un pintor supuestamente ateo, debió de ser cuanto menos extremadamente duro pintar durante toda su vida sobre esta temática y hacerlo con un sentimiento tan evidente.

¹ Parte integrante del pasaje de la vida del Santo.

¿Fue Goya un pintor popular?

En ocasiones su temática es prácticamente de carácter popular. Cabría recordar que en 1700 llega a España la Dinastía Borbones, Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, que reinarán en España a lo largo del siglo XVIII.

Cuando Felipe V llega a España no habla español, lo peor de este Rey fue que nunca abandonó sus vivencias y formación francesa, hasta el punto de que invitó a los artistas franceses más notables, **Boucher**, **Fragonard** y **Watteau** a participar en la decoración de los Reales Sitios. Es fácil de comprender que ninguno de ellos aceptase la invitación y que fueran sus discípulos **Ranc** y **Houasse** quienes aceptaran venir a España para pintar para el Monarca.

Con Carlos III se sumaran artistas italianos como **Tiépolo**, **Giaquinto** y **Mengs**. En cualquier caso se puede afirmar que hasta 1775, la Monarquía Borbónica marginó a los artistas españoles, favoreciendo la presencia de autores franceses e italianos en la corte Borbónica, separando a estos últimos del medio áulico.

En 1775 Goya comenzará a trabajar para los monarcas españoles. Goya llega a Madrid en 1775 para participar en un encargo junto a otros tres artistas españoles. El encargo consiste en la realización de cartones para tapices de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. La fábrica data de 1723 y sobre todo desde la llegada de los Borbones a España a imitación de los modelos franceses, se abrieron numerosas manufactureras que tenían como finalidad, dotar de contenido a los Reales Sitios; así, el cristal de la Granja, La cerámica del Buen Retiro o los tapices de Santa Bárbara. También hemos visto que los tres primeros monarcas Borbones en territorio español van a rodearse de

artistas extranjeros, de nacionalidad francesa e italiana, marginando a los artistas españoles.



Retrato Carlos III.

Estos artistas extranjeros pintarán obras como el retrato de Carlos III, de Mengs. Esta obra marcará un modelo, todavía se aprecian elementos barrocos como la cortina, pero con elementos clásicos como la pilastra.

Mengs será el encargado de dirigir y organizar la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En 1775 la monarquía echa mano de los artistas españoles. La Monarquía ve peligrar su política a causa de las revueltas que se realizan por culpa de los elementos extranjerizantes, que producían el descontento popular. Esto hará que la Monarquía repiense su posición y comience a contratar artistas españoles.

Con Carlos III y sobre todo con Carlos IV, los artistas españoles adquirirán una importancia que no habían tenido hasta entonces.

Había lo que hoy podemos calificar como tribus urbanas, dentro del sector de la clase media había dos posiciones opuestas entre sí, por una parte los que seguían los estilos y gustos franceses; que se les conocía con el nombre de *Petimetres*, que en su evolución conforme avanza el siglo XIX se convertirán en el *Dandy*, en el caso inglés o en el *Lechuguino*. Se les reconocía físicamente por una indumentaria y pose específica, vestía chaqueta corta, pañuelo anudado al cuello y esnifaba rapé. La *petimetra* solía vestir traje de corte imperio, camisa y tocada con una mantilla, evidenciando la diferencia con otros sectores sociales.

El otro sector, los que no compartían el sentimiento afrancesado eran los *Majos* o *Manolos* y *Manolas*. Estos defendían los valores intrínsecamente españoles. Como señas de identidad, en el atuendo se concretaba en la Maja por el traje con volantes y algún elemento, que solían ser lazos ostensibles como tocado. En cuanto al Majo, llevaba una chupa corta y su principal signo era que vestía capa larga y sombrero de ala ancha y a diferencia de los *petimetres* fumaba ostentadamente puros.

Esta indumentaria de la capa larga y el sombrero de ala ancha junto a las medidas tomadas para modificar su largo y su ala, fueron las que propiciaron *El motín de Esquilache*. Según Esquilache, el prohibirlo fue porque esta indumentaria hacía iguales a héroes y villanos. La razón de la oposición popular a acatar esta medida, tenía que ver en parte con las costumbres y la sanidad; A mediados del siglo XVIII, en España las ciudades son de tierra, la red de alcantarillado comienza a instalarse a fines de siglo, y al consabido grito de *agua va*, se volcaba en las calles los desechos de las casas. La capa larga y el sombrero de ala ancha, impedían el choparse de estos desperdicios.

De los cincuenta y dos cartones que realiza Goya hay distintas circunstancias que han favorecido una interpretación inexacta de los mismos: En primer lugar los cartones no eran la obra acabada; los cartones eran el medio por el cual la Real fábrica realizaba el tapiz. Había tres tipos de cartón o tapiz que dependía de la ubicación en los Reales Sitios, de esta forma hay grandes paños, los que ocupan la pared, sobre puertas y sobre balcones y por último rinconeras. Dependiendo de cual fuera el tipo, el concepto variaba.

A finales del siglo XVIII, la monarquía encarga a Goya la realización de un inventario de todos los cartones. En un inventario, por definición se debe de describir el objeto inventariado, lo cual no quiere decir que el significado de esas obras inventariadas, corresponda con el título o motivo. De ahí ese carácter que podía darse de populista.

Durante su trabajo, Goya tuvo muchos problemas con los artesanos de la fábrica, puesto que él no tenía en consideración que el cartón luego se debía trasladar al tapiz.

La razón por la que en algunas ocasiones los tapices parezcan mal resueltos, se debe al diferente punto de vista en el que se encuentran ahora y para el que estaban creados.

Los tapices eran para dos palacios, El Escorial y El Pardo. Desde el uno de septiembre hasta la Inmaculada los Reyes vivían en El Escorial, de la Inmaculada hasta Reyes en el Palacio Real o Los Alcázares y de Reyes al Domingo de Ramos en el Pardo. Mientras que la familia real vivía en Madrid, se aprovechaba para descolgar los tapices, lavarlos en el Manzanares y colgar posteriormente. Los tapices en El Pardo cubrían dos finalidades, decorativa y aislante.

Algunos tapices decoraban las habitaciones privadas de los Príncipes de Asturias. Los tapices iban destinados a los espacios privados, lugar donde muy pocas personas tenían acceso, en este contexto hay que recordar:

Goya tuvo acceso a las colecciones reales y en algunas de esas obras ya se recogía la representación de tipos populares. Por lo que no podemos considerar innovador la utilización de este tema por parte de Goya.

El hecho de que este trabajo fuera dirigido a un espacio privado, que debía de contar con el visto bueno de los príncipes de Asturias.

Estos hechos hacen que se cuestione la lectura superficial de estas obras. Sí van dirigidos a una elite, además cultivada; qué razón tenía Goya para realizar estas obras populares. No es más lógico pensar, que estas obras tuvieran otro motivo para representar estos temas.

Una de las primeras obras que realizó Goya fue “**El baile de los Majos en el Manzanares**”. Es una obra de vano de gran formato, representa dos majas y dos majos bailando, mientras un grupo de hombres y mujeres cantan a orillas del Manzanares.



El baile de los Majos en el Manzanares.

La escena es tratada a las afueras de Madrid de forma que a la izquierda de la composición aparece silueteada la ciudad de Madrid y a la derecha se enmarca un espacio rural. Goya ha buscado intencionadamente la oposición entre lo urbano y lo rural, sí bien es cierto no dejó pasar la ocasión para rendir un homenaje al arquitecto Francisco Sabatini, autor de la Iglesia de San Francisco el Grande recientemente concluida y que en ese momento era además el director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Goya decide que su futuro era el de asentarse en la corte.



La maja y los embozados-

“**La maja y los embozados**”, se trata de una composición destinada a una sobrepuerta. Está concebida al aire libre en plena naturaleza, resulta bastante esquemática desde el punto de vista espacial, pero por la indumentaria podemos distinguir entre el acompañante y la persona que está sentada. De hecho

lo que representa Goya ya estaba recogido en estampas populares, como por ejemplo “Paseo en el Prado”, que representa la provocación del majo a la pareja de petimetres.

El tono de la escena es de galanteo, de un cierto erotismo camuflado.

A mediados del siglo XVIII una obra realizada por El Bosco, una mesa que versaba sobre los siete pecados capitales fue llevada al Escorial y situada en un lugar principal. Los pecados aparecían inspirados en escenas de corte medieval, el redescubrimiento de esta obra del Bosco a mediados del XVIII generó una gran admiración en el espacio de la corte, por eso no es extraño que Goya tuviese en cuenta bien la obra del Bosco o la temática de los siete pecados capitales, para diseñar un programa iconográfico culto para las habitaciones de los príncipes de Asturias.



La riña en la venta nueva.

Así en la obra conocida como “**La riña en la venta nueva**”, que nos muestra a un grupo de caleseros¹, que descansando en esta venta habían iniciado una partida de cartas y al no estar de acuerdo con los resultados habían iniciado una pelea, mientras esta transcurre, el ventero aprovecha el desconcierto para apropiarse del dinero. Goya nos está mostrando el

pecado de la avaricia bajo el aspecto de una escena popular.



El bebedor.

“**El bebedor**”, obra destinada para situarse sobre una puerta, por lo que en esta obra, Goya utiliza una perspectiva con un punto de vista muy bajo – Sotto in sú – sobre todo en las dos figuras principales.

En esta obra se ve a un hombre bebiendo vino de una bota a la catalana, mientras un muchacho más joven con un gallato come nabos; en uno de los primeros capítulos del Lazarillo de Tormes, se recoge una escena en la que el pícaro aprovechándose de la ceguera de su amo substituye unas longanizas por nabos.

Indudablemente Goya se sirvió de este pasaje literario para recordar el pecado de la gula. Las figuras de la derecha sirven para equilibrar la composición.

Otra de las sobrepuertas representa “**El quitasol**”, donde vemos un majo cubriendo del sol a una petimetra.

La mujer viste a la francesa con una capa ribeteada de piel, pañuelo al cuello y con un perro de lanas en su regazo. El abanico en el siglo XVIII servía como un medio de comunicación conocido y en este sentido como lo lleva la petimetra, está por comenzar la conversación. Goya quiso hacer una referencia clara a la vanidad.

¹ Conductores de calesas.



El quitasol.

Lo que debe de quedar claro, es que hay un estudio previo, no de una obra sino de un conjunto de obras cultas y eruditas. Dirigidas a un público culto y erudito.

Anualmente se realizaba en Madrid una feria, que era el momento que se aprovechaba para relajar las actividades cotidianas y Goya nos muestra en “**El cacharrero**” dos niveles compositivos, el primero con las tres mujeres y el hombre de espaldas y el segundo la mujer de la calesa y los dos hombres de espaldas.



El cacharrero.

El hombre del primer plano indica con la mano izquierda hacía un punto mientras

que la mujer central busca ese punto con la mirada.

Las tres mujeres podrían aludir a las tres edades de la mujer, correspondiendo la del centro a la juventud, la del centro a la madurez y la última a la vejez.

El cacharrero vende cerámica; por su indumentaria valenciano y la cerámica es de la Alcora, blanca, amarilla y azul. Los mismos colores que viste la mujer que está en el centro de la composición. El cacharro que lleva esta mujer en la mano es de la Alcora, la mujer mayor lleva en sus manos un cacharro de barro.



El cántaro roto.

La identificación de los cacharros cerámicos, con connotaciones sexuales, no son una novedad de Goya. **Greuze** pintó en la primera mitad del XVIII “El cántaro roto”, en ella vemos a una joven que lleva un cántaro quebrado y recoge flores en su regazo, al tiempo que muestra un aspecto descompuesto mientras una fuente a la derecha, en forma de león rampante tira un chorro de agua por la boca, alusión clara de la pérdida de la inocencia, pérdida de la virginidad.

Goya utiliza el símil de la cerámica para mostrarnos esta escena de galanteo, entre el cacharrero y la muchacha joven. Una cita que se repite en el segundo plano, entre personajes de un nivel social superior, la mujer que viaja en la calesa y los dos hombres sentados y de espaldas.

Se ha hablado de las posibles connotaciones sociales entre los dos tipos de extractos que aparecen reflejados, pero el mensaje es claro y directo e incluso hay quien ha interpretado la figura del perro, como un cráneo tumbado. Pero eso sería cuanto menos una interpretación retorcida.

Una de las últimas representaciones de Goya, para la fábrica de tapices es la conocida como “**Las lavanderas**” de gran formato.



Las lavanderas.

Representa cinco mujeres, dos están realizando el trabajo mientras una

dormita y las otras dos juegan con la cabeza de un carnero.

Es uno de los ejemplos más claros desde el punto de vista de su técnica. Plantea la composición en tres planos en el primero se desarrolla la escena principal, el segundo plano es neutro y coincide en este caso con el perfilado de los árboles y el tercer plano corresponde a las montañas y al cielo. Además se puede observar un signo distintivo de Goya, el cromatismo específico que impone sobre las mejillas de sus personajes.

La pincelada es larga, suelta, diluida que sin embargo no le impide exhibir una técnica depurada, para mostrar los distintos acabados de los tejidos; sea lana, seda, etc.

La dirección formal de la obra está aquí representada por el cromatismo y la línea, de manera que esta composición está concebida para dirigir el punto de atención al centro de la misma, que es la cabeza del carnero.

La cuestión inmediata a la vista de este análisis, sería intentar descubrir que interpretación era la de Goya, al dirigir la atención a la cabeza del carnero.

El trato que reciben las cinco mujeres es extremadamente amable en contraposición a la reputación que las lavanderas habían conseguido. A finales del XVIII en Madrid, un Real Decreto publicado el año 1792, proclamaba la prohibición hacía las mujeres que lavaban a orillas del Manzanares, de pronunciar palabras mal sonantes o realizar actos o gestos obscenos.

¿Qué es, lo que Goya quiso destacar en esta composición de solo mujeres?

Este tapiz aparecía enfrentado con el tapiz que representaba un grupo de novilleros, compuesto todo él por hombres. Por tanto

Goya quiso establecer un ritmo espacial entre los distintos cartones, que dispuso para el comedor de los príncipes de Asturias. Y como era habitual entre las lavanderas la provocación hacía los viandantes masculinos, Goya la traslada hacía los vecinos representados por los novilleros.



La novillada.

Otro matiz de su obra, son los juicios de valor de Goya en los retratos. Goya tuvo la suerte de contar con encargos por parte de la monarquía, para la ejecución de retratos, tanto de Carlos III, Carlos IV o Fernando VII.



Carlos III como cazador.

Uno de esos primeros retratos es el de “**Carlos III como cazador**”, en el cual muestra algunos rasgos característicos de la tipología del retrato real. Presenta a Carlos III de cuerpo entero con las piernas separadas, siguiendo el modelo que en el XVII había instituido Velázquez con los retratos, como el del Conde duque, para concentrar la atención sobre el personaje retratado esboza el fondo, hasta el punto que frecuentemente hace irreconocible el espacio en que se ubica el personaje. Como se puede ver representó al Rey vestido para cazar, con la banda de la orden de San Fernando y la máxima distinción como es el Toison de oro, máxima distinción de los Borbones. El rasgo más sobresaliente es posiblemente el análisis que realiza de la fisionomía del monarca. Ahora bien, aquello que puede hoy ser visto como una crítica al personaje por su naturalidad tanto en la posición del cuerpo y por la expresión de su rostro, es la consecuencia de un retrato

naturalista del monarca. La concepción del retrato que tendía a favorecer la visión del personaje queda superada en las obras de Goya. El perro de la obra significa fidelidad.

Goya se caracteriza por su enorme ambición, esto le llevo a realizar un análisis sanguíneo para comprobar su ascendiente real. Él quiere ser, lo que conseguirá en 1789, ser pintor de cámara real.

Este espíritu de realismo era compartido por la familia real.

En 1798 M^a Luisa recibió un regalo de Godoy, que consistió en un caballo sin domar llamado Marcial. Ella lo domó personalmente y cuando lo hubo domado se hizo retratar sobre el caballo. Retrato que regaló a Godoy.



Mª Luisa a Caballo.

