

IMPRESIONISMO Y POSTIMPRESIONISMO**📁 Tema 18: La pintura impresionista y postimpresionista**

- 081. **Monet:** Impresión: sol naciente
- 082. **Manet:** Desayuno sobre la hierba
- 083. **Renoir:** Moulin de la Galette
- 084. **Sorolla:** Niños en la playa
- 085. **Cézanne:** Bodegón: Manzanas y naranjas
- 086. **Gauguin:** ¿Cuándo te vas a casar?
- 087. **Van Gogh:** Autorretrato
- 088. Van Gogh: Noche estrellada

DEL REALISMO AL MODERNISMO**REFERENTES HISTÓRICOS.-**

1 ► La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por una serie de acontecimientos históricos de gran trascendencia política y social: la unificación italiana (1861), el reordenamiento de los grandes imperios, como Alemania (1871), la caída del Segundo Imperio y el advenimiento de la tercera República en Francia, así como la consolidación de los Estados Unidos de América.

En España, el panorama político se vio alterado por la revolución de 1868, por un cambio dinástico, la proclamación de la Primera República y la Restauración monárquica. Todos estos cambios fueron acompañados de transformaciones socioculturales, como por ejemplo: la afirmación de la burguesía como consumidora de las actividades culturales, la mercantilización del arte y la nueva relación artista-cliente. El auge demográfico, la mayor concentración urbana y el desarrollo industrial hicieron replantear las necesidades arquitectónicas y urbanísticas de las grandes ciudades.

La sociedad, cada vez más industrializada y competente, contribuyó a la inevitable sustitución del lenguaje artístico vigente por otros más adecuados a las nuevas perspectivas, así como a la caída de axiomas tan característicos como el de “arte igual a belleza” y el consiguiente antagonismo entre obra de arte y objeto útil.

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

El centro artístico europeo más importante del arte de la segunda mitad del siglo XIX fue **PARÍS**. La capital francesa se convirtió en centro creador y receptor de las principales tendencias pictóricas: **REALISMO**, **IMPRESIONISMO**, **POSTIMPRESIONISMO** y **SIMBOLISMO**. **ROMA**, a pesar de continuar como centro oficialista y académico, fue decayendo como foco artístico. En su lugar, otras ciudades europeas como Londres, Berlín, Bruselas, Viena, Milán, Munich y Barcelona se convirtieron en nuevos centros artísticos y arquitectónicos, sobre todo gracias a la aparición de una nueva corriente: el **MODERNISMO**.

Desde un punto de vista cronológico, la **evolución arquitectónica** de la segunda mitad del **SIGLO XIX** empezó con el **ECLECTICISMO** propio de la **CORRIENTE HISTORICISTA**, que **CONVIVIÓ CON** las **NUEVAS PROPUESTAS DERIVADAS DEL USO DEL HIERRO COMO NUEVO MATERIAL CONSTRUCTIVO**. Precisamente este avance técnico supuso la **BASE DE LA FUTURA ARQUITECTURA FUNCIONALISTA** de inicios **DEL SIGLO XX**, a la vez que **SIRVIÓ TAMBIÉN PARA** llevar a cabo los arriesgados y ornamentales **PROYECTOS MODERNISTAS**.

En **pintura**, el **REALISMO** (1848) dio paso al **IMPRESIONISMO** (1874), movimiento que inició un proceso de ruptura respecto a las tradicionales normas de representación objetiva de la realidad. Este camino fue seguido hacia la década de 1890 por el **POSTIMPRESIONISMO** y el **SIMBOLISMO**, tendencias que abrieron las puertas al profundo cambio que se produjo a principios del siglo XX.

EL URBANISMO: ENTRE LA REALIDAD Y LA UTOPIÍA

2 ► En 1853, Napoleón III encargó al barón Eugène Haussmann el Plan Urbanístico de la Reforma de París. Este plan de reforma urbanística promulgó una serie de leyes que permitieron la expropiación de numerosos edificios y, para controlar más fácilmente los movimientos revolucionarios, se hicieron desaparecer las calles estrechas del centro de la ciudad, en las que se levantaban barricadas. Además, se instalaron diferentes infraestructuras urbanas, como el agua corriente, la iluminación de gas, el alcantarillado, etc. Se construyeron también escuelas, hospitales, cárceles, cementerios, restaurantes, así como anchos bulevares y plazas que facilitaban el tránsito y saneaban el ambiente. Se crearon asimismo parques para el solaz de los aristócratas, como el (3 ►) Bois de Boulogne, o para las clases más modestas, como el Bois de Vincennes, distribuyéndose administrativamente la ciudad en 20 distritos.