No se trata de un retrato ecuestre, es simplemente un retrato de “**Mª Luisa a Caballo**”. Más que una representación de poder, de dominio Goya quiso representar a Mª Luisa como amazona. Se ha hablado mucho sobre su ausencia de belleza, que

hay que justificar, cuando ella llego a España tenía dieciséis años, pero el príncipe estaba en la pubertad y le aconsejaron al Rey que el príncipe no se casara, con lo que se casó a los dieciocho, a los veinte había tenido dos abortos y a los treinta y nueve años tenía seis hijos, aparte de la enfermedad que tenía al llegar a España. Hay que reconocer que ella dio luz a una corte gris.



La reina vestida de maja.

En 1799 Goya pinta a la “**Reina vestida de maja**”. Lo hace de cuerpo entero, frontal, aunque siempre gira un poco al personaje para quitar el hieratismo del personaje en posición vertical. El traje es uno de los rasgos más importantes de esta obra, como Goya logra reflejar el encaje, como técnicamente consigue esa calidad.

La obsesión de la Reina era que sus brazos eran la parte más bella de su cuerpo, por lo que pidió a Goya que la

pintará con los brazos desnudos. La nota disonante es el lazo con que va tocada la cabeza de la Reina, se trataba de una petición del pintor, en relación con el cromatismo (romper).

Esta obra ha sido duramente criticada, porque Goya pintó ese mismo año el cuadro de “La Tirana”¹, también de cuerpo entero y con la misma actitud que la reina. Con lo que estaba equiparando a las dos retratadas.



La Tirana.

En el retrato de M^a Luisa es evidente que exhibe a la reina decantándose por un grupo social de la época y muestra como en el retrato de “**La familia de Carlos IV**”, la habilidad de la familia real española para salir airosos de una situación como la de finales del siglo

XVIII. En la que las monarquías europeas fueron puestas en tela de juicio. Ejemplo más inmediato, la revolución francesa y la decapitación de algún miembro de la monarquía.



La familia de Carlos IV.

De ahí que no sea extraño, que cuando se hicieron retratar, la obra y los personajes que en ella aparecen estuviera impuesta por la propia familia real.

No obstante, el resultado muestra a la familia de Carlos IV a los miembros más directos y a los monarcas, marcados por tres ejes: En el centro la Reina y a los lados en el mismo plano el Rey a la derecha y Fernando VII a la izquierda, aparecen ligeramente adelantados al resto de la familia. No es extraño, puesto que esos tres personajes son las figuras principales de la vida política de ese momento. En un segundo plano aparece el pintor pintando a la familia.

Este concepto no es nuevo, ya que Velázquez había pintado “La familia”², con el mismo planteamiento que Goya. Sí bien Velázquez aplicaba la perspectiva del barroco, es decir; la complejidad de la presencia y ausencia de la familia real. Velázquez, no plantea esa obra desde un único plano, sino que fue concebida en

¹ Actriz.

² Hoy Las Meninas.

tres planos, incluso un cuarto que es el que no vemos el de los espectadores, que es el reflejado en el espejo, los monarcas.



La Familia.

La obra de Goya presenta casi en un único plano la disposición de toda la familia y detrás inmediatamente a ellos una pared de la que cuelgan dos lienzos. Esta disposición tuvo que ver con el lugar donde se pensaba colgar el lienzo, esto es, al final de un corredor. Por eso los personajes se cierran o alinean para fijar la atención del espectador. Para este retrato la familia real se vistió con los últimos tejidos traídos de París, inspirados en los últimos diseños. Los barones lucen la máxima condecoración y la Cruz Laureada de San Fernando y la Cruz de la orden inmaculada. La banda de M^a Luisa va ornamentada con elementos que muestran su máxima distinción.

Pero sobre todo hubo una idea, que quisieron dejar patente en el lienzo de Goya y era la dimensión moderna de la monarquía española, acorde con los nuevos tiempos y de la que se desprendía de la ilustración, acorde con la revolución francesa.

Diferencias con una obra de 1802 de un valenciano, **Vicente López**. Este autor representa a la familia real idealizada. Él embellece los rostros desdibujando la realidad, en un intento de idealización de los personajes.



Carlos IV y su familia.

Estas dos fueron las grandes líneas del XIX, la del color y la de la línea.

Goya siguió pintando a la familia real. En la obra de Fernando VII, muestra bien claramente los rasgos del personaje tratados con una noble sinceridad. Se hicieron cien retratos de Fernando VII a partir de este modelo, para colocar en instituciones que solicitaban la imagen del monarca para decorar sus dependencias.

Retrato de “**Fernando VII con manto Real**”, de cuerpo entero, en el que se puede apreciar elementos destacables desde el punto de vista de la técnica. Sí se consiguiera aislar la zona que corresponde al ribete de la capa y ampliarla, nos encontraríamos con una

obra propia de **Jackson Pollock**, el creador del *action painting* y concretamente con una asimilación de la técnica del *dripping* (aplicación del óleo muy diluido sobre el lienzo). Algunos fragmentos de esta obra son de una gran modernidad desde el punto de vista técnico. Posiblemente por que Goya era muy evidente muy directo y su pintura extremadamente moderna.



Fernando VII con manto Real.

Tras la guerra de la independencia y el regreso de Fernando VII (1815), este monarca absolutista substituyó como primer pintor de cámara a Goya por Vicente López, quien sin duda era más acorde con la idea de monarquía del Rey. Monarquía que estaba inspirada en formulas del pasado, y Goya miraba demasiado hacía el futuro, lo que no encajaba en las dimensiones que del estado tenía Fernando VII.

La vida posterior de Goya no es más que un exilio disfrazado por la monarquía.

Goya no solo realizó retratos de la familia real, sino que las principales familias españolas se disputaban sus servicios. Así, tanto los Alba como los Osuna, recabaron la habilidad de Goya para representarles.



Duquesa de Alba vestida de maja.

Retrato de la “**Duquesa de Alba vestida de maja**”. Resulta interesante de esta obra las veladuras – aplicación de una capa de pintura sobre la que una vez seca, se aplica en otro color mucho más diluido, que deja transparentes de la primera mano de color – en el torso del personaje al matizar la mantilla sobre el corpiño de la Duquesa. Es el faja roja el que rompe el cromatismo de la obra y como siempre el guiño de picardía del artista, al representar la mano de la Duquesa señalando el suelo donde aparece el nombre de Goya. Hay otro guiño, el de los anillos, donde se aprecia escrito Alba en uno y Goya en otro. Es de destacar la minuciosidad en la utilización de pequeños pinceles, para trabajar los detalles más pequeños.

En otro de los retratos de la Duquesa aparece un perro de lanas, que lleva atado un lazo rojo en una de las patas. La Duquesa viste de blanco con dos lazos rojos.



Duquesa de Alba vestida de blanco.

Se ha hablado sobre la simbología del perro de lanas y se ha establecido o querido ver una relación íntima entre los personajes que aparecían retratados con este animal y el pintor.

La maja desnuda y La maja vestida



Maja desnuda.

Realizados para los Osuna, pintó Goya dos lienzos, que representan a una mujer recostada sobre un diván con los brazos recogidos sobre la cabeza, al modo de la Venus de Tiziano del siglo XVI.

La idea de estas dos piezas que se conocen como La maja desnuda y La maja vestida, fue un encargo del Duque de Osuna para su galería particular – para su gabinete –. El gabinete del Duque encargó dos lienzos que habían de servir a modo de bocaporta, de forma que uno se sobreponía al otro y en virtud de las visitas, aparecía uno de los dos lienzos. Las dos obras tienen las mismas medidas.

Realmente La maja desnuda es una obra sumamente atrevida, porque sí bien es cierto que el desnudo femenino se había representado con anterioridad, siempre se había justificado en su inspiración de personajes mitológicos y nunca hasta ahora se había representado una persona conocida o desconocida.



Maja vestida.

Tampoco en esta obra Goya quiso dejar pasar la ocasión de hacer un guiño al espectador, curiosamente desde el punto de vista técnico, se observa que comparando ambas obras, la pincelada es más suelta, la obra está más abocetada, más diluida en La maja vestida, mientras que la maja desnuda es más lineal. En la maja vestida, se aprecian las veladuras en el tratamiento del vestido y en los ropajes de la cama.

Goya no solo representó a la monarquía y a la aristocracia, sino que también retrató personajes anónimos, que podríamos emplazar o situar en el sector social medio de hoy en día. Por ejemplo la obra “**Joaquina Candado**” (Museo Pío V). Tradicionalmente se ha dicho que esta obra representaba al ama de llaves de Gala. En 1792 Goya viaja a Valencia y está dos meses y medio, para que su mujer tomara los aires marítimos. Según narra un historiador local, Goya fue invitado a Burjassot y tras comer retrató a la ama de llaves.



Retrato de Joaquina Candado.

No hay concordancia entre el estilo de Goya de 1792 y las características que presenta este retrato, ni existe coincidencia con la moda de ese momento. El traje que viste la mujer no es de ese año. Así mismo la técnica coincide con la de 1805, los primeros años del siglo XIX.

Así pues, ¿Quién es el personaje representado? El nombre de Joaquina Condado procede de la persona que legó la obra a la Academia de San Carlos de Valencia en 1819 – se trató de una donación en vida del artista –. Por lo que se ha vinculado a esa época de la visita a Valencia del artista, al realizarse en esta ciudad la donación.



Leocadia Zorrilla.

En 1805 el hijo de Goya va a contraer matrimonio con Gumersinda Goicoechea, la prima de esta es Leocadia Zorrilla. Esta mujer tenía aproximadamente la edad de la persona representada. En 1807 Leocadia Zorrilla se casa con Isidoro Weiss, General del ejército austríaco y Leocadia adopta el apellido de su marido. En 1812 muere Josefa Bayeu y en 1813 Leocadia se separa de su marido. En 1814 nace Rosario Weiss, quien se afirma es hija natural de Goya. Desde 1813 y hasta su muerte en Burdeos Goya vivió con Leocadia Zorrilla y la hija de ésta.

Por razones estilísticas esta obra debe de datarse de 1805. ¿Sería este el retrato de Leocadia Zorrilla? Por una parte el perro de lanas vincula efectivamente el personaje retratado con el artista y la segunda razón, es que radiografías del lienzo muestran que debajo de la mujer, Goya pintó una Inmaculada Concepción. Hay que saber que Goya reutiliza sus propios lienzos en la guerra del francés 1808 – 1814.



Duque de Wellington.

Entre el cuadro de personajes retratados por Goya figura el del **Duque de Wellington**. Hay que fijarse como concibe Goya las condecoraciones, en relación con los artistas de su tiempo como Mengs. Goya da un valor menor a las condecoraciones y los oropeles con que solían retratarse.

“**Sebastián Martínez**”, se trata de una obra muy original, que se encuentra en el Metropolitan. El personaje es representado de perfil con una casaca de seda azulada y leyendo un documento. Por la disposición de la figura la obra hubiese quedado descompensada entre el plano de la derecha y el de la izquierda.

Cromatismo de la obra: Tonos dorados rostro y pantalón, que equilibran cromáticamente en diagonal de izquierda a derecha. Dentro de ese criterio la búsqueda del equilibrio, al pintar el papel que está leyendo lo hace con la misma gama que la levita, equilibrando el plano de la izquierda con el de la derecha.



Sebastián Martínez.

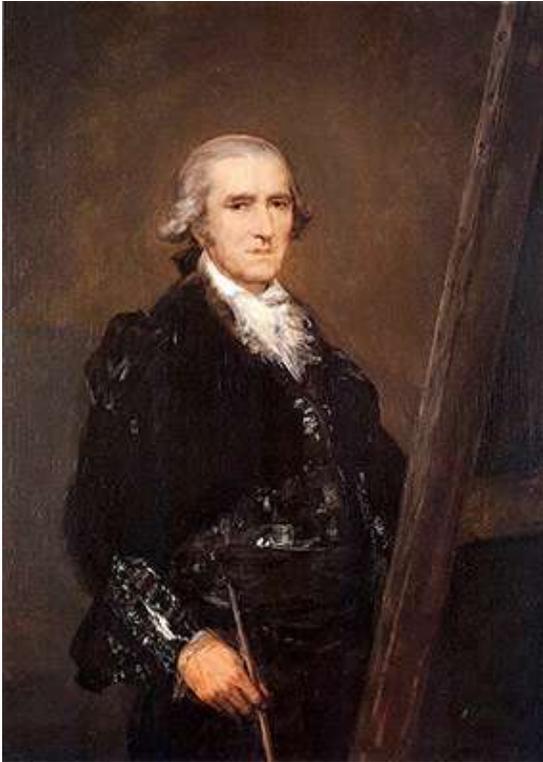
Entre los personajes que retrató a lo largo de su vida¹, tan solo representó a dos pintores, lo que indica la importancia que estos dos artistas tuvieron en su vida.

“Francisco Bayeu”, fue quien introdujo a Goya en la corte. Cuando en 1780 Goya se enemistó con el Cabildo Catedralicio de Zaragoza, lo hizo también con su cuñado, ya que a través de él había conseguido el encargo.

En 1786 Goya pintó el retrato de Bayeu de tres cuartos vestido de manolo en

¹ Más de trescientos.

acción de pintar (Museo Pío V de Valencia), tenía barnices oxidados y el resultado en esta obra es de un alto grado de modernidad.



Retrato de Vicente Bayeu.

Rasgos notables por su modernidad:

Bocamanga y pechera del retratado, donde Goya aplica directamente el óleo sobre el lienzo con una maestría extraordinaria, aquí se ve el genio del artista. Esto rompía cánones con el academicismo neoclásico imperante.

Los labios están pintados de dos toques de pincel, aquí se muestra la gran capacidad del artista.

En 1795, año en que muere Bayeu, su viuda encarga un retrato, pero ya no tenía modelo y lo hizo de pensado, se aprecia la falta del modelo vivo.

El otro artista pintado por Goya, es uno escasamente conocido “Asensio Juliá”, pintor valenciano que colaboró con Goya

en la decoración de la Ermita de San Antonio de la Florida.



Retrato de Asensio Juliá

De Juliá realizó tres retratos. El primero en 1798 época en que colaboraron juntos ambos artistas, así al menos lo indica su indumentaria, pinceles y pinturas o la estructura de andamios que aparece a la espalda del artista.

Debió de ser una persona de confianza para Goya que en 1792 comenzó a mostrar síntomas de sordera, razón por la que se rodeó de un reducido grupo de discípulos y ayudantes.

¿Goya fue un artista comprometido con su tiempo?

Se ha mantenido que Goya no colaboró con los franceses durante la ocupación de Napoleón.

Al regreso de Fernando VII en 1814 una de las primeras medidas fue la de depurar a todos los empleados de la casa real que habían colaborado con el francés. Este proceso consistió en pasar por una serie de tribunales ante los que había que demostrar la fidelidad a Fernando VII, cuando el monarca estaba exiliado. Goya pasó por el tribunal manifestando que no solo no había colaborado con los franceses, sino que se vio obligado a vender alhajas para sobrevivir; Algo que resulta falso, sí se tiene en cuenta que en 1810 el Ayuntamiento de Madrid le encarga una obra para honrar a José I.



Alegoría de la Villa de Madrid.

El resultado es una obra que representa la alegoría de la Villa de Madrid. En el centro del lienzo se observa a una mujer

de pie que representa a Madrid y que sujeta con un brazo el escudo de la ciudad con las figuras del oso y el madroño. A la derecha del cuadro aparece un medallón sujeto por cuatro ángeles. Originalmente en este medallón Goya pintó el rostro de José Bonaparte, las circunstancias políticas aconsejaron variar el contenido de la representación en el medallón y se pinta en 1815 el rostro de Fernando VII.

Posteriormente y una vez vista esta política, se pensó en restituir la imagen de José I, pero apenas quedaban restos, por lo que se optó por una solución más aséptica, la de incluir las palabras *dos de mayo*.

Esto es pues, una prueba inequívoca de que Goya trabajó para José I.

En la España de la guerra de la independencia el medio habitual de expresión fue la estampa, hasta el punto de que adquirió un valor extraordinario como documento crítico, hacía la situación del país.