4 a 6 ► A fin de poder llevar a cabo nuevos planes urbanísticos, en muchas otras ciudades europeas, desaparecieron las murallas. Uno de los mejores ejemplos fue la ciudad de Barcelona, donde se llevó a cabo el Plan de Ensanche ideado por el ingeniero Ildefons Cerdá. (7 ►) Madrid también sufrió grandes transformaciones urbanísticas que vinieron de la mano del urbanista Arturo Soria, autor de la Ciudad Lineal y de Carlos María de Castro con el ensanche.

8 ► En Viena, la desaparición de las murallas posibilitó la urbanización del Ring o anillo, que circunvala la ciudad antigua, acogiendo nuevos edificios públicos como el Parlamento, el Ayuntamiento, el teatro, el museo de Bellas Artes y el museo de Ciencias, la Iglesia votiva, etc.

Junto a estas realizaciones aparecieron diferentes proyectos urbanísticos procedentes de los llamados urbanistas utópicos, grupo de pensadores socialistas que pretendieron mejorar el sistema de vida de los obreros con la creación de una serie de colonias. Ejemplo de este tipo de construcciones utópicas son la factoría de New Lamarck, en el Reino Unido, y la factoría de (9 ►) New Harmony en Indiana, Estados Unidos, fundadas, respectivamente, en 1800 y 1825 por el inglés Robert Owen.

10 ► Entre 1830 y 1860, el francés Charles Fourier creó los llamados falansterios, es decir, otro tipo de colonias que consistían en un tipo de alojamiento para muchas personas. También se fundaron los denominados familisterios, un conjunto de edificios situados en un parque y cuya finalidad era armonizar la

vida rural y la urbana que se había roto con la industrialización; Jean-Baptiste Godin fundó el familisterio de Guisa, en Francia, y Étienne Cabet, el de Icaria en Nauvoo (Illinois), en los Estados Unidos.

<http://www.scribd.com/doc/6777167/Charles-Fourier-El-Falansterio>

LA ARQUITECTURA: RECUPERACIÓN DEL PASADO Y NUEVOS MATERIALES

11 ► El proceso de industrialización transformó la sociedad de la Europa del siglo XIX, y el crecimiento urbano hizo necesario un nuevo urbanismo para canalizar la intensa actividad constructiva. En consecuencia, se asiste a la búsqueda de una arquitectura adaptada a las necesidades y posibilidades de la nueva sociedad.

En este contexto se mezclaron numerosas propuestas: se recuperaron algunos estilos del pasado (**HISTORICISMO**), se revalorizó la arquitectura popular (**ARTS&CRAFT**) y se exploraron las posibilidades de los nuevos materiales (**ARQUITECTURA DEL HIERRO**).

Como resultado de todos estos diversos esfuerzos, a finales del siglo XIX surgieron dos tendencias arquitectónicas que respondían ya a las necesidades estéticas y funcionales de la sociedad contemporánea: el Modernismo y la Escuela de Chicago.

El Eclecticismo de la arquitectura historicista

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la aparición de los ideales nacionalistas en países como Alemania, Francia, España o Inglaterra, propician la búsqueda de las raíces de su pasado, fundamentalmente, en sus diversas fuentes medievales.

Este afán nacionalista supuso la existencia simultánea de tendencias artísticas de diferente signo, aunque puedan ser contradictorias entre sí. Este eclecticismo o mezcla de estilos arquitectónicos tiene su precedente en la Arquitectura Historicista y su mejor ejemplo se encuentra en los edificios del Ring de Viena, construidos en estilos históricos diferentes según sean su función y su significado: el Parlamento se construyó en estilo neogriego por ser Grecia la cuna de la Democracia; la Universidad, en estilo neorrenacimiento atendiendo a la época del Humanismo, la iglesia votiva, en neogótico en relación a la época de las grandes catedrales, etc.