Su carácter de fácil distribución hizo que fuera más fecunda su publicación. En esas estampas, se puede apreciar de que forma pensaba el pueblo sobre José Bonaparte y Napoleón, tiene un mensaje claro e inequívoco –José Bonaparte bebedor y fornicador–, resultaba jocoso y satírico.

Las estampas¹ sirvieron como un medio eficaz para dar ideas, en una época en que el noventa y cinco por cien de la población española era analfabeto. El mensaje de las imágenes era muy efectivo, entre las series de estampas que más prestigio y fama obtuvieron, fueron las que todos los artistas coincidieron en plasmar, eligiendo un momento relacionado con el inicio de la guerra. Un

¹ Grabados.

momento de estos, fueron los hechos ocurridos los días dos y tres de mayo de 1808, eran hechos que los artistas concentraron en cuatro episodios:

Cuando M^a Luisa y los Infantes en la mañana del dos de mayo, decidieron abandonar el Palacio Real para dirigirse al exilio de Bayona. La multitud comenzó a concentrarse y abalanzarse para evitar la marcha de la Reina, era una manifestación popular que fue sofocada por las fuerzas francesas, que estaban formadas en parte por tropas del ejército austríaco y mameluco.

La muchedumbre se dirige por la calle Mayor hacia la Puerta del Sol. En la Puerta del Sol la muchedumbre fue aplacada por el ejército francés mercenario.

Por la tarde del dos de mayo, el pueblo que en la sublevación contó con la colaboración de dos militares Daoiz y Velarde, quienes habían facilitado armas al pueblo con la intención de equilibrar la desigualdad de fuerzas. Estos fueron ejecutados la tarde del dos de mayo, como medida ejemplar.

Finalmente, el dos y el tres de mayo en distintos puntos de Madrid se ajustició a los líderes populares de la sublevación en el Paseo del Prado, en la Puerta del Príncipe y en la Moncloa.

Cuando Fernando VII regresa a España en 1814, se celebraron distintos actos para honrar este hecho; se organizó una serie de actos y se levantaron distintas construcciones de carácter efímero.

Es posible que de este año daten las obras del dos y el tres de Mayo, respectivamente **“La carga de los mamelucos”** y **“Los fusilamientos de la Moncloa”**, de 1814 parte el encargo y ejecución de los dos grandes lienzos.

El dos de mayo corresponde a la segunda estampa o episodio histórico del día.

El tres de mayo es la cuarta estampa, que cierra el ciclo de la serie.

Probablemente estas dos obras fueron concebidas para ornamentar algún arco del triunfo efímero, incluso se cree que Goya pudo realizar la serie completa, desapareciendo dos de ellas. No es extraño que a Goya le desaparecieran los lienzos.

En 1868 fueron redescubiertas y dadas a conocer a la opinión pública.



La carga de los mamelucos.

“La carga de los mamelucos”. Se representan las dos milicias francesas, mamelucos y húsares austríacos.

Es cuestionable el sentido ideológico que quería transmitir el artista: Si se observa vemos que predominan los ciudadanos populares, sobre una minoría que es el ejército extranjero, esto referente al número. Sobre el carácter de las figuras resulta difícil discernir sin el conocimiento previo de la historia quienes son los ganadores y quienes los perdedores.

Si analizamos más profundamente, las figuras del primer plano, que son el pueblo, representan un grado de crueldad muy superior al de las tropas francesas de

los mamelucos. Muestra Goya la parte más cruda de la guerra, la más cruel e inhumana. El fondo está más suelto, más desdibujado y relajado, la tensión está en el centro.



Los fusilamientos de la Moncloa.

En la otra obra “Los fusilamientos de la Moncloa” (la cuarta estampa). El artista trata el último hecho histórico de la jornada. Por una parte a la izquierda el pueblo español desarmado, a la derecha el ejército francés, que está de espaldas, es anónimo e irreconocible, es la máquina de matar. A la izquierda el pueblo de frente. Hay tres niveles de lectura clara:

Nivel inferior, los muertos, la muerte.

Nivel intermedio, la aptitud del miedo.

Nivel superior, donde encontramos a la figura que destaca anímicamente; es el héroe anónimo que se enfrenta con valentía a la muerte.

Desde el punto de vista político estos acontecimientos fueron rentabilizados a lo largo del siglo XIX. De hecho, se comparó a la figura de Napoleón con el demonio en publicaciones de la iglesia y apuntaban el carácter santo de estos héroes anónimos, que se sacrificaron por la patria. Hasta tal punto que se fue tejiendo una visión de aquellos hechos, fundamentalmente en una posición

religiosa, de cruzada donde Napoleón representaba a Satán. Por ello no es extraño que la figura que aparece recostada a la parte izquierda de la composición, se haya querido identificar con la Virgen María. Pero lo que es obvio es que el personaje central de la obra, presenta en las manos los estigmas de la pasión de Cristo.



Fusilamiento de los padres franciscanos.

Desde el punto de vista de la composición esta pintura está en deuda con un grabado difundido un año antes que el lienzo (1813), del valenciano Andrés Cruá, que representa el fusilamiento de los Padres Franciscanos por los franceses en el campo de Morvedre. La composición de las víctimas a la izquierda y el ejército a la derecha, los tres niveles guardan un notable parecido con la composición reflejada en el lienzo de Goya. Casi con toda seguridad Goya conoció esta obra, lo que no le resta la mayor importancia ni brillo al resultado final de su pintura. Era frecuente que los artistas copiaran y tomaran apuntes de obras maestras, de detalles, expresiones o composiciones. En esta obra se inspirarán artistas posteriores como Manet para “El fusilamiento del Emperador Maximiliano de México” o Picasso en 1951 para “El fusilamiento de Corea”.

La última etapa las pinturas negras 1818.

Goya adquirió, a las afueras de Madrid, una casa conocida como la Quinta del sordo, como clara alusión a la pérdida de audición que el artista había comenzado a manifestar desde 1792. Esa casa originalmente fue decorada con pinturas al fresco, que representaban paisajes, sin embargo en el periodo entre 1820 y 1823, durante el trienio liberal, Goya sustituye esos paisajes por catorce escenas de temática amarga, en las que predomina el color negro.



San Francisco y el moribundo.

Son pinturas de claro contenido monstruoso, demoniaco, que conectan con la mentalidad popular frente al desarrollo de la razón, que había difundido la ilustración. No obstante el elemento demoniaco no surge en 1820, sino en 1788 en Valencia en la Catedral para los Duques de Gandía, Goya pintó la escena de “**San Francisco y el moribundo**”, en la que en segundo plano aparecen tres monstruos, tres demonios

que están tentando al moribundo, ante la presencia del crucifijo.

Posteriormente Goya pintó unas pequeñas tablas para el gabinete del Duque de Osuna, de carácter diabólico que revelan el culto al demonio. “**El Aquelarre**”, es otro ejemplo.



Aquelarre.

Otro ejemplo es en una obra de 1819, en la que **Goya se representa atendido por el Doctor Arrieta** y en segundo plano aparece también el elemento fantástico.



Goya atendido por el doctor Arrieta.

Desde 1792 y hasta su muerte en 1828, Goya sufre distintas crisis, que no solamente le hicieron perder la audición, sino que iban acompañadas de estados febriles, vómitos, etc.

Frecuentemente se ha apuntado que como consecuencia de su sordera Goya realiza al final de su vida la serie negra de la Quinta del sordo. Los últimos estudios nos dicen que la sordera y las repetidas crisis que tuvo a lo largo de su vida, fueron debidas a la utilización del color blanco albayalde.

Desde que Goya se instaló en 1775, el color que más veces utilizó fue el blanco, es sabido que Goya gustaba de preparar el mismo los colores, de majar los minerales en su propio estudio, el blanco albayalde, se ha descubierto que tiene una alta proporción de plomo, la inhalación del plomo produce auto-envenenamiento, cuya sintomatología coincide con la que presentaba Goya en sus sucesivas crisis.

En 1815 y a pesar de haber superado el proceso de depuración por parte de Fernando VII, el Rey lo reemplaza como primer pintor de cámara por Vicente López. Sin duda debía ser la señal inequívoca del desencanto del artista, que había anhelado a lo largo de toda su vida conquistar la corte, su desencanto de la vida política lo llevó a aislarse en su mundo interior, que era irracional, lleno de fantasmas, como corresponde a los momentos finiseculares.



Mujer vestida de negro.

La Quinta del sordo era un ejercicio privado, pintó a “**La mujer vestida de negro**” (Leocadia); Se ha querido ver en ella a una mujer meditando sobre la muerte. Era la primera pintura que se veía entrando a la casa.

“**Saturno devorando a sus hijos**”, era la segunda pintura. Sí bien aquí se ha interpretado con un contenido político, en el que Saturno aludiría al estado siendo sus hijos el pueblo, Goya estaría culpando de la situación que se vivía en esos momentos, al estado.

Es una obra claramente expresiva, desde el punto de vista estético y artístico. Se

crea un precedente del expresionismo, aunque pocos elementos Goya fue capaz de sugerir el terror, representar el miedo.



Saturno devorando a sus hijos.

Estas obras son al fresco sobre la pared. En la década de los sesenta del siglo XIX, mediante un complejo procedimiento, fueron pasadas a lienzo, compradas por un francés y exhibidas en París. Contrariamente a lo que esperaba, su exhibición apenas tuvo resonancia y el francés cedió las obras al estado español.

En la escena "Aquelarre presidido por el gran cabrón", ante el pavor, el miedo de la muchedumbre. Lo que Goya refleja es un conglomerado de ojos, narices y frentes, atemorizados ante la presencia de lo irracional. Todo el planteamiento constituye una novedad absoluta en la pintura europea. A la derecha vemos una

figura femenina, que queda separada de la muchedumbre, podría corresponderse con la presencia aislada de la razón ante la sin razón, incluso se ha creído un retrato de Leocadia en esas misas negras.



Aquelarre.



Romería de San Isidro.

Otra obra, ya en el primer piso representa la "Romería de San Isidro". Aunque lo que se ve es interpretado de formas diversas. Un grupo de hombres cantan bebidos con gestos exagerados o de sorpresa.

En otra escena se ve la "Riña a garrotazos", que corresponde a uno de los pasajes más crudos de la realidad española; el hábito o costumbre de saldar las diferencias a garrotazos.



Duelo a garrotazos.

Encima de la puerta de acceso a la cocina Goya representó a "Las viejas comiendo sopas", hay un alto grado de abstracción formal y reducción, que fue expuesto por Goya en esta obra.



Viejos comiendo sopas.

Así las pinturas negras manifiestan una visión parcial de la España de los años veinte, de la visión del descontento, irracional, visionario del que se adelantó a su tiempo, con Fuseli y W. Blake, Goya estaba planteando soluciones expresivas, propias del romanticismo, del impresionismo y del expresionismo.

El carácter excepcional sin igual, sin parangón de Goya lo convierte en una excepción, en el mediocre panorama artístico español.

El Neoclasicismo inglés y William Blake.

El Neoclasicismo inglés.

La sociedad inglesa reaccionó de una forma similar a como lo había hecho la sociedad francesa; interesándose por el atractivo del clasicismo de la antigüedad, de forma que los anticuarios ingleses publicaron libros acerca de las construcciones y los arquitectos antiguos. Los arquitectos se inspiraron en la pureza del estilo clásico y los coleccionistas reunieron y ornamentaron sus casas con vasos y objetos de la antigüedad.

La sociedad inglesa se sensibilizó hacia el clasicismo antiguo, y a diferencia de los franceses que aportaron mayor erudición, se interesaron más por la pureza del elemento clásico.

Benjamin West

En este contexto está **Benjamin West**, pintor americano formado en Italia de la mano de **Mengs** cuya producción pictórica la llevo a cabo en Inglaterra.



La muerte del General Wolfe.

En 1770 pintó “**La muerte del General Wolfe**”. Se inspiró en un hecho real acontecido en 1759, en la batalla de Quebec. Ante este hecho West tenía dos opciones:

Enfocarlo como un tema histórico, con personajes vestidos a la antigua; como lo habría hecho David.

Realizar una crónica propia de su tiempo, que fuera totalmente identificable, reconocible, que no estuviera exenta de los valores de los grandes temas del pasado, con los que se representaba a los grandes héroes. Esta fue la solución planteada por West.

La solución planteada por West fue alabada en su tiempo, pues en tres grupos de figuras solucionó la disposición del primer plano contextualizando con el indio que aparece a la izquierda, que localiza la escena y el grupo central donde presenta el momento inmediatamente posterior a la muerte del General Wolfe.

West se sirvió de la iconografía cristiana para presentar la muerte de Wolfe, de forma que el grupo central está inspirado en el ciclo de la vida de Cristo, correspondiente a las lamentaciones ante Cristo muerto. Estableciendo un claro paralelismo entre el joven héroe Británico y la figura de Cristo. Se sirvió de las posibilidades bíblicas clásicas y literarias, para presentar un tema contemporáneo a la manera de los grandes temas.

El 7-4-1778, en la cámara de los Lores, Chatham esgrimió un ardiente discurso a favor de continuar las relaciones con USA, fruto de ese momento de excitación murió de un ataque. El episodio teatral lo capto West tratando de poner orden al caos producido en aquel momento acentuando unos grupos y reduciendo la atención en otros para dar coherencia al retrato de grupo:

Las figuras de la parte superior derecha que solamente contemplan el suceso y continuando con el grupo central, en el

que se destaca la figura del Conde asistido por otros parlamentarios, para el cual West de nuevo se inspiró en la tradición secular, en la imagen del Cristo de la cruz. La familiaridad de West con la imaginaria bíblica hizo posible la adaptación a una temática contemporánea.

West adopta pues, la iconografía del XVII para temas modernos, adopta formas tradicionales a nuevos enfoques¹.

Fuseli

Desde los principios clásicos del neoclasicismo surgen artistas en distintos puntos de la geografía europea, que recogen el espíritu de finales del XVIII, momento en el que se cultivaban géneros relativos al terror, a la fantasía, a los desastres naturales o se recogían confesiones de desesperanza o curiosidad.

El mundo de los sentidos y de los sentimientos quedaba manifiesto en este programa finisecular.

Así artistas como Fuseli fue conocido por ser el autor de algunas pinturas de contenido inquietante.

“**La pesadilla**”, fue realizada en 1770 y presenta una clara coincidencia con un elemento irracional, supranacional, onírico que hemos visto en la obra de Goya - no se conocieron -, formalmente hay cierta relación con la indumentaria clásica túnicas, paños, etc. pero diferenciándose en que Fuseli se inspira directamente en el acabado manierista Miguelangelesco, a pronunciar los miembros que acaban en punta, que imprimen un tono sensual con cierta sugerencia erótica. Desde el punto de vista cromático corresponde a una ficción orientalizante y una clara contraposición

de colores fríos y cálidos, creando una atmósfera de tonos contrapuestos. La mujer recostada apaciblemente relajada mientras que un animal demoniaco de gestos fisionómicos muy marcados se encuentra sobre el vientre de la mujer. Un caballo relinchante con los ojos iluminados asoma entra las cortinas, esta obra se encuentra en Detroit.



Pesadilla (1770).

En Fráncfort se encuentra otra variante de la misma obra.



Pesadilla.

Aquí la forma de la mujer es más evidente (líneas en “S”), más sensual, con

¹ Planteamientos.

los miembros acabados en forma apuntada. Se cree que el tema tiene que ver con una experiencia vital de Fuseli en Italia. Esas tres figuras, la mujer y los dos amantes fueron el objeto de esta obra, identificando al caballo con el artista y al demonio con el amante maduro, el elegido.

Fuseli se presenta como un artista cuyos temas se apartan formalmente de elementos clásicos, aunque apuntan hacia el romanticismo.

John Flaxman

Se aprecia una coincidencia entre artistas europeos que desarrollan su camino paralelamente sin haberse conocido.

Será el caso de **John Flaxman** que se dedicó a la ilustración de obras literarias de Dante, Shakespeare y Omero.

De la *Ilíada* existe una ilustración que muestra una concepción novedosa para su tiempo, el que él hubiera elegido un pasaje de la *Ilíada* tan complejo de representar; como el momento que Tetis llama al gigante de los cien brazos, Briareo, para ayudar a Júpiter, ante la presencia del gigante huyen Minerva Neptuno y Juno.



Tetis invocando al gigante.

La extremada simpleza de esta obra coincide con las representaciones de los

vasos griegos de la antigüedad, además la simplicidad se ha puesto en relación con el arte europeo del final de la Edad Media. Al igual que pasa con Blake, Flaxman simplifica cualquier tipo de representación. Las figuras de este artista se alejan en lo material, en lo volumétrico de las figuras de Fuseli. Se puede decir que él marca un lenguaje pictórico de una idea más que de un asunto real.

Muchos artistas de su tiempo vieron en Flaxman un mundo de posibilidades nuevas, por un alfabeto de formas lineales que podía llegar a convertirse en un mundo de imágenes complejas y sensuales.

William Blake

El artista que va a destacar por encima de todos sus colegas será William Blake.

La obra de Blake ha gozado de escasa reputación hasta fechas recientes. Considerado como un artista maldito en su tiempo, fue un visionario con el cual comienza la modernidad en Inglaterra.

Su obra constituye el punto de arranque de la Tate Gallery de Londres. Siendo un artista a caballo entre los siglos XVIII y XIX.

Una de sus primeras obras es “**El anciano de los días**”, en ella aparece un hombre mayor barbado en el interior de una esfera, con un compás en la mano.



El anciano de los días.

El desconocimiento de la peculiar iconografía creada por Blake, haría que identificáramos a este hombre como el arquitecto del mundo, de hecho Blake que nunca salió de Inglaterra reunió una

numerosa colección de estampas y dibujos de obras italianas, fundamentalmente del siglo XVI.

Esta obra además está inspirada en la Conversión de San Pablo del Pintor italiano Taddeo Zuccari del siglo XVI, que se conserva en la colección Doria Pamphilj en Roma.

Sin embargo la obra de Blake únicamente se entiende desde el conocimiento de la compleja personalidad del artista. Admirador de la obra de Dante, además se sintió fascinado por el libro de la revelación del Apocalipsis, que ofrecía una metáfora de la cual Blake extrajo su propia teoría.

Más que la representación de un Dios Blake quiso representar con esta obra la fuerza de la razón, que el artista consideraba destructora de lo que rodeaba al hombre. Su punto de reflexión no fue la realidad tangible, aunque fuera esta la que le sirvió de excusa para crear una cosmología propia. Goya culpaba del mal que vivía su tiempo al estado; a diferencia de este planteamiento, Blake culpa de la situación en la que se encuentra la sociedad inglesa, la sociedad de la revolución industrial, la sociedad de las revueltas, del hambre culpa a Dios.

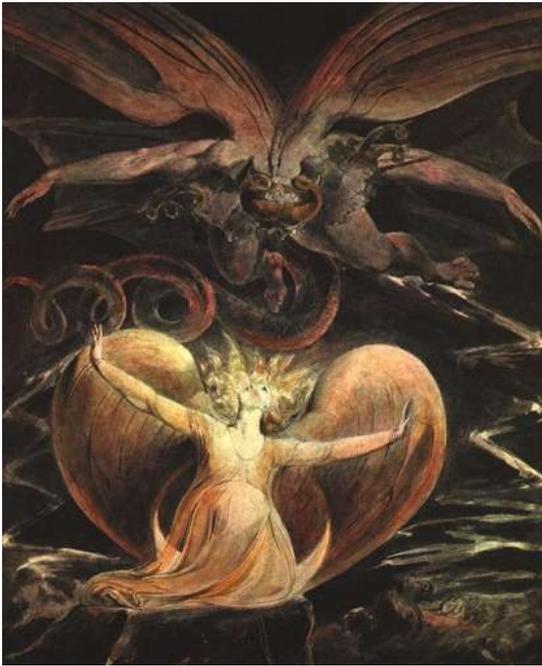
Y por eso Blake fue un incomprendido de su tiempo, puesto que las claves de su pintura¹ responden a una filosofía propia.

En 1800 pinta “**El gran dragón rojo y la mujer vestida por el sol**” con la que pretende mostrarnos el nacimiento del infierno y una mujer identificada con el sol que se asemeja a una gran ave que trata de huir del gran dragón rojo.

La disposición vertical e incluso algunos elementos hacen que se identifique con el

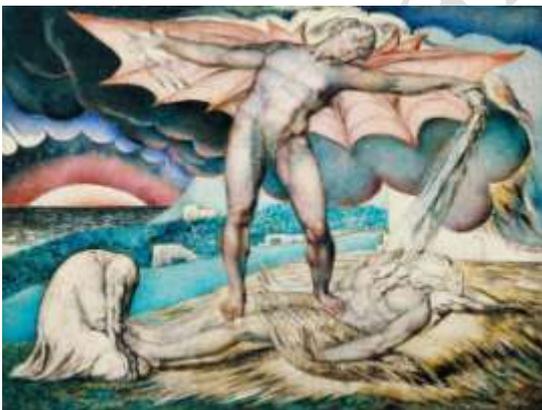
¹ Acuarelas.

arte medieval que fue admirado por Blake.



El gran dragón rojo y la mujer vestida por el sol.

Es un mundo cosmológico lleno de fantasmas. Como el **“Papa demoniaco, retrato del infierno”**.



Satanás ataca a Job con sarna maligna.

Son estilísticamente muy elementales al tiempo que muy directas. Se comprenderá así mismo que en su tiempo no se entendiese su arte que está relacionado naturalmente con el cultivo de una literatura fantástica de mitos como Frankenstein, que coincide con el

romanticismo o lo que es lo mismo con un intento de alejamiento de la cruda realidad.

En el Romanticismo durante las primeras décadas del siglo XIX hay una realidad que no se quiere, en consecuencia hay una huida de la sociedad en el espacio y en el tiempo.

En el espacio será Oriente una excusa para huir de la realidad.

En el tiempo será el pasado glorioso lo más destacado.

A la vez que hay una clara voluntad de demostrar el interés por todo aquello que no tiene que ver con la razón, es una contestación a la ilustración; como por ejemplo **“El espectro de una pulga”** totalmente fantástica. Cualquier elemento puede servir para inspirar una obra, pero estas siempre tendrán una componente didáctica.



El espectro de una pulga.

Los románticos alemanes.

¡Romanticismo vuelta al mundo medieval!

El Romanticismo es un proceso continuo que lleva desde el abandono del Rococó a mediados del siglo XVIII hasta la gran eclosión del realismo a mediados del siglo XIX. Se produce durante este período un cambio importante en la vida y en el arte.

Sí el Neoclasicismo era la vuelta a la antigüedad, el Romanticismo coincide en parte con una recuperación del Medievalismo. Sí en el Neoclasicismo se detectaba una preferencia por la línea, en el Romanticismo se inclina por la forma.

A pesar de que cronológicamente hablamos de un siglo, posiblemente la obra romántica se desarrolló en la primera mitad del siglo XIX.

Diversos artistas en la segunda mitad del siglo XVIII proclamaron propuestas Pre-románticas.

Es difícil la definición del Romanticismo porque responde al criterio subjetivo del artista, a la percepción individual que el artista tiene de su tiempo y consecuentemente los múltiples puntos de vista de diferentes artistas generaron planteamientos no solo diferentes, sino en algunos casos contrapuestos.

Dentro de estas variantes que se generan, el Romanticismo se caracteriza por la admiración de los fenómenos violentos de la naturaleza; montañas, cataratas, tormentas, etc. Una fascinación por la religiones esotéricas y las creencias supersticiosas; fantasmas, vampiros, pesadillas, etc. Se caracteriza por el interés en la arquitectura y la escultura medieval, el exotismo del Oriente misterioso, por lo que constituye un

elemento que reaparece en la cultura occidental desde la antigüedad.

Los artistas románticos buscan en el arte del pasado aquellos aspectos más significativos y los proyectan en el presente.

No son las semejanzas, sino las diferencias las que constituyen el hilo conductor del Romanticismo.

Para Charles Baudelaire el Romanticismo no se sitúa exactamente ni en la elección del tema, ni en la total sinceridad del artista. Él afirmaba que el Romanticismo era una forma de sentir. Y esa manera de sentir es propia de cada individuo y por tanto subjetiva.

Por ello el Romanticismo no se puede definir. No existe un solo estilo Romántico, ni una única obra que permita la identificación en su conjunto.

El Romanticismo es pues un movimiento revolucionario, a diferencia del Neoclasicismo que fundamentalmente había sido regeneralista.

El artista romántico expresa esperanzas, emociones y temores de su época. Posiblemente es una expresión de libertad. En la medida en que los artistas expresan sus sentimientos se distinguían de la tradición en que la clientela obligaba o determinaba el trabajo del artista. Por primera vez se valora la originalidad. La figura del genio como individuo superior es considerada en este momento. Nunca como hasta este momento los artistas creyeron disfrutar de mayor libertad, aunque sin embargo nunca estuvieron tan determinados. La misma libertad que les facultaba para emitir su valoración de su época, les condicionaba pues al poder elegir entre todos los temas o estilos, entre todas las

épocas. Los artistas se vieron totalmente condicionados en su proceso creativo.

Se deshicieron de todas las reglas, como una consecuencia de la rigidez Neoclásica. Les interesó más la integridad del sentimiento que la rectitud del juicio, más la poesía que la prosodia, más, todo aquello que les individualizaba.

Decía Baudelaire en 1864 que si decir Romántico era decir Moderno, intimista, espiritual, amar el color, lo infinito a través de todos los medios que el arte tenía a su alcance, entonces él era un Romántico desde su infancia.

En Alemania el movimiento Romántico se gestó de la mano de dos artistas; Otto Runge y Caspar David Friedrich.

Otto Runge (1777–1810)

De él sabemos que elaboró una teoría propia basada en una concepción total del arte.

Uno de los orígenes del Romanticismo será precisamente el principio de la obra de *arte total*. Su idea consistía en aunar o agrupar las artes en función de una idea, es decir, poner juntas pintura, arquitectura, escultura y música. Esa conjunción pudo expresarla en el **diseño de una capilla** cuyos muros estaban ornamentados con alegorías de la naturaleza.



La mañana.

Una de estas obras es su visión personal de distintos momentos del día, que él concibió en **el amanecer**, siguiendo una disposición inspirada en los retablos medievales. Una calle central y dos laterales, amocillos en los laterales y bajo siguiendo una organización de las figuras regular en el espacio, con elementos de la naturaleza copiados del

natural, utilizando parámetros clásicos y religiosos para una obra laica.

Hay una fácil identificación de las formas y figuras que aparecen en la obra con la iconología cristiana, aunque el contenido es laico.

Otto Runge plasmó a través de su peculiar iconografía una nueva religión que convirtió casi en una regeneración del arte alemán, en un país renacido después de los desastres producidos por la presencia francesa napoleónica. El arte de Runge fue visto como un signo de esperanza a través del estudio de la naturaleza.



Los hermanos Hülsenbeck.

Otra de sus obras “**Los hermanos Hülsenbeck**”. Crea tensión, emoción a partir de las proporciones y del punto de vista. El tema es una mera excusa; tres niños de cinco, cuatro y un año vistos desde una perspectiva moderna, ya que hasta ahora a la infancia se la presentaba como adultos reducidos. Él plantea un tema cotidiano con una perspectiva muy baja¹ y mostrando al detalle todos y cada uno de los rasgos de las figuras y de la naturaleza. De esta forma genera una

tensión absolutamente nueva en el campo pictórico. Esa tensión se percibe entre las plantas de la izquierda –algo siniestro– y los niños, entre el primer plano los niños y el campo del fondo.

Con Runge se habría campos de expresión nuevos que han sido tenidos en cuenta hasta la actualidad. Por ejemplo el sistema es utilizado en la fotografía y en el cine actual.

¹ Sotto in su.

Caspar David Friedrich (1774 – 1840)

Este otro pintor alemán enmarcará o abrirá otro camino, reflejará en su pintura una combinación de la tradición religiosa con la tradición secular del paisaje alemán del siglo XVII, marinas y pinturas de género. **Friedrich** transformó la pintura de paisajes que era el resultado de la observación de la naturaleza, que era una forma de iconografía que incluía algún personaje humano o animal, redujo el paisaje a elementos expresivos mínimos; un mar, nieve o cielo.

Lo que se experimenta viendo su obra es muy parecido a lo que nos produce una pintura religiosa, en la que una solitaria figura se encuentra aislada por los elementos. Elevó con ello el paisaje a una categoría muy alta de poder emocional y trasladó el arte espiritual cristiano a un nuevo lenguaje secular, en el que las vistas modernas podían ahora resultar más convincentes de una experiencia religiosa que la perpetuación de una convencional iconografía cristiana en los siglos XIX y XX.

Él recreó el arte religioso como una creencia privada.



Abadía en un bosque.

En **“La abadía en un bosque”**, ofrece un paisaje narrativo a través del color sepia que deja entrever el perfilado de los árboles y los restos arquitectónicos de una abadía gótica. El contraste entre cercanía

y lejanía, entre lo terrenal y lo espiritual está resuelto por medios convencionales, utiliza una perspectiva muy baja de forma que el cielo tiene una fuerte presencia en sus lienzos, de esta forma él asimila el papel de la naturaleza con la imagen del edificio religioso.



Mar polar.

Un sentimiento parecido se observa cuando se aproxima a la naturaleza en obras como **“El mar polar”**. Aquí se inspiró en un hecho real; el naufragio en el Ártico de una embarcación. Los restos del barco han sido atrapados por el hielo.

En este sentido él vincula las relaciones del ser humano con la naturaleza y de esa forma se puede observar como la proporción humana queda reducida ante la presencia de las fuerzas de la naturaleza. Es decir, él estaba interesado en destacar como la figura humana cuenta con una presencia relativa en la naturaleza.

A través de la reducción cromática y las aristas del dibujo, transmite la sensación de frío.

Su técnica se basa en un estudio minucioso e impersonal característico de la pintura Romántica alemana.

Quizás la relación entre la religión y la naturaleza entendida en términos religiosos se puede apreciar mejor en

obras como **“Paisaje de invierno”**. Cronológicamente coincide con la recuperación, revalorización medieval gótica y que él traduce a través de un claro paralelismo entre la catedral gótica perfilada en tercer plano y la naturaleza; los abetos del segundo plano. El género es un paisaje, pero es solo un medio para mostrarnos un sentimiento religioso, de piedad religiosa. Adecua el sentimiento religioso a las exigencias de su tiempo.



Paisaje de invierno.

La imagen corresponde a un hecho milagroso, donde un hombre termina de abandonar las muletas al descubrir la cruz y la figura de Cristo.

En este sentido hay que hablar de un cierto panteísmo, con esa corriente religiosa que vinculaba a Dios con la totalidad del Universo.

Obras como **“La catedral en la montaña”**, muestran sentimientos análogos, es decir muestran la naturaleza cuyas formas se funden y confunden con signos y elementos cristianos. Y en la que la figura humana constituye una mínima porción, que genera un sentimiento religioso moderno.



Catedral en la montaña.

El paisaje inglés.

El paisaje será una de las principales reivindicaciones de los pintores ingleses.

Constable y Turner harán del paisaje el principal objetivo de su obra.

No constituye un elemento aislado en el panorama pictórico de la segunda mitad del siglo XVIII, ni tan siquiera es objeto único de reflexión por parte de los pintores y poetas como Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth. En este momento tendrán en la naturaleza un elemento para mostrar su lirismo dentro de un marco evidentemente Romántico. Hay en todos ellos una admiración por el descubrimiento de la naturaleza desde los distintos medios del saber. Si desde la ciencia se estudiará la naturaleza aplicando criterios científicos, los poetas harán lo propio en su apreciación de la naturaleza; naturaleza → figura de Dios.

Constable y Turner hacen valer su punto de vista y convertir el paisaje en un género al margen de cualquier otra consideración.