De todas estas corrientes, la más importante fue el neogótico, surgido del espíritu romántico que se siente atraído por todo lo medieval. El arquitecto más relevante de esta corriente fue Augustus Pugin quien, junto a Charles Barry, construyó el Parlamento de Londres (12 ►) . En Francia, destacó Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc que restaura Notre-Dame de París y el recinto amurallado de Carcasona. En España, Elies Rogent construye en estilo neorrománico el edificio principal de la Universidad Central de Barcelona.

Las nuevas posibilidades del hierro

13 ► Simultáneamente a esta arquitectura historicista, el progreso exigió encontrar respuestas válidas a los nuevos problemas planteados:

- ✚ El aumento de la población requirió construcciones rápidas y a módicos precios.
- ✚ Los nuevos medios de comunicación, como el ferrocarril, exigieron edificar estaciones, puentes y, en general, grandes obras públicas.
- ✚ Las nuevas industrias necesitaban instalaciones de características y dimensiones hasta entonces desconocidas.
- ✚ La cultura y la educación hicieron necesaria la creación de museos y bibliotecas.

Por otra parte, la gran riqueza producida estimuló la búsqueda de nuevos mercados, y se potenciaron las Exposiciones Universales, con sus enormes instalaciones efímeras que exigían un alto desarrollo de la técnica constructiva.

A finales del siglo XVIII, la aparición de nuevos materiales, principalmente el hierro colado, un material de gran consistencia que permite construir grandes vigas para cubrir espacios muy amplios, y también el vidrio, se alzaron como los protagonistas de la nueva concepción arquitectónica. En un primer momento, el hierro fue utilizado con pretensiones de modernidad, siendo rechazado por los arquitectos y relegado fundamentalmente a edificios industriales: se construyeron puentes, graneros, estaciones... y cuando se empleó en el interior de los edificios -como columnas de hierro colado- siguieron el lenguaje tradicional.

Pero a partir de mediados de siglo se llevaron a cabo experiencias más técnicas, y se construyeron grandes edificios de hierro y cristal para albergar las grandes exposiciones universales, signo del desarrollo económico y técnico de un país. Finalmente, en el último tercio del siglo, las estructuras metálicas sirvieron de elemento de soporte, limitando la función de los muros a la de elementos de cierre, y el vidrio se utilizó a modo de piel traslúcida para sustituir al muro. A todo ello se añadió, a finales de siglo, el cemento, un nuevo valor constructivo y estructural que dominará la arquitectura del siglo XX.

14 ► Aunque en 1777-1779, en el Reino Unido, se edificó el primer puente de hierro del mundo a gran escala, el puente Coalbrookdale, la utilización de dicho material se produjo en la segunda mitad del siglo XIX. Hacia 1880, y en estilo neogótico, se edificó el Museo de la Ciencia de Oxford, de los arquitectos Deane y Woodward. No obstante, las obras más conocidas de este estilo fueron las realizadas para las Exposiciones Universales de varias ciudades europeas, en las que los arquitectos-ingenieros se preocuparon, sobre todo, de su funcionalidad. Cabe destacar el (15 ►) Palacio de Cristal de la I Exposición Internacional de Londres de 1851, de Joseph Paxton, y la Torre Eiffel, de Alexandre-Gustave Eiffel para la Exposición Universal de París de 1889. (16 a 19 ►)

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Construction_tour_Eiffel.gif

Escuela de Chicago: La Semilla del Funcionalismo

20 ► La ciudad de Chicago nació como una pequeña población, junto al lago Michigan, con gran tradición agraria y ganadera. En 1871 fue destruida por un incendio, y tuvo que ser reedificada. En su reconstrucción participaron muchos arquitectos y la falta de espacio y la especulación del suelo obligaron a hacer los edificios muy altos: los rascacielos. La figura más destacada fue Louis Sullivan, quién construyó el Auditorium Building de Chicago, así como los Almacenes

nes Carson en los que combina la fachada, muy armoniosa, con la organización interna de las distintas plantas.

LA ESCULTURA

La evolución de la escultura durante el siglo XIX estuvo relacionada también con la evolución de la pintura, pero con unas posibilidades formales y temáticas más reducidas. La escultura se independizó de la arquitectura y se hizo más libre, pero a su vez la escultura monumental cedió paso a la pequeña figurilla para decorar hogares. En cierto modo, el siglo XIX presentó una especie de *remake* de la historia de la escultura, ya que parte de modelos clásicos, continuó con el neobarroquismo romántico y desembocó, con **AUGUSTE RODIN**, en la búsqueda de nuevas formas expresivas.

21 ► La poderosa influencia de Delacroix resulta patente en la obra de **FRANÇOIS RUDE**, sobre todo en su obra “La Marsellesa” que decora el Arco de l’Etoile de París. Otro artista, **JEAN-BAPTISTE CARPEAUX**, fue el autor de los relieves de la Ópera de París.

22 ► Dentro del **REALISMO**, cabe citar el espíritu crítico de **DAUMIER**, autor de esculturas llenas de vida y espontaneidad, alejadas de los cánones académicos, como su conocido *Ratapoil*.

Coincidiendo con el impresionismo pictórico tuvo lugar la revisión escultórica de **RODIN**. En sus obras, el escultor francés trabajó la rugosidad de las superficies y la multiplicación de planos, aspectos con los que obtiene interesantes efectos de luz, tal y como se aprecia en tres de sus obras más importantes: *El Pensador* (23 ►), *El Beso* (24 y 25 ►) y *Los burgueses de Calais* (26 y 27 ►) .

Otro escultor de finales del siglo XIX, fue **MEDARDO ROSSO** (1858-1928), quizá el más impresionista ya que disolvía las formas en una masa llena de transparencias.

TENDENCIAS E “-ISMOS” PICTÓRICOS

Frente a un arte que permanentemente revisa el pasado o los grandes acontecimientos históricos, el artista volvió su mirada a la realidad cotidiana, aunque sin olvidar la lección de un romanticismo simbólico. Esta actitud se plasmó en una serie de tendencias que tuvieron en el **REALISMO** y el **IMPRESIONISMO** su vertiente más cotidiana, y en el **POSTIMPRESIONISMO** y el **SIMBOLISMO** su actitud más poética.

La “fotografía objetiva” del REALISMO

28 ► El **REALISMO**, tanto en literatura (Zola, Balzac y Galdós) como en pintura, buscó la realidad más cercana y cotidiana, no la de los grandes hombres ni los grandes hechos. Son las nuevas clases populares surgidas de la Revolución Industrial, con sus miserias y sus necesidades, las que aparecieron como protagonistas de este nuevo arte que **RECHAZÓ LA RETÓRICA ROMÁNTICA Y LA IDEALIZACIÓN NEOCLÁSICA**. En las décadas centrales del siglo XIX, el Romanticismo y su idealización de la historia, de la sociedad y de la naturaleza, dejó paso a una

corriente de interés por la realidad concreta: el Realismo, **QUE TRIUNFÓ EN FRANCIA ENTRE 1848 Y 1870.**

Con el Realismo se abandonaron los temas medievales, clásicos u orientales y se substituyeron por temas contemporáneos, tratados con aparente objetividad, ya que en ellos están latentes las ideas político-sociales del momento. A este cambio contribuyeron factores como:

- a) La definitiva implantación de la burguesía.
- b) El positivismo filosófico de Auguste Comte.
- c) La conciencia de los artistas por los problemas sociales derivados de la industrialización.
- d) El desencanto por los fracasos de la Revolución de 1848.

29 ► El Realismo se negó a idealizar las imágenes. El enfoque directo, sin perífrasis ni adornos, supuso un choque con las convenciones, con la concepción del arte como una categoría sublimadora de la realidad. El artista es parte de la sociedad y no puede permanecer impasible ante ella. A menudo los realistas toman partido por las gentes más humildes y son artistas comprometidos con los grandes problemas políticos y sociales.

30 ► La aparición de la fotografía -daguerrotipo- presentada por **DAGUERRE** en el año 1839 en la Academia de Ciencias y Artes de París, la difusión de la prensa escrita, la revolución tecnológica y el positivismo filosófico influyeron en la tarea de estos artistas. Así, en cuanto a composición, los encuadres eran casuales, como de instantánea fotográfica, y la técnica libre y diversa según los artistas. La litografía y el dibujo fueron técnicas útiles para la difusión de lo cotidiano visto por el artista.