Sí hasta estos momentos el paisaje se utilizaba como un elemento que cerraba la composición, equilibraba los lienzos o se proyectaba en el espacio, con la escuela inglesa el paisaje es un fin en sí mismo.

Sin embargo entre Constable y Turner se estableció una rivalidad quizás como consecuencia de la distinta valoración que cada uno de ellos planteó de la naturaleza.

John Constable (1776–1837)

Constable estuvo muy influido por el paisaje de Gales y el sur de Inglaterra, concretamente por el paisaje de Suffolk. Esta fue la ciudad donde nació y que inspiró la mayoría de sus obras, en tanto en cuanto la naturaleza queda reflejada transmitiendo los casi inapreciables cambios que él observa en la naturaleza. Así pintará “**La catedral de Salisbury**”, que le permite profundizar y reflejar distintos puntos de vista de un mismo elemento, en este caso la catedral.



Catedral de Salisbury.



Catedral de Salisbury.

Su percepción del paisaje es la aplicación de los principios científicos para definir

los cambios del viento, de la luz o de las nubes.

En la medida que Constable trata de hacer una pintura idílica se aleja del modelo racional que le había motivado, la elección del paisaje su interés se fundamenta en hacer una pintura fresca, viva, inspirada en la realidad.

Se podría decir que Constable se centra en el paisaje y a partir de este intenta profundizar. Profundiza en lo más mínimo y se podría definir como la gran síntesis. Para esto se fija en un aspecto o hecho concreto a partir del cual analiza cada una de las partes.

La pintura de Constable fue comercial, se ajustaba al mercado del arte de su tiempo. Al mismo tiempo que se convertía en un claro precedente de algunos de los principios del Impresionismo. Principalmente que en realidad la naturaleza fue una excusa para experimentar su técnica.



Tormenta en la bahía de Weymouth.

En **“La bahía de Weymouth”** emplea casi tres cuartas partes del lienzo para mostrar su interés por la tormenta¹ con el que generaba todo un mundo de sensaciones propio del Romanticismo. La figura humana se convierte en algo casi

insignificante ante la importancia de la naturaleza.

Constable fue consciente de hacer una gran reflexión no exenta de subjetivismo de la relación entre el hombre y la naturaleza. Y precisamente estos vínculos serán los que le impriman un sello marcadamente romántico.



Atardecer.

“Atardecer”, Constable profundizó tanto sobre un hecho concreto que su obra ha sido tenida en cuenta como un documento científico para analizar los cambios meteorológicos en el sur de Inglaterra a finales del siglo XVIII. Es decir viendo en detalle sus obras se puede percibir todas las distintas variantes de tipos de nubes que se originaban en el sur de Inglaterra, de forma que se da la dualidad entre análisis científico y sus conclusiones que alcanzan un grado de síntesis que las convierte en obras subjetivas y consecuentemente Románticas.

¹ Fenómeno atmosférico.

J. M. William Turner (1775–1851)

Si la obra de Constable fue considerada como la gran síntesis, la de Turner se ha de valorar como la de la generalidad. Ambos pintores formaron parte de la Real Academia de Londres, es decir formaron parte de los estudios reglados institucionales y desde ese foro impusieron el género del paisaje como una disciplina obligatoria entre los artistas ingleses.

Concretamente en el caso de Turner se formó en el estudio de los pintores de vistas italianas y franceses. Entre los que destacaba Claudio Lorena, quien más directamente influyó sobre Turner.



Vista del Palacio Ducal.



El Gran Canal.

Durante su estancia en Italia Turner tomó apuntes de distintas vistas venecianas como “**La vista del Palacio Ducal**” o “**El Gran Canal**”, que muestran una clara dependencia del paisajismo italiano

del siglo XVII. Y sobre todo se observa en la minuciosidad con que transcribe la arquitectura italiana y en la influencia de la luz sobre la laguna.

El grueso de su obra, su éxito radica en este tipo de obras. Sin embargo es conocido que su etapa madura hace que se libere de la férrea tradición de las vistas italianas para describir su percepción del paisaje Inglés.

Turner trata de hacer una pintura épica que conseguirá a medida que se aleje de los impersonales paisajes italianizantes y refleje su visión de diferentes fenómenos de la naturaleza inglesa.

Su biblioteca estaba formada fundamentalmente por libros que hablaban del fuego y se mostró siempre muy interesado por todos aquellos fenómenos de la naturaleza que de alguna forma podían someter al hombre, al ser humano.



Incendio en el Parlamento.

En la obra “**Incendio en el parlamento**”¹ Turner utiliza el fuego para generar una imagen fantasmagórica por su proyección en el Támesis. Con ello crea un mundo de sensaciones nuevo en la pintura inglesa. En su obra se expresan grandes sentimientos del hombre. Convierte en

¹ Existen dos versiones.

arte lo que a priori es un proyecto artístico.

Como Constable Turner coincide con los impresionistas por el uso que hace del color, en su última etapa son manchas de cromáticas, se pierde la noción de naturaleza para convertirse en un mero ejercicio de color.



Lluvia, vapor y velocidad.

Turner avanzará en el género paisajista, **“Lluvia, vapor y velocidad”** es la consecuencia más directa de la revolución industrial sobre el paisaje inglés¹. William Blake había criticado la influencia del progreso sobre la sociedad inglesa, Turner hará constatar la presencia del progreso en el paisaje inglés.

En la medida que su obra pierde un hilo directo con la realidad, una concepción más ambigua, más sensorial está abriendo las puertas, mostrándose como un pintor propiamente Romántico.

El paisaje le sirve para evocar sensaciones, mostrar sus sentimientos sobre la naturaleza.

Podemos decir que su obra transita entre lo pintoresco y lo sublime.

Cuando recoge una **“Tormenta en alta mar”**, para captar en toda su extensión este fenómeno Turner se hace atar al mástil de un barco para tomar apuntes de aquel momento extremo de la naturaleza.



Tormenta en alta mar.

Tanto Constable como Turner estudiaron la naturaleza tomando apuntes de ella, pero, terminando sus obras en el taller.

El concepto plenairista data de un siglo después y sin embargo su obra cuenta con toda la inmediatez de una pintura tomada directamente del natural. Por lo que genera un mundo de sensaciones directamente relacionado con la poesía romántica inglesa. Partiendo de una gran objetividad, se llega a todo lo contrario, a lo subjetivo.

Las posibilidades que se abrieron a partir de la obra de Constable y sobre todo la pintura de Turner, están próximas al movimiento moderno del arte contemporáneo.

¹ Primera vez que aparece en un lienzo, una maquina de vapor.

Los románticos franceses.

La pintura francesa evolucionó desde una perspectiva más conservadora, más lentamente de lo que lo hicieron las propuestas de los pintores ingleses. De hecho en Francia se resucitó la vieja querrela de los antiguos y de los modernos¹, que oponía aquellos que en el siglo XVII habían defendido el dibujo y la línea, por encima del color y la emoción. Es decir, aquellos que eran defensores de los principios de Poussin o de los principios de Rubens.

Jean-Dominique Ingres (1780–1867)

Vimos con David como la línea o tradición de Poussin se había superpuesto al cromatismo Rococó. Seguidor de la escuela de David, de los principios geométricos y lineales se encontraba el pintor Jean-Dominique Ingres.

Por eso no es extraño que entre sus primeras obras **representase a Napoleón** de acuerdo con un planteamiento barroquizante.



Napoleón como primer Cónsul.

La obra aparece claramente resuelta con un procedimiento artístico, cromático y compositivo Barroco; concebido de una forma absolutamente tradicional, de cuerpo entero, posición frontal, ventana abierta para profundizar, ubicación de algún elemento como la mesa para destacar la labor del emperador.

¹ Vieux querelle des anciens et des modernes.



Napoleón vestido con traje imperial.

Pocos años después Ingres cambiará sustancialmente el concepto del retrato regio. Ingres introduce una valoración bien distinta del **emperador al vestirlo con traje imperial**, concebido como una cabeza moderna de estado, marca una distancia respecto a la tierra, al situarlo en un trono elevado y en un fondo con atmósfera mágica. Las águilas los cetos y la corona de laurel son símbolos de su posición. Aparece imperturbable, su imagen frontal recuerda muchas imágenes arcaicas del ser divino; desde la representación del Zeus Olímpico, hasta las representaciones medievales del Dios cristiano. Con estas presentaciones míticas tuvo la oportunidad de representar una figura de carne y hueso como una figura abstraída, de implacable autoridad.

La visión que Ingres proporciona de Napoleón es de una extremada idealización, de forma que se convierte en

el polo opuesto de la concepción de la monarquía que había realizado Goya.

Sin embargo Ingres experimentó un cambio en su pintura, ya que sí es cierto que a lo largo de toda su vida rechazó el movimiento romántico, su obra fue valorada como expresión del romanticismo.



Madame Antonia Devançay de Nittis.

Esto se observa en el retrato de “**Madame Devançay**”, donde recurrió a la línea cóncava y convexa para construir el retrato de tres cuartos de esta mujer.

Hay un marcado intento de idealización de la figura, embellecimiento no solo en las facciones del rostro, sino en la superposición de planos que reflejan materiales diferentes; el chal, el vestido y el tapizado de la butaca, que exigen una especial técnica por parte del artista. Está tan elaborado, tan detallado el dibujo de la retratada que resulta casi una ficción. Esta fórmula fue la que más éxito obtuvo en la retratística del siglo XIX. Y más allá de las fronteras del movimiento

romántico, hasta bien entrado el siglo XX pervivió este modelo de retrato.

Sin embargo Ingres pintó distintos mitos como el de “**Edipo y la Esfinge**” y recreó escenas de corte oriental como “**La bañista**”, “**La Gran Odalisca**” o “**El baño turco**”. Ingres rechazó siempre la pintura sensual, aunque sus obras últimas han sido consideradas como principales ejemplos de pintura marcadamente erótica. Buscando la pureza de líneas consiguió el objetivo contrario.

Ingres había significado una prolongación de los principios de David pero con un resultado distinto.



Edipo y la esfinge.

En 1824 pintó “**Edipo y la Esfinge**”, es un tema que fue recibido por la crítica con cierto escepticismo. Decepcionó que Ingres utilizase una obra de grandes dimensiones en un tema anecdótico.

El mito de Edipo: El oráculo le vaticino que se casaría con su madre. Edipo tenía que marchar a Tebas, donde los habitantes estaban sometidos por la Esfinge. La Esfinge era un ser monstruoso con cuerpo de perro, voz de

hombre, cola de serpiente, alas de pájaro, garras de león y cabeza y manos de mujer. Este ser monstruoso impedía el tránsito a la ciudad de Tebas y la reina de Tebas se ofrece a casarse con quien se deshiciere de la Esfinge, lo que acepta Edipo y para deshacerse de la Esfinge Edipo le propone a la Esfinge un acertijo.



El baño turco.

En 1859 Ingres pintó “**El baño turco**”, la disposición de la obra original era vertical y de forma rectangular, cuatro años después la convierte en un tondo y para equilibrar la composición pinta la mujer que se encuentra dentro de la piscina, esta figura está fuera de las proporciones del conjunto.

Hasta este momento el conocimiento que la cultura occidental tenía de la oriental se fundamentaba en pasajes literarios, muchos de ellos realizados desde la fantasía, sin conocimiento directo de esta cultura.

La figura central que aparece de espaldas está tomada del modelo de la bañista, es el mismo personaje, en actitud similar con idéntico tocado. El resto es un pandemónium, una exageración de formas y gestos femeninos sugerentes y eróticos. Ingres negó siempre su voluntad

de hacer pintura sensual aunque el resultado entronca con la temática de expresión de sentimientos propiamente románticos. Ingres aporta a la historia del arte la purificación de distintas manifestaciones artísticas liberándolo de formulas arquetípicas así como de gestos de un clasicismo viejo y caduco. En la medida que purificaba el arte clásico planteaba rasgos propiamente románticos. Oriente sirvió a Ingres para expresar lo exótico, aspecto que ya había sido reflejado en la obra de Gros y Delacroix.



La gran Odalisca.

Théodore Géricault (1791–1824)

El artista que vivió como signo claramente romántico fue sin duda Géricault.

Géricault no representó la medusa encallando en el arrecife y por tanto se deduce que no quiso hacer una obra con connotaciones políticas. Tampoco eligió el momento en el que el resto de las embarcaciones soltaron amarras. No quiso hacer una pintura simbólica. Tampoco eligió los motines de la noche y en consecuencia no quiso hacer una representación teatral. Tampoco eligió escenas de canibalismo, no optó por una pintura escandalosa. No quiso hacer una pintura excitante, razón por la que no eligió los asesinatos en masa para la supervivencia de unos pocos. Tampoco eligió el momento en que apareció la mariposa, no quiso hacer de los hechos una narración sentimental. Si hubiera elegido el momento en el que los naufragos se encontraban con el agua hasta la cintura habría reflejado un hecho que desde el punto de vista artístico habría resultado de difícil comprensión. Tampoco quiso retratar un momento directo, inequívoco que paliase el sufrimiento de estos hombres y por eso no escogió el momento de rescate.



Escena de un naufragio.

Géricault compro el lienzo lo monto en el bastidor, decoro su estudio con bocetos de hombres locos o moribundos, se rapo

la cabeza y de esa forma acometió esta obra que originalmente el artista la tituló como **“Escena de un naufragio”**¹. La expedición partió el 17 de junio de 1816, la medusa encallo la tarde del 2 de julio de 1816 y los supervivientes fueron rescatados el 17 de julio del mismo año.

Cuando Luis XVIII visitó el salón afirmó que ese naufragio no era ciertamente un desastre. Sin duda Géricault varió algunos de los elementos que habían servido para su fiel documentación. Por ejemplo si bien es cierto eligió el instante en el que los supervivientes divisan la primera embarcación el número de ellos no coincide (20) exactamente con la narración que de los hechos hicieron dos supervivientes. De la misma forma que varió algo tan obvio como el aspecto físico de estos veinte pasajeros cuya fortaleza no se corresponde con las penurias atravesadas. Es extraño porque Géricault se tomó tantas molestias en la documentación para luego variar rasgos tan evidentes.

Consiguió que quien construyó la balsa la reprodujera en pequeño formato y con figuras de cera jugó para dibujar la composición definitiva. Lo que es claro es que el artista no buscó hacer una crónica sentimental ni un manifiesto político contra los gobernantes. Se evidencia por la selección del momento y la concepción de la pintura. Si analizamos la obra vemos que ocho personajes a la derecha del lienzo divisan un barco en el horizonte, razón por la que se muestran alarmados y alegres. A la izquierda otros ocho personajes se muestran muertos, moribundos o escépticos ante la presencia de sus salvadores. En un plano intermedio cuatro personajes heridos con escasas perspectivas de salvarse se orientan hacia su salvación; el barco.

En los bocetos previos la figura del hombre adulto que sostiene el cuerpo muerto de un joven aparece como un signo claro de canibalismo; sin embargo en la obra final Géricault no lo demuestra. No hay nada en esta pintura que permita identificarla con lo que aconteció en las costas africanas en 1816, ni la nacionalidad de los naufragos ni el resto de hechos. Ese fue uno de los aspectos por el que la obra fue criticada en el salón; por la ausencia de una identificación de los hechos ocurridos.

Géricault no olvidó que lo que hacía era una obra de arte, no obvió la parte estética de la obra y quizás desde ese punto de vista se justifique los cuerpos fornidos de los supervivientes. Entre los muertos se puede identificar a Delacroix, o al propio artista que aparece con la cabeza fuera de plano. Sus amigos fueron modelos para esta obra. Desde el punto de vista compositivo la obra está determinada por una diagonal cuya lectura es de izquierda a derecha y de abajo a arriba. Al mismo tiempo hay una secuencia de estados anímicos que va desde los muertos, los heridos y aquellos que están completamente sanos.

El momento que Géricault eligió se puede identificar con el amanecer, aunque el anochecer en el mar es igual. Si la embarcación está diseñada en una dirección de izquierda a derecha y la luz se interpreta como el amanecer. En la balsa se aprecian nubes que anuncian tormenta.