En la formación del Realismo francés del XIX fue evidente la influencia de la pintura barroca española. En esta época el desacuerdo del arte oficial con las nuevas tendencias se acentuó y todo ello trajo como consecuencia una brecha entre el arte oficial y dirigido -expuesto en los Salones oficiales- y otro más contestatario e independiente que, si bien parten de idénticos esquemas realistas, evolucionaron hacia nuevas temáticas y técnicas, exponiendo sus obras en **SALONES EXTRAOFICIALES INDEPENDIENTES.**

Goya con sus Caprichos y Desastres de la guerra fue el claro precursor de este movimiento eminentemente pictórico. Los artistas realistas justificaron la creación artística por sí misma, **PINTANDO SIN SELECCIÓN TEMÁTICA PERO REPRESENTANDO FIELMENTE LO QUE TENÍAN DELANTE DE SUS OJOS.** La realidad, por tanto, es causa y finalidad en sí misma.

La creación artística se justificaba por sí misma y debía ser técnicamente perfecta, pues el artista pintaba lo que veía, pero elegía lo que miraba. En los artistas más sensibles socialmente afloró un deseo de **MOSTRAR LAS MISERIAS DEL PROLETARIADO URBANO O RURAL** para que sirviera de revulsivo social. Otros artistas dedicaron sus esfuerzos a **TRADUCIR LA VISIÓN DE LA NATURALEZA SIN CONVENCIONALISMOS ACADÉMICOS** y renunciando a los efectismos románticos. Tales esfuerzos no pueden entenderse sin las experiencias inglesas y germánicas de las décadas anteriores (Constable, Turner y Friedrich).

El fundamento de la **REPRESENTACIÓN REALISTA DEL PAISAJE** se encuentra en la **ESCUELA DE BARBIZÓN**, desarrollada en Francia a partir de 1830 por algunos jóvenes pintores encabezados por **THEODOR ROUSSEAU** (31 ►), y por la propuesta personal de **CAMILLE COROT** (32 ►).

Francia tomó de nuevo la bandera de la renovación pictórica, ejemplificada en los nombres de **GUSTAVE COURBET**, **HONORÉ DAUMIER** y **JEAN-FRANÇOIS MILLET**, tríada que definió la escuela realista francesa y antesala de todas las corrientes realistas europeas. **COURBET** (33 y 34 ►) mostró su ideario en dos obras programáticas de la nueva tendencia: El entierro de Ornans y El taller del pintor. **DAUMIER**, también caricaturista, incidió en la crítica social, presente en su obra El vagón de tercera clase (35 ►), mientras **MILLET** reflexionó sobre los campesinos en su Ángelus (36 ►). En España, la ideología realista estuvo representada por **RAMÓN MARTÍ ALSINA** y **CARLOS DE HAES**.

LA CAPTACIÓN ATMOSFÉRICA DEL IMPRESIONISMO.-

En el **ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX**, un nuevo movimiento pictórico, el **IMPRESIONISMO**, culminó la **TENDENCIA DE UNIR VISIÓN Y LUZ**, inherente a la pintura occidental desde el Renacimiento. La **CAPTACIÓN DE LA LUZ MEDIANTE TOQUES CROMÁTICOS SUELTOS** fue la ambición de todos los grandes maestros de la historia de la pintura, pero fueron especialmente los **PAISAJISTAS INGLESES** (37 ►) **CONSTABLE** y **TURNER** (38 ►) los antecedentes más directos.

La sensibilidad social fue hostil a esta nueva manera de pintar. En 1863, **MANET** (**PRECURSOR DEL MOVIMIENTO** a medio camino entre el realismo y el impresionismo) expuso su cuadro (39 ►) "**ALMUERZO CAMPESTRE**" (*Le déjeuner sur l'herbe-Desayuno sobre la hierba-*), que escandalizó a los sectores tradicionales ligados a los salones oficiales del arte y entusiasmó a los innovadores.

Entre 1874 y 1886, un grupo de jóvenes pintores, unidos por la idea de realizar una pintura ajena a los Salones oficiales e inspirada en el contacto directo con la Naturaleza, llevaron a cabo una serie de exposiciones que mostraban una manera nueva de entender el arte. No constituían un grupo compacto. Sin embargo, han pasado a la Historia de la pintura como uno de los movimientos más renovadores del período contemporáneo: el **IMPRESIONISMO**.

Cuando en 1874 realizaron su primera exposición en el estudio del fotógrafo Félix Nadar, eran una serie de treinta pintores, escultores y grabadores, entre los que destacaban **PIERRE-AUGUSTE RENOIR** (1841-1919), **ALFRED SISLEY** (1839-1899), **EDGAR DEGAS** (1834-1917), **CAMILLE PISSARRO** (1839-1899), **BERTHE MORISOT** (1841-1895) y **FRÉDÉRIC BAZILLE** (1841-1870). Su líder era un entusiasta pintor parisino, **CLAUDE MONET** (1840-1926).