El artista añadió una figura para equilibrar lumínicamente la composición, con el peso formal que ejercía la vela. Varió también los elementos con los que saludaban al barco que lo sustituían por camisas. Sin embargo el elemento que contribuye a su salvación aparece como una mínima expresión en el horizonte. Queda relegado a un segundo plano en la importancia concedida por el pintor. Ante

¹ La balsa de la Medusa.

la actitud general de las figuras se desprende que Géricault representó el momento en el que apareció la primera embarcación y mediatizó ese momento por la dirección del viento de forma que mostraba el espíritu de la salvación y la desesperanza por el viento que arrastra en dirección opuesta a la balsa.

Hubo un proceso intermedio marcado en el artista por pintar caballos. En sus primeras obras representa a un soldado de la guardia montando un caballo en corbeta. Captando un instante de la actitud del caballo en un retrato ecuestre influido cromáticamente por Gros. Quizás sorprenda la importancia del cromatismo, los toques de espátula y el buscado efecto de pincelada corta y rápida. Responde por tanto a una tipología de pintura muy abocetada del estilo del momento.



Oficial de cazadores de la guardia imperial a caballo.

A partir de su estancia en roma, su obra se fue aproximando al estudio de la naturaleza, al tomar apuntes de las escenas de las **carreras de caballos que se celebraban en el corso de los**

Barbaros. Esa conjunción de animales y personajes entusiasmaron al artista haciendo una representación en la que la forma fue adquiriendo volumetría, redondez y corporeidad.



Carrera de caballos en el corso de los Barbaros.



Horno de cal.

En “**El horno de cal**” desde el punto de vista estilístico se aprecia un cambio sustancial ya que desde el instante del guardia imperial Géricault evoluciona hacia un análisis de la naturaleza, mas versista, menos instintivo, sensual. Se aleja de los principios del romanticismo para aproximares a los principios del movimiento realista de mediados del siglo XIX.

Al final de su vida Géricault pintó para un amigo suyo medico una serie de retratos de locos como el retrato de “**La loca**

alienada”, “Loco de la gloria militar”,
o “El loco asesino”.



Loca.



Loco de la gloria militar.



Loco asesino.

En los tres casos corresponden a un análisis por parte del artista de la psicología de la figura humana ejemplificada a través de la conducta de los rasgos físicos del rostro. Géricault analizó el carácter de los personajes como consecuencia de los rasgos, de los ojos, de la expresión de la boca que son las partes que dan carácter a los retratos de personajes. Géricault partió de los principios del romanticismo si bien su pintura se enmarca después de “**La balsa de la Medusa**” como preámbulo del realismo pictórico. Sin embargo Géricault que rechazó toda su vida su proximidad a los principios del romanticismo murió suicidándose con treinta y cuatro años siguiendo uno de los principales impulsos del movimiento romántico.

Eugene Delacroix (1798–1863)

Delacroix fue el pintor francés que más se alineó con los rasgos románticos al mostrar en su pintura escenas inspiradas en obras de Dante o de Lord Byron. Estos escritores influenciaron en la generación de pintor romántico en la medida en que sus obras inspiraban un mundo de sensaciones, de impresiones, un mundo sensual alejado de la cotidianidad.

En 1824 en el salón expuso **“Escenas de la masacre de Quios”**, un momento de la destrucción de la ciudad griega por los turcos que evidenciaba el carácter filohelénico de Lord Byron.



Masacre de Quios.

En la obra exhibe un boceto bastante opuesto a la obra de Ingres. La suya estaba junto a la de Delacroix, razón por la que cobra más importancia este lienzo en el salón del año 1824. Delacroix se inspiró tanto en Dante como en Lord Byron para representar el tema filohelénico de la matanza. A Delacroix le interesaba la obra de Géricault y de Miguel_ángel, sin embargo en ambos

casos hacen estudios individualizados de cada uno de los personajes. A diferencia de ellos Delacroix trató de integrar las individualidades en un todo, razón por la que tituló la obra **“Escenas de la matanza de Quios”**.

Lo que vemos en el lienzo son distintos grupos que el artista ha tratado de fundir en el primer plano. El ritmo de la pintura es desigual contrastando la tranquilidad, de los grupos de los personajes que aparecen a la izquierda frente a la exaltación de las figuras de la derecha. No obstante hay entre todos ellos un vocabulario común, un mismo argumento estilístico que otorga armonía y equilibrio a la composición. Naturalmente Delacroix consiguió encajar el primer plano de su pintura en un espacio abierto, colocando la línea del horizonte por encima de la cabeza del grupo y abocetando los distintos elementos que permitían reflejar el espacio donde se desarrolla el acto. Tan solo hay una nota sentimental; la figura de la mujer muerta con su hijo sobre el regazo. El resto de las figuras responden a un concepto medido, frío, equilibrado de sus actitudes y algunas de ellas claramente inspiradas en modelos de Miguel Ángel.



Sardanápalo.

El éxito fue notable y fue la causa de otro gran Lienzo, **“Sardanápalo”** de 1827.

Sardanápalo representaba al legendario rey de Asiria. Indudablemente el concepto que de la muerte proporciona Delacroix es el resultado de la confluencia entre la influencia oriental y el gusto romántico. Es una muerte estética. Sardanápalo se preparó para morir y se rodeó en su lecho de muerte con todo aquello que era querido por él; concubinas y eunucos, caballo y sus pertenencias más anheladas. Es un claro tributo al representar la crueldad desde una perspectiva artística. Este dramatismo lo hace poético, la escena es comparable a alguno de los pasajes de la obra de Dante. Una serie de gestos de desesperación, de arrebato que de una forma medida Delacroix atribuye a la escena. Era un campo nuevo, por cuanto oriente sirvió como excusa de sus propios sentimientos, sus propias imposiciones.

Tres años después en 1830 cuando tuvo lugar la Revolución burguesa que sirvió para deponer a Carlos X en favor de Luis Felipe, Delacroix pintó su conocida obra **“La Libertad guiando al pueblo”**.



La libertad guiando al pueblo.

Se puede apreciar en un boceto previo, como desde el primer momento concibe el lienzo con una figura femenina central humana, que no simbólica aunque si alegórica de la Nación francesa. En el definitivo aparece la figura femenina enarbolando la bandera de Francia que encabeza la manifestación del pueblo

francés, junto a la figura de un joven muchacho al que se identifica con el futuro de una nación nueva, el burgués de la izquierda con una escopeta de chispa se identifica con la guerrilla y al obrero a los pies de la figura femenina con la alegoría de Francia.

Frecuentemente se ha relacionado la obra con la composición de la balsa de la Medusa, la gradación anímica de los personajes; el muerto, el herido, la salvación en ambos casos con un trapo al viento. Ha hecho que se asimilase la posible influencia de la obra de Géricault. El contenido así como el mensaje de la obra de Delacroix no tiene nada que ver con la de Géricault. Este lienzo es la consecuencia del reflejo de la vida moderna, de los nuevos tiempos. A la derecha se observa el perfil de Notre Dame y la atmósfera claramente diferenciada entre el plano de la izquierda y el de la derecha. Lo sugiere el humo de la batalla, infundiendo a la pintura un carácter etéreo, fantasmagórico del que se separa en Géricault.

La pintura de Delacroix constituye un modelo desde el punto de vista iconográfico, acorde con la vida moderna de los nuevos tiempos

Delacroix viajó a Marruecos como miembro de una expedición oficial, razón por la que pudo acceder a espacios privados en los que hasta entonces no había penetrado ningún occidental. Esto junto a la singular luz africana hizo que el artista desarrollase una teoría sobre el color. Pudo observar que la tonalidad de la piel amarilla cuando se encontraba en zonas ensombrecidas adquiriría un color violáceo y la piel rojiza se convertía en tonos verdosos en las sombras. Con anterioridad a su estancia en Marruecos Delacroix se había sorprendido al conocer a Constable en el Salón, quien para reflejar la campaña inglesa utilizaba pequeñas pinceladas en una amplia

gradación de verdes casi imperceptible de forma que imprimía a sus obras frescura y vivacidad. Esa técnica sirvió para que Delacroix reflexionase su teoría de los colores complementarios, consecuencia del análisis científico-objetivo de la luz y su incidencia sobre los objetos. En ese sentido comenzó a aplicar para conseguir las sombras o el sombreado el principio de los colores complementarios, arrinconando los principios tradicionales y académicos que constataban el sombreado con la gama de sepias o con grises. Desde Velázquez hasta el siglo XIX se impuso este criterio de que la forma de sombrear era a base de grises o sepias. Pero Delacroix aplica un criterio distinto de cómo la luz influye en los objetos. Esta luz es variable según la hora del día y la intensidad que recibe. Así él coloca el rojo al lado del verde, el azul al lado del naranja y el amarillo al lado del violeta, desechando el planteamiento teórico preexistente.



Mujeres en Argel.

Algo que se aprecia en “**Mujeres en Argel**” donde el artista muestra y sombrea utilizando otros colores en lugar de los grises y los sepias. Delacroix es considerado en este sentido como un pintor próximo a los planteamientos técnicos impresionistas.

El realismo.

La cronología del movimiento realista la podríamos encuadrar entre los años 1840 y 1870/80. Su propósito era la representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real y esa observación se basaba en un análisis meticuloso de la vida del momento.

El término realismo es ambiguo, ya que se confunde con el concepto de realidad. El Realismo fue una manifestación contemporánea de una larga tradición filosófica que formaba parte de la corriente principal del arte occidental y data de la época de Platón; contrapone la realidad verdadera y la experiencia.

La realidad verdadera se encuentra más allá de la sensación inmediata –Hegel–.

El realismo no fue espejo de la realidad en mayor medida que cualquier otro estilo, la percepción del artista se encuentra condicionada por las condiciones físicas de la pintura, por sus conocimientos y técnicas.

El movimiento realista va a ser el impulsor del arte del siglo XX, se basa en la percepción de lo que vemos. En el sentido de plasmar la naturaleza en el espacio-tiempo.

Es pues el movimiento realista el que comienza a analizar los condicionantes con los que se encuentra el artista en la percepción de la naturaleza. Una de las consecuencias de esa pintura es el invento del **daguerrotipo** precedente de la fotografía. A partir de ella la percepción de la realidad se modifica. Hasta entonces se creía que en el momento de los caballos galopando estos no tenían ninguna pata en el suelo con las cuatro patas abiertas y estiradas, con la fotografía se observó que en un instante tenía dos patas alternas en el suelo. Además la fotografía que capta un

momento hizo que la composición perdiese valor estético en aquellos artistas que buscaban copiar objetivamente la naturaleza, a favor de figuras o elementos que ahora aparecían fuera del plano. La concepción fuera de plano es una de las contribuciones de la fotografía, del análisis objetivo que supuso la percepción de la técnica fotográfica.

Las aspiraciones del Realismo es cuestionar la existencia absoluta de una realidad única e inequívoca. Se cuestiona los criterios convencionales a favor de la observación empírica. Gombrich estudiando las *Schemata* de las que se sirvió Constable para representar las nubes en su pintura constato que estaban inspirados en grabados del siglo XVII, pero Constable interpretó y adaptó esos modelos a sus conocimientos, a su experiencia y a su investigación directa en la campiña inglesa del siglo XIX. Es decir, se trabaja tomando apuntes, pero con el Realismo la aplicación de modelos inspirados en el arte clásico, tienen tanta importancia o más que el estudio objetivo o la observación empírica de la realidad. De alguna forma lo que el movimiento realista puso de manifiesto fue la diferencia entre verosimilitud y realidad; entre lo que parece y lo que es.

La contemporaneidad será uno de los principales objetos de estudio de los pintores realistas y será uno de los principales que llevarán hasta el final.

Lo opuesto al realismo no será el idealismo, sino el falsísimo; es decir, los artistas realistas intentarán expresar la realidad inmediata en sus obras, esa realidad será amplia, ya que tomarán como referencia a los agricultores, a los mineros, etc. Toda una iconografía que hasta entonces se había desechado por ser considerada vulgar, por carecer de interés ante los grandes temas del neoclasicismo.

Esa incursión en una temática nueva marca una ruptura con la tradición, y aspectos anecdóticos como “**Buenos días señor Courbet**”, recogen el saludo de Courbet a su mecenas y al criado de este. Esta obra es tratada en un lienzo de gran formato como los grandes y nobles temas de la antigüedad.



Buenos días señor Courbet.

Estos pintores en general fueron fuertemente criticados en los salones en los que participaron; en las obras realistas no se hace una valoración moral de lo representado, hay un compromiso ético con los valores de verdad, honestidad y sinceridad. La belleza debe de tener un atractivo por sí misma. Se abandona lo bello a causa de los temas tratados.

Honore Daumier (1808–1879)

La fórmula realista fue la de reflejar la sinceridad, lo que se había visto o experimentado, sin que se vea afectada estéticamente. En el Realismo se retrata la realidad inmediata.

En esto es en lo que se va a sustentar la obra de Daumier. Fue un pintor marginado en su tiempo por razones ideológicas. Publicaba viñetas con imágenes y sobre todo caricaturas de los principales personajes de la vida pública francesa. Lo hacía en un semanario de corte satírico llamado el *Charivari* y el hecho de representar al gobierno de Luis Felipe con las cabezas sustituidas por calabazas le valió el que fuera marginado oficialmente y que su obra apenas se apreciase en el mercado del arte.



Ecce Homo.

Fue la técnica litográfica la que se evidencia también en el resultado de su pintura al óleo. Como por ejemplo en el lienzo “**Nosotros queremos a barrabas**” de 1850, la composición está resuelta en una gama de blancos, negros, y grises, una pequeña gama con la que representa

el tema del *Ecce-homo*. El artista reflejó en dos planos a la muchedumbre que es seducida por el tirano, que desde la tribuna orienta el destino de Cristo.

Más allá de hacer una pintura religiosa Daumier se concentra en dos personajes del primer plano; un hombre con un niño en brazos, no, la idea del pueblo sino de muchedumbre y reproduce en el brazo del hombre el gesto de Pilatos. El resto de las figuras aparecen amontonadas unos encima de otros para insistir en el concepto de muchedumbre. En el hecho de que la única figura iluminada del lienzo sea el niño se encuentra la clave de la pintura; que puede ser visto como un reflejo de la inocencia o como consecuencia de la fragilidad que ejercía la muchedumbre.



El vagón de tercera.

En la obra “**El vagón de tercera**”, aparecen hombres y mujeres realizando labores cotidianas, aquí se puede observar la ausencia de belleza. La elección de lo cotidiano es un factor subversivo, puesto que se creyó que podría alimentar las revueltas. Desde el punto de vista técnico refleja un gran sincretismo al concentrar en pocas líneas la expresión de los rostros, brazos, manos, etc. trasladando la técnica litográfica¹ al óleo.

¹ Simplificación formal.

Gustave Courbet (1819–1877)

La obra de Courbet fue más revolucionaria que la de Daumier. Courbet inicia su trayectoria artística con la obra “**Entierro en Ornans**”, es una obra de grandes dimensiones en la que reproduce el entierro de una persona desconocida.



Entierro en Ornans.

Courbet era natural de Ornans y en el lienzo reflejo un acto social, lo que hace es antropología social o sociología religiosa. Pero en ningún caso se puede considerar como una pintura religiosa.

A mediados del siglo XIX, el filósofo Arnold había afirmado que la Biblia era un conjunto de hechos afirmados imposibles de verificar.

La representación del “Entierro en Ornans” se diferencia del “Entierro del Conde Orgaz” no solo en su desarrollo estético, sino en el propio sentimiento hacia el tema representado. Es decir Courbet concede importancia estética a una escena banal.

En el Salón de París de 1855 se exhiben obras de Ingres y Delacroix, las de Courbet no se aceptaron. Por lo que Courbet montó una exposición paralela, donde repartió un manifiesto Realista, cuya exposición se centraba en una enorme tela que fue sin duda alguna la más ambiciosa que pintó en su vida el artista. La tituló “**El taller del artista; Alegoría real que resume siete años de**

la vida del artista”. Se debe observar la contradicción entre alegoría y real.



El taller del artista.