A los artistas les unió un sentimiento de amistad más que una conciencia de movimiento, que no la tenían ni la querían, si bien luchaban juntos por el triunfo de sus ideales estéticos. Aunque no existió la escuela impresionista como tal, los artistas impresionistas se reunían en tertulias y en los cafés parisinos para discutir sobre cuestiones pictóricas.

El impresionismo en pintura partió del desacuerdo con los temas clásicos y con las encorsetadas fórmulas artísticas preconizadas por la Academia Francesa de Bellas Artes. La Academia fijaba los modelos a seguir y patrocinaba las ex-

posiciones oficiales del Salón parisino. Los impresionistas, en cambio, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana. Su primer objetivo fue conseguir una representación del mundo espontánea y directa, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos.

Aunque los pintores impresionistas estuvieron en contra del academicismo y del arte oficial, intentaron que sus obras fueran admitidas en el salón; pero al ser rechazadas las expusieron en el llamado “**SALON DES REFUSÉES**” (**SALÓN DE LOS RECHAZADOS**).

Tres de estos pintores, **CLAUDE MONET**, **PIERRE-AUGUSTE RENOIR** y **ALFRED SISLEY** (los únicos considerados realmente impresionistas) se trasladaron a un pueblecito francés, **ARGENTEUIL**, para experimentar con las impresiones lumínicas. Allí Monet realizó su obra (40 ►) “**IMPRESSION. SOLEIL LEVANT**” (1874), que da nombre al grupo, y que al ser presentada en una exposición, el crítico Louis Leroy, con fuerte desprecio, queriéndose burlar de la obra, dio involuntariamente el nombre de impresionistas a los artistas.

La breve historia del Impresionismo iniciada en 1874, convirtió a París en la capital de la pintura mundial a partir de este momento, y todos los artistas dedicaron un largo periodo de su aprendizaje al estudio de esta técnica pictórica. Durante la guerra de 1870, Monet, Camille Pissarro y Sisley se trasladaron a Inglaterra y allí estudiaron la obra de Constable y Turner.

Los **PRECURSORES** inmediatos del impresionismo fueron los **PAISAJISTAS INGLESES: CONSTABLE** y **TURNER**. Cuando Monet y Pissarro vieron por primera vez sus obras en 1871 se sintieron conmovidos por la atmósfera y los efectos difusos de luz característicos de la pintura de Turner. Los pintores de la **ESCUELA DE BARBIZON** fueron también antecedentes del movimiento impresionista francés. Treinta años antes de la primera exposición impresionista, **CAMILLE COROT**, miembro circunstancial de la Escuela de Barbizon calificado en ocasiones como padre del impresionismo, interpretaba los fugaces cambios lumínicos en una serie de temas pintados a diferentes horas del día. El realista **GUSTAVE COURBET** alentó a los impresionistas a buscar su inspiración en la vida cotidiana.

Aunque los hallazgos del impresionismo francés resultaron decisivos para la pintura del siglo XX, los intentos por plasmar los efectos de la luz natural no eran nuevos. En el siglo XVII **JAN VERMEER** había utilizado fuertes contrastes de luces y sombras para bañar sus lienzos de luz natural. **DIEGO VELÁZQUEZ** en el mismo siglo y **FRANCISCO DE GOYA** a finales del siglo XVIII captaron la impresión lumínica mediante la eliminación de sombras secundarias y la introducción de zonas de luz en detrimento de la nitidez de los contornos. Su pincelada también preludeó la de los impresionistas franceses.

Otro de los elementos que influyó en la generación del impresionismo, fue el de las **ESTAMPAS JAPONESAS**, una pintura fresca, sin academicismos y sin retórica y de gran maestría técnica.

Las principales aportaciones técnicas de los impresionistas fueron:

- 1) **LA TEORÍA DE LOS COLORES.** (41 ►) Esta teoría se basa en los descubrimientos de los científicos *Eugene Chevreul* y *Ogden Rood*, según los cuales existen tres colores primarios (amarillo, rojo y azul) y tres complementarios (verde, violeta y naranja). Dado que los colores no existen por sí mismos si-

no en relación a los colores más próximos, los impresionistas pretendían que fuese el ojo el que captase los colores, colores que ellos no mezclaban en la paleta.

- 2) **LA PLASMACIÓN DE LA LUZ.** Se descubrió también que los colores no son inmutables y que la incidencia de la luz es determinante. De ahí que los pintores plasmen los colores tal y como los ven, sin que les importe el color que objetivamente tienen las cosas. Trataron también de **CAPTAR LA ATMÓSFERA** y todo ello incide en las relaciones que se establecen entre la luz, el tiempo y el espacio. Además, **PLASMARON EL INSTANTE FUGAZ**, la impresión de un momento determinado. Si el Barroco planteó el problema de la luz en los interiores, el Impresionismo plantea el problema de la luz en exteriores, en la calle. (42 a 51 ►)
- 3) **LAS APARIENCIAS SUCESIVAS.** Un mismo paisaje o lugar puede ser objeto de distintas plasmaciones y diferentes tonalidades, principalmente en función de cómo incide la luz en determinadas horas del día o épocas del año.
- 4) **LA COLORACIÓN DE SOMBRAS EN DETRIMENTO DEL CLAROSCURO.** Para representar las sombras de los objetos, los pintores abandonaron la tonalidad oscura, y optaron por reducir los espacios coloreados con las tonalidades complementarias, como por ejemplo luces amarillas y sombras violáceas.
- 5) **LA PINCELADA SUELTA.** Los pintores impresionistas emplearon pequeñas pinceladas de colores puros agrupados, que al ser contempladas a distancia se funden en el ojo del espectador.
- 6) **EL PLEIN-AIR.** Recibe este nombre el tipo de pintura realizada al aire libre, y que tiene sus antecedentes en la Escuela de Barbizon; se trata de pintar directamente y no en el taller.

A pesar de no presentar una nueva teoría estética, los impresionistas estudiaron una nueva manera de pintar y buscaron de forma casi unánime la impresión fugitiva que se desea captar y que constituirá el tema del cuadro. La perspectiva ya no obedece a las reglas de la geometría sino que resulta de la disociación cromática que define el espacio. Las formas y volúmenes son sugeridos por las pinceladas más que por el dibujo.

Sus temas son el paisaje, retratos o figuras y bodegones, pero como algo accesorio, ya que el interés está en la luz y su reflejo sobre los objetos captados del natural, según la intensidad lumínica que reciben.

En realidad todo lo anterior solo es posible por la aparición en el mercado de las pinturas de tubo, el progreso de la revolución industrial permite la fabricación en masa de colores industriales dotados de una uniformidad y perfección inalcanzables hasta entonces por la elaboración artesanal. Estos colores puros e inalterables debido a su fijación química en laboratorio se conservan frescos dentro del tubo y perfectamente mezclados con una solución óptima de aceite de linaza. Los pintores se ven liberados de la elaboración de las pinturas, del azar de las mezclas y de una formación científica y artesanal que antes era imprescindible. De pronto la pintura se encuentra al alcance de cualquiera que pueda comprarse unos cuantos tubos de pintura

52 ► **MANET, EDOUARD. LE DÉJEUNER SUR L'HERBE (Desayuno campestre).** 1863. Óleo sobre lienzo. 214 x 269´9 cm. Musée d'Orsay. París.

Biografía del autor

En contra de la voluntad paterna, Édouard Manet (París, 1832-1883) inició su formación en el taller de Thomas Couture, un conocido pintor académico de la época. No obstante, los artistas que realmente incidieron en su pintura fueron los pintores venecianos del siglo XVI, los holandeses del siglo XVII y sobre todo el gran genio español Diego Velázquez, cuya obra conoció en un viaje a España. Fascinado por las tradiciones y el folklore del país vecino, Manet incluyó en su pintura escenas de temática española, lo que le valió el primer reconocimiento del Salón Oficial en 1861 por “El guitarrista español”.

A partir de 1862, tras la muerte de su padre, mostró una postura rebelde que le valió numerosas críticas sociales, debido, por ejemplo, al hecho de pintar numerosos desnudos femeninos, que fueron motivo de escándalo. Destacan “Olimpia” y esta obra.

Hacia 1870 empezó a pintar al aire libre, una práctica típica del impresionismo, movimiento al que claramente influenció, aunque Manet nunca acabó de identificarse con él, pues nunca expuso con este grupo y en cambio siempre se relacionó con los Salones Oficiales.