Lo cierto es que en esta obra Courbet reprodujo los dos mundos entre los cuales vivía; a la izquierda el mundo de la superstición, de la religión, el mundo de Ornans su pueblo natal y a la derecha reflejó a sus amigos de París, representándose así mismo en el centro con la modelo a sus espaldas y la mirada inocente de un niño.

Curiosamente el máximo representante del movimiento Realista, descubre con este lienzo la técnica de pintar la naturaleza en el estudio, lejos de la tradición plenairista. Courbet tomaba apuntes del natural o realizaba esbozos al natural, pero sus obras eran concluidas y elaboradas en el taller. Ese es el reflejo, el guiño que hace de cómo utilizaba su técnica en este lienzo de 1855 entorno y técnica del artista.

El propio Courbet en 1870 bajo la Comuna fue nombrado Comisario General de Bellas Artes y entre las principales medidas adoptadas, decidió deshacerse de la columna de bronce de cuarenta y cuatro metros de altura que ha imitación de la columna de Trajano de Roma se había levantado en la plaza de la Vendôme de París con el bronce de los cañones de Austerlitz bajo el reinado de Napoleón. Esto puede parecer un hecho aislado, pero fue determinante en su carrera, ya que al año siguiente fue

obligado a restituir la columna y para costear esta obra debió de convertirse en un pintor comercial, pintando una temática más amable que encajaba en la apreciación de obras de esta época. De hecho Courbet fue uno de los pocos artistas de su tiempo que podía elegir el marco de sus pinturas y esto nos habla de dos cosas; la importancia del marco¹ y de la poca libertad de los artistas, que venía determinada por las necesidades del mercado si querían vivir de la pintura.

Jean François Millet (1814–1875)

El trabajo al aire libre fue el objeto de estudio y en el que se especializó el pintor Millet. Como se puede ver en su obra “**La zagala**”, la dureza del trabajo al aire libre la suavizó con respecto a sus predecesores. Lo que confiere un aspecto irreal a este tipo de obras.



La zagala.

Courbet convierte el trabajo en el campo en unas imágenes bucólicas que se alejan de la realidad inmediata.



Espigadoras.

¹ Estos tienen la misma consideración artística.

Manet: Del realismo al impresionismo.

Eduard Manet (1832–1883)

A mitad de camino entre la corriente realista y el impresionismo se encuentra Eduard Manet, una de sus obras más emblemáticas es “**Almuerzo sobre la hierba**”.



Almuerzo sobre la hierba.

Es una obra que provocó también la contestación por parte de la crítica fundamentalmente por la falta de imaginación que denotaba este lienzo. La posición de los tres personajes está tomada de un grabado de Marc Antoni Raimondi “*El juicio de Paris*”, además guarda bastantes analogías con “*El concierto campestre*” últimamente atribuido a Tiziano. Sin embargo la obra de Manet fue criticada por representar a una mujer desnuda sobre la hierba sin que se justifique el hecho mitológicamente ni contemporáneamente. Hay elementos que evidencian cierta falta de habilidad técnica, como el hecho de que la mujer que aparece en segundo plano produce la sensación de que no guarda proporción con las figuras de la escena principal y que la perspectiva este mal resuelta en el lienzo. Su valor radica en que en una misma obra ha estudiado múltiples géneros artísticos; retrato, paisaje, desnudo y naturaleza muerta. En la composición el espacio esta mal resuelto, la perspectiva no es coherente. Pero

87

quizás se debe a que Manet no tuvo en cuenta la perspectiva occidental, en la que el ojo del espectador queda fuera del plano y en contra aplicó sobre este lienzo la perspectiva oriental, en la que el ojo del espectador no está fuera, sino dentro de ella y las líneas de fuga son mucho más abiertas. Por lo que no coincide con los principios expresados por Brunelleschi en la perspectiva occidental. Posiblemente se deba a que en un momento que el Japonismo alcanza un fuerte eco en la sociedad occidental, la resolución especial en la obra de Manet podría corresponder a la influencia de las estampas japonesas en la cultura occidental.



Olympia.

Sin embargo la obra más polémica de Manet fue “**Olympia**”, la disposición de esa mujer está tomada de la Venus de Tiziano, modelo que se utilizó por otros artistas, entre ellos Goya, del que tomará referencia. Manet utiliza la misma orientación para representar a un conocido personaje de la sociedad francesa, cuyo único ropaje es un lazo al cuello.

Manet compone la obra buscando el equilibrio formal en dos planos, izquierda y derecha, divididos por una línea vertical, con matices cromáticos y otro equilibrio formal entre la disposición de la mujer y el ramo de flores de la criada.

El mayor alarde técnico de la obra consistió en pintar blanco sobre blanco, es decir, utiliza una gama de blancos para representar el volumen de tres superficies; la cama, el manto y el cuerpo.

La teoría tradicional del color decía que las sombras se resolvían con las gamas de grises o sepias, el maestro de Manet, *Coture* afirmaba que se podía prescindir de esta lección y sombrear con los tonos intermedios. La propuesta de Manet es más radical, ya que prescindió de los tonos intermedios de la sombra en teoría y la separación entre superficies distintas las resolvía sin las zonas intermedias, aplicando directamente un color junto al otro. Esta obra marca un punto de conexión entre el realismo y el impresionismo.



Madame Manet.

Otra de las obras que muestra la influencia de Goya será el retrato de “**Madame Manet**”, donde copia literalmente la postura y concretamente la posición de los pies, que están en deuda con las majas pintadas por Goya. Los pintores franceses habían demostrado cierta preferencia por la cultura oriental por su exotismo y en cierta forma eso no dejaba de ser una extravagancia, por ello España en el siglo XIX con siete siglos de pasado árabe se convirtió en un punto de admiración para los franceses. Es bien

conocido que bajo el dominio francés se exportaron numerosísimas obras de arte español, Bajo el gobierno de Luis Felipe se adquirieron más de doscientos lienzos de pintura y pintores españoles del siglo de oro, el barroco hasta Goya. Todas esas obras fueron expuestas entre 1838 y 1848, en lo que se conoció como la Galería española de Luis Felipe en París. A través de esas dos vías, la rapiña y la colección de Luis Felipe el arte español comenzó a ser conocido fuera de su territorio. Ya que hasta mediados del siglo XIX a los pocos artistas españoles que figuraban en colecciones extranjeras particulares, se les calificaba como italianos. En el siglo XIX España estaba de moda, gracias al expolio –entre comillas– el arte español fue conocido en el resto de Europa.

España fue objeto de estudio por parte de numerosos viajeros, franceses e ingleses fundamentalmente, quienes difundieron su particular visión de España. Entre ellos hay dos figuras principales, quienes con mayor detalle narran su visión de España; Gautier y Ford. Del primero es la obra “*Tras los montes*” y es significativo el hecho de que él narra viaje por España sin estar nunca en este territorio y cuando después de publicar esta obra viaja a España afirma su temor a que no coincida con lo que había imaginado y reflejado en su libro. En definitiva es un ideal de España el que se describe en la mayoría de los libros de viajeros. El mito de Carmen de Merimée procede de estos y también el ideal de mujer española que se difundía en estos momentos. En definitiva no es extraño que Manet volcara su interés en los modelos artísticos de España. Fundamentalmente serán foco de admiración Velázquez, Murillo, Zurbarán y el Greco y excepcionalmente Goya.

La huella del arte español se aprecia en obras como “**El pifano**”, que representa un joven flautín de banda militar, sobre un fondo completamente neutro, con las

piernas separadas siguiendo el modelo de “*Pablo de Valladolid*” que había pintado Velázquez.



El pífano

El repertorio iconográfico que utiliza Manet demuestra por un lado falta de originalidad y por otro una deuda con el arte español. Hasta tal punto sintió Manet admiración por la tipología española, que llegó a modificar los rasgos fisionómicos de algunos de sus personajes. Como es el caso de “**Jóvenes en el balcón**” o “**Majas en el balcón**” donde convierte a la mujer que aparece sentada, la escritora *Morisot* en un modelo de belleza española, cambia color de ojos y cabellos para acercarla al modelo de belleza hispana difundido en su tiempo. Además esta obra está inspirada en la de Goya del mismo título y en un sentido más amplio en la solución de Goya de la cúpula de San Antonio de la Florida.



Jóvenes en el balcón

“*Lola de Valencia*” y “*El cantante español*” son prototipos.



Lola de Valencia.

El arte español fue difundido por artistas que influyeron en la imagen que se ha tenido de España y fueron referente, como Manet.



El cantante español.

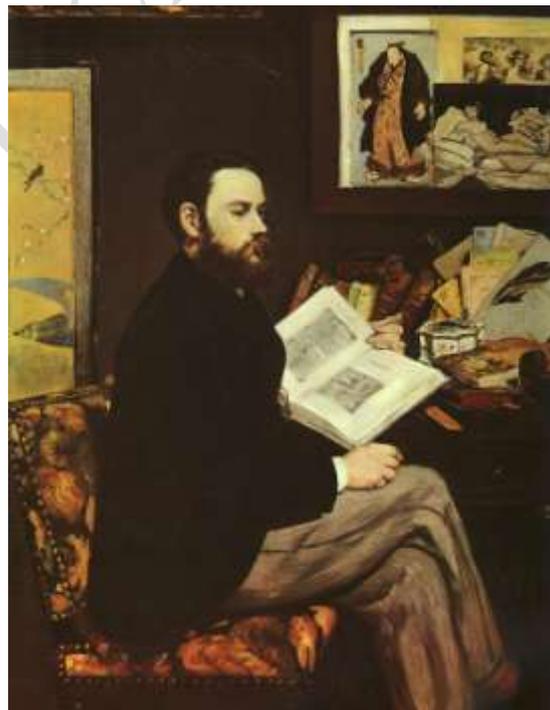


El bar Folies Bergère.

Manet como pintor de su tiempo quiso también plasmar escenas como **“El bar Folies Bergère”**, escenas contemporáneas, para ello tuvo en cuenta las técnicas de representación fotográfica, es decir, el concepto de instantaneidad por eso captó el momento en el que una joven camarera atiende un cliente. De forma que los espectadores juegan el

papel de clientes de esta mujer. El cliente se reconoce por que aparece reflejado en el espejo en el ángulo superior derecho. Es un juego de imágenes con el que Manet resuelve un tema de la vida cotidiana.

El retrato de **“Zola”** responde a un tipo de retrato tradicional de tres cuartos, en el que se representa a un escritor rodeado de sus elementos de trabajo, su actitud es la de posar para el pintor. La novedad se encuentra en la iconografía del fondo, en el que aparece una estampa japonesa, un boceto de la Olympia de Manet y otro de los borrachos de Velázquez. Es un autorretrato o signo de la creatividad del artista que nos revela su propio mundo, sus fuentes o referencias. Esto constituye una novedad por lo informativo que resulta.



Retrato de Zola.

En el año 1864 pinta **“Monet pintando en su barca”**, esta obra nos habla de la técnica del pintor, esto es, de pintor al aire libre y para ello utiliza Manet el principio de no empastar, es decir usar los colores puros sin mezclar en la paleta,

aplicando el color directamente sobre el lienzo. En esto coincide con los impresionistas de la misma forma que en **“Las Tullerías”** representa un momento de la vida cotidiana francesa, un instante de la vida moderna y aunque en teoría él siempre afirmó que prescindía del tono intermedio en sus obras, un análisis objetivo de su pintura demuestra que Manet utiliza la gradación para separar superficies distintas. El resultado hace que su obra tuviese una lectura más fácil que la de los pintores propiamente impresionistas.



Monet pintando en su barca.



Las Tullerías.

El impresionismo

Hay que entender que desde el siglo XVIII se venían celebrando en París Salones oficiales donde las obras de los artistas eran juzgadas por un tribunal y cuyos galardones garantizaban el prestigio de sus autores. Con la revolución de 1848 se creó el Salón libre, fue un Salón revolucionario o anti-salón cuya novedad consistió en la eliminación de jurados y premios, todo fue aceptado. Así se dio la circunstancia de que se expusieran más de cinco mil obras. Fue un total fracaso por que admitirlo todo bajo el nivel. Este Salón siguió en pie hasta 1863, cuando Napoleón III creó un Salón paralelo; el Salón de los independientes. De forma que recobró el prestigio de épocas pasadas. Así pues, todo aquel artista que quisiera ser reconocido debía de participar en estos salones, para lo cual debía de aceptar las normas de los mismos.



Impresión de sol naciendo.

El término Impresionismo nació del título que un crítico francés impuso a **“Impresión del sol naciendo”**, un título crítico, irónico con la obra de Monet. Si comparamos este lienzo con cualquiera de las pinturas que en 1870 eran aceptadas en el Salón, se comprenderá que gran recorrido hay entre unas y otras. Esta pintura fue rechazada del Salón oficial y como ella las de algunos artistas que coincidían en algunos de sus

propósitos; Monet, Renoir, Degas, Cezanne, Pissarro y Toulouse-Lautrec.

En la segunda mitad del siglo XIX (1870), la obsesión por el realismo se convirtió en un empeño por dar verosimilitud a la representación de la naturaleza. No hay que olvidar que desde 1836 la técnica del daguerrotipo y la fotografía habían contribuido a variar el análisis objetivo de la naturaleza. Los artistas impresionistas se plantearon hacer un arte objetivo, pintar lo que el ojo ve. Las investigaciones científicas de *Michel Eugène Chevreul* habían demostrado que el ojo capta cualidades cromáticas, es decir, lo único que el ojo ve es color y la descomposición de la luz son los colores. De forma que cuando un artista pretenda llegar al máximo de realismo pintará lo que el ojo ve, pintará en términos cromáticos, manchas de color. De esta forma al Impresionismo hay que considerarlo como la última consecuencia de los planteamientos realistas del siglo XIX y una asimilación de los conceptos contemporáneos de la ciencia. El Impresionismo, es así, el realismo absoluto.

Paralelamente a la corriente impresionista se produjo otro realismo, el simbolismo. La psiquiatría habla de que hay otra realidad subjetiva en el interior de la mente humana. Ambas formas fueron aproximándose a la realidad de forma distinta; a la realidad física el Impresionismo y a la realidad psicológica el simbolismo. Y ambas con un eje común, el realismo. De tal forma que tan real es uno como el otro.

Así, los pintores impresionistas se vieron obligados a exhibir sus obras en un Salón paralelo al Salón oficial, donde eran aceptadas, Expusieron en el llamado Salón de los rechazados, donde la crítica y el público francés asistía para reírse. La risa la producían obras como la de Monet.

El Impresionismo se fundamentaba en el principio de captar objetivamente la realidad de acuerdo con Chevreul, para captarla los artistas debían de reflejar en sus lienzos lo que el ojo ve¹, por tanto en términos cromáticos debían de resolver sus composiciones. A eso añadieron captar el instante, por que se dieron cuenta que la realidad cambia rápidamente. Si querían captar el instante debían de practicar una técnica rápida. El sol por ejemplo va haciendo variar la iluminación sobre los objetos a gran velocidad. De ahí que la técnica tradicional no se ajustara a las nuevas exigencias, no podían empastar y esto lo resolvieron aplicando el óleo directamente sobre el lienzo. Poniendo colores puros sobre el lienzo en pequeñas pinceladas² unas al lado de otras, transmitían el instante, el momento que el ojo ve. El resultado es una pintura más real de lo que hasta entonces ningún artista había conseguido, aunque sin embargo visualmente el resultado fue incomprendido en su tiempo.

La verdadera revolución impresionista consistió en conceder a obras como esta el valor de pintura concluida, el valor de obra para ser colgada en un museo.

Principios que caracterizaron el movimiento impresionista.

Entre 1860 y 1870 un grupo de artistas encabezados por Monet van a trabajar en una misma dirección como alternativa a los valores oficiales. Su deseo era el de gustar al público y a la crítica, y difundir su obra. Pero había disonancias con respecto a los principios que marcaba la academia, que se impulsaban desde los Salones oficiales.

¹ Manchas de color.

² En coma.

Manet fue el primer artista en palabras de John Rewald «que utilizó el lienzo en blanco para pintar», es fácil de comprender que si la superficie es blanca el resultado serán obras mucho más lumínicas que las realizadas sobre imprimaciones oscuras. El resto de los artistas del momento impresionistas utilizaron también el soporte en blanco. Si querían captar la naturaleza, también se dieron cuenta de que esta cambiaba con gran rapidez debido a la agitación con la que la luz modifica la naturaleza, en este sentido captar el momento se convirtió en un objetivo en sí mismo, para captar el instante debían de realizar obras al aire libre¹. Eso significaba que comenzaban y concluían su obra al aire libre. Para captar el momento se vieron obligados a variar el procedimiento técnico tradicional y ya que la luz modificaba la percepción de la naturaleza, los artistas aplicaron el óleo directamente sobre el lienzo sin empastar², de forma que eran nuestros ojos los que finalmente componían la obra.

final y los pintores impresionistas consideraron su obra sin gradación como obra acabada.

Lo dicho anteriormente es la teoría; la realidad resulto bien distinta.

Lo cierto es que los pintores impresionistas solo utilizaron la pincelada en coma en ocasiones, los colores puros en ocasiones y además tomaban apuntes al natural y finalizaban la obra en el taller.

La revolución impresionista fue fundamentalmente una revolución técnica, cuyo mayor logro consistió en considerar como obra concluida aquello que hasta entonces se había considerado como bocetos.

La diferencia es que el boceto fue considerado el paso previo a la versión

¹ Plain-air o pintores plenairistas.

² Sin mezclar en la paleta.

Claude Monet (1840–1926)

Monet por ejemplo pinta distintas obras de la ciudad de Argenteuil, como “**El puente de Argenteuil**”, se puede ver la pincelada en coma, colores puros sobre el lienzo, como elimina los tonos intermedios y se interesa por analizar como la luz afecta y modifica la naturaleza de los objetos.



El puente de Argenteuil.

Conceptualmente sabemos que un árbol tiene el tronco marrón y las hojas verdes, sin embargo dependiendo de la hora del día o la época del año esos colores pueden cambiar cromáticamente. Sí el pintor pinta lo que el ojo ve, se verá obligado a pintar los colores ya sean azul, rojo o amarillo, en definitiva lo que él percibe.

Cuando Monet pinta “**El puente de Argenteuil**” lo hace analizando la luz reflejada por una superficie irregular, es decir, proyecta luces y sombras, utilizando los mismos colores para representar el objeto y su reflejo en el agua.

La razón por la que la obra de estos pintores fue rechazada o incomprendida, se debe a la consideración de estas como obra acabada, con la eliminación de los tonos intermedios.

Monet estudio en **la estación de San Lázaro** el continuo movimiento de las maquinas de vapor, que al entrar y salir de la estación sobre la estructura metálica modificaban la intensidad mayor o menor de la luz.

La técnica fotográfica contribuyo a desarrollar una preocupación entre los artistas impresionistas.



Catedral de Ruan.

Monet hizo un experimento, ubicar en un mismo punto su caballete y reflejar en cuatro lienzos distintos el mismo objeto, “**La Catedral de Ruan**” en distinto momentos del día. El resultado debía de ser la concepción del mismo objeto, pero sin embargo pudo observar que no sólo cambiaba la intensidad de la luz, sino que también modificaba la actitud o estado de ánimo del pintor y en ese sentido, se proyectaba o reflejaba este en la obra. Es decir, hay otros factores que intervienen

en el reflejo de la naturaleza por parte del artista.



Catedral de Ruan.



Nenúfares, 1915.

Sobre 1915 Monet realizó un estudio sobre **nenúfares** y como la luz se proyectaba sobre el agua de los estanques, que evolucionó hacia 1918–19 con pinturas como “**El puente Japonés**” y los posteriores “**Nenúfares del Museo de la Orangerie**”.



El puente japonés.

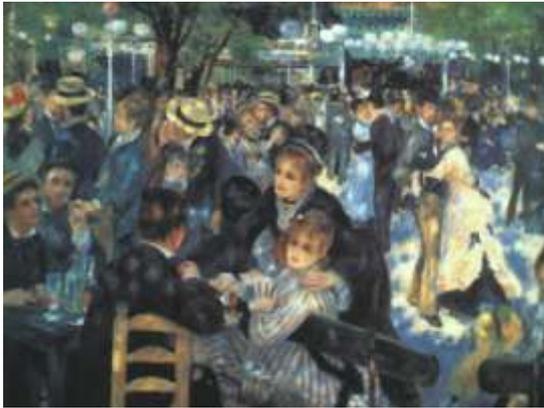


Nenúfares, Museo de la Orangerie.

Monet había iniciado un estudio de la naturaleza buscando la máxima objetividad y al final de su vida artística había conseguido precisamente lo contrario; la máxima subjetividad. Lo que llevó a que cada espectador interprete la obra de forma diferente.

Pierre-Auguste Renoir (1841–1919)

No todos los pintores impresionistas llevaron los principios del impresionismo hasta las máximas consecuencias y hubo quienes como Renoir se atemorizaron y dieron marcha atrás.



El moulin de la Galette.

Renoir se interesó fundamentalmente por la luz y el movimiento. Su obra más significativa es “**El moulin de la Galette**”, donde representa una escena cotidiana, donde el artista se interesa por reflejar como la luz se proyecta entre las hojas de los árboles sobre un grupo de personas que se divierten bailando y conversando. Al filtrar la luz entre las hojas, se proyectan sobre las personas puntos de incidencia de la luz y las sombras, de forma que se iluminan determinadas partes de las figuras y se oscurece el resto.

Para estudiar el movimiento Renoir desdibuja los contornos, no delimita los personajes y la línea directriz es una diagonal para sugerir el movimiento. En su análisis del movimiento Renoir captaba instantáneas como en la obra “**El palco**”, con una perspectiva consecucional del conocimiento de la técnica fotográfica. La fotografía variará la percepción de la naturaleza, tanto en la composición como en el movimiento. En este sentido en esta obra Renoir evidencia una percepción del espacio nueva, él no

investiga hasta los extremos como había hecho Monet.



El palco.

Como Monet pinta escenas de la vida moderna una de ellas representa un espacio a las afueras de París “**Grenouillère**”, donde recoge un grupo de personas que disfrutaban de una tarde al aire libre en las proximidades del río Sena.



Grenouillère.

Como en *El moulin de la Galette* se interesa por el instante o el movimiento. La luz se filtra entre las hojas y se

proyecta con mayor o menor intensidad sobre las figuras, descomponiendo la forma. Algo que se puede apreciar en las figuras que aparecen a la derecha del lienzo bañándose. Objetivamente esas figuras son manchas de color y es el ojo del espectador el que construye la forma. Renoir con esta obra está a un paso de la total simplificación de la forma, está casi a la misma altura de Monet. Sin embargo a diferencia de este, Renoir reorientará su obra hacia una recomposición de la forma. El resultado es el de embellecer su percepción de la naturaleza humana y en consecuencia la transgresión de sus propios principios. Por ejemplo en su obra **“En la playa”**. Dejando de lado la objetividad por temor a la pérdida de contenido de su pintura. No quiere alcanzar el grado de simplificación de Monet.



En la playa.

Los pintores impresionistas marcaron el comienzo de todas las vanguardias artísticas del siglo XX.

Edgar Degas (1834–1917)

A Degas le interesaba como captar el movimiento y recurre a tres grandes ejes temáticos donde el movimiento está presente. Estos serán:

- El ballet, en especial *El Rat*.
- Aquellos movimientos que indican una repetición, como planchar o peinarse.
- Las carreras de caballos.
- La perspectiva en muchas de sus obras depende de la perspectiva oriental¹.

Se ha llegado a afirmar que su mayor interés se centraba en la relación espacio tiempo.



Ensayo en la ópera.

“**Ensayo en la ópera**”, en esta obra el punto de vista es muy alto, incluso irreal. Degas adopta un punto de vista instantáneo, como en una fotografía.

¹ El punto de vista del espectador queda dentro de la imagen.



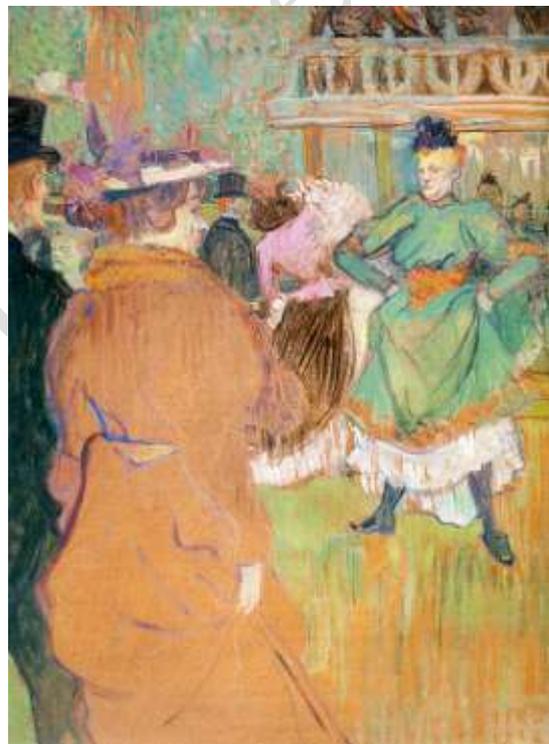
En las carreras.

En el cuadro “**En las carreras**” la calesa queda fuera del plano e incluso la figura del hombre aparece partida.

Toulouse-Lautrec (1864–1901)

Fue un personaje muy conocido en la vida nocturna de París. Tenía una deficiencia física¹ y prácticamente vivía en un burdel. En realidad era una persona rechazada socialmente.

El punto de atención de su obra se concentra en la vida nocturna de París, en el cabaret. La mayor parte de su obra está realizada en pastel sobre cartón. Sus figuras aparecen estilizadas, utiliza tintas planas con una gama muy reducida. Las estampas japonesas también tuvieron repercusión en su obra.



Comienzo del baile en el Moulin Rouge.

A finales del siglo XIX se sabía científicamente que el ojo humano es capaz de captar con total nitidez tres colores al mismo tiempo. Quizás por la influencia de las estampas japonesas o por el conocimiento científico su obra se puede considerar el avance del

¹ Presentaba una cojera.

cartelismo, en el que la reproducción a cuatro tintas responde a los avances científicos de la percepción. La diferencia de su obra con un cartel radica en que en el cartel se introducen letras y está concebido para ser visualizado de golpe; es decir, sin que el espectador dedique más de dos o tres segundos. Mientras en la obra de Toulouse o cualquier otro artista está clara la dedicación de mucho más tiempo para su observación.

La obra está construida a base de color y por ello en ocasiones reconstruye la forma perfilándola con carboncillo o sanguina. Algo que no constituye un descubrimiento de este tiempo.

Georges Seurat (1859–1891)

Quienes realmente desarrollan y utilizan la técnica impresionista de no empastar son los artistas puntillistas, de entre los cuales Seurat es uno de los máximos exponentes.



Domingo en le Grande Jatte.

Una de sus obras es “**Un domingo de verano en le Grande Jatte**”. La técnica puntillista consiste en colocar puntos de colores planos unos junto a otros y es el ojo del espectador quien los construye. La obra pierde naturalidad, queda helada, hierática. La composición está construida a base de “L”, formadas por las personas sentadas o la proyección de sus sombras.

Paul Cezanne (1839–1906)

Cezanne pensó que el camino que se había abierto con los impresionistas no tendría retorno, es decir, la representación de la naturaleza, de la realidad evidenciaba que había diferentes realidades y en cualquier caso estas realidades eran artísticas, por ello entendía que lo que él podía aportar era una visión en términos artísticos de la naturaleza de forma artificial, porque había una imitación espacial; el soporte es bidimensional y la naturaleza tridimensional, así que cualquier acercamiento es artificial y por eso él simplifica las formas en elementos geométricos.



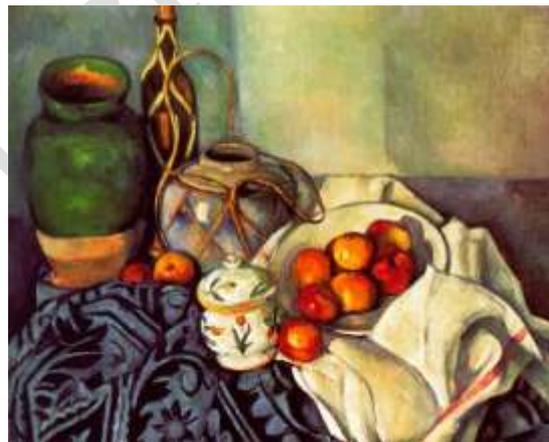
Muchacho con chaleco rojo.

En “El muchacho del chaleco rojo” convierte los brazos en dos cilindros, también elimina la gradación entre los distintos planos.

En el retrato de “Madame Cézanne” simplifica las formas a su mínima expresión.



Madame Cézanne.



Naturaleza muerta.

Lo mismo ocurre en la obra “Naturaleza muerta” o “En los jugadores de cartas”.



Jugadores de cartas.

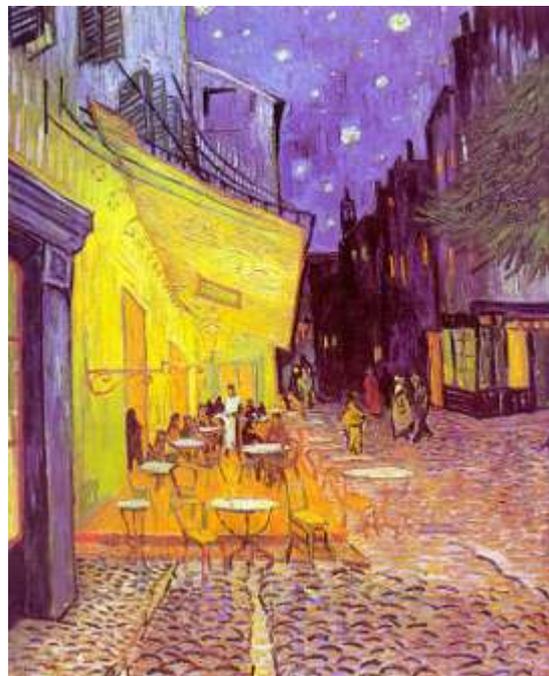
A Cezanne le interesa la forma, será el precursor del cubismo.

Vincent Van Gogh (1853–1890)

Van Gogh médicamente era esquizofrénico, pero valorar su obra en estos términos no es válido. Los impresionistas demostraron que la concepción de la realidad era múltiple y por tanto Van Gogh y Paul Gauguin representan la naturaleza como ellos la concebían. Estos dos artistas concedieron un valor simbólico a los colores.

La obra de Van Gogh está compuesta fundamentalmente en base a dos colores; azul y amarillo. Estos dos colores tienen una doble valoración, el color amarillo es o simboliza el día y la proximidad, por su parte el color azul, la noche y la lejanía.

El problema de Van Gogh es que no sabía dibujar y si hubiera vivido cincuenta años antes no hubiera sido aceptado en ninguna academia, ni hubiera expuesto en ningún Salón. De hecho no vendió una sola obra en toda su vida, pero contó con el apoyo de su hermano Teo.



El Café de Arles.

“El café de Arles” está resuelto en términos de color, cuyo uso es realmente

arbitrario, el rojo que utiliza en la mujer del fondo tiene un sentido de apoyo, de equilibrio.

El titulaba sus obras como *Amarillo 1* o *Azul 3*, términos con los que hablaba a su hermano Teo de su pintura. Eso le permitió expresarse en obras como “**Noche estrellada**”, con una libertad que lo sitúa a las puertas del expresionismo, ya que el cielo está representado con un carácter atormentado, siempre con un criterio cromático.



Noche estrellada.

Siempre se quejo de su falta de habilidad para representar la naturaleza con el dibujo.

Paul Gauguin (1848-1903)

Gauguin a partir de su huida otorgará a su pintura un valor simbólico, tanto cromáticamente como iconográficamente. Para Gauguin el uso del color es arbitrario y la pureza de las formas que encontró en Tahiti remite a una iconografía propia, mesiánica, incluso religiosa.



**¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos?
¿Adónde vamos?**