Con Manet comienza la pintura moderna, al ser uno de los precursores del Impresionismo por su pincelada rápida y limpia que descompone en pequeños toques de color.

Temática

Al principio se llamó a este cuadro *Le Bain (El baño)*. En español, también se ha traducido como *La merienda campestre* o, también, *Almuerzo campestre*.

En 1863, Manet sorprendió al público francés al exponer su *Déjeuner sur l'Herbe* (Almuerzo sobre la hierba). La idea del cuadro se le ocurrió durante una excursión a Argenteuil, a orillas del Sena. No es una pintura realista en el sentido social o político del término propio de un Daumier, sino que es una afirmación a favor de la libertad individual del artista. El escándalo que causaba una mujer desnuda desayunando despreocupadamente con dos hombres completamente vestidos, lo que ofendía a la moralidad de la época, se acentuaba por el hecho de que las figuras eran reconocibles.

El cuadro representa un almuerzo en un bosque, cerca de Argenteuil. La mujer desnuda, la modelo de Manet, Victorine Meurent, cuyo cuerpo está crudamente iluminado, mira directamente al espectador. Está sentada sobre una tela azul, probablemente una parte de las ropas que se ha quitado. Los dos hombres son el hermano de Manet, Gustave –con un bastón– y su futuro cuñado, el escultor holandés Ferdinand Leenhoff. Los hombres parecen estar ocupados conversando, ignorando a la mujer. Junto a ellos, se muestran las ropas de la mujer, una cesta de frutas, y un pan redondo, como en un bodegón. En el fondo, otra mujer, desconocida, se baña en el arroyo.

Descripción formal

Manet distribuye la composición en tres planos horizontales superpuestos: en primer término aparece una cesta con frutas, pan y las ropas de las dos muje-

res; en el centro, el pintor sitúa tres personajes, una mujer desnuda que mira fijamente al espectador y dos hombres vestidos; y detrás de ellos, una segunda mujer, en ropa interior, se refresca en el arroyo.

Las tres escenas quedan incluidas en el triángulo compositivo formado por la perspectiva lineal, cuyo punto de fuga se sitúa en la pequeña porción de cielo pintada en la parte alta del lienzo.

A pesar de este orden compositivo, parte de la crítica ha visto una cierta falta de unidad y dispersión en los diferentes elementos, sobre todo en la escena central, donde cada personaje parece aislado en su mundo, debido a la falta de encuentro entre sus miradas. También se ha criticado la falta de proporciones entre los personajes de primer plano, la mujer del segundo plano y la barca de la derecha.

Las figuras aparecen planas sobre el paisaje, sin claroscuros y sin líneas que remarquen sus contornos, con lo que no hay ningún tipo de volumen que las haga independientes del fondo. Ello es posible gracias al color, que a su vez absorbe tanto la luz como las sombras, a partir de las diferentes gradaciones tonales. Con este ejercicio, Manet es capaz de reproducir la sombra de un árbol y conseguir la transparencia del arroyo utilizando sólo la riqueza tonal del verde. Para conseguir un contrapunto lumínico, el pintor francés utilizó el negro y el blanco como colores predominantes en las figuras centrales.

Presentada en el salón oficial de 1863, la pintura no fue admitida, pasando a formar parte del amplio cartel del Salón de los Rechazados. El principal motivo de crítica fue la desnudez injustificada de la mujer, al no tratarse de una escena mitológica. También fue motivo de burla el hecho de que las distintas figuras no parecieran tener relación entre ellas, y la sensación de suspensión en el aire que presenta la figura del arroyo, debido a la desconcertante perspectiva.

Elementos plásticos

Los verdes, predominantes en el conjunto de la obra, envuelven los negros, blancos, ocre y azules morados de los personajes y sus atuendos. La combinación de las diversas tonalidades verdosas del lienzo proporciona la apariencia de transparencia al agua del arroyo.

Las figuras están trabajadas como zonas planas de color, sin claroscuros y dibujadas sin líneas que modelen sus contornos. La luz se funde en los colores. Las sombras son simples manchas de color yuxtapuestas.

Modelos de influencias

La obra perdida de *“El Juicio de Paris”* de Rafael (53 ►) -reproducida en un grabado de Marco Antonio Raimondi-, y el *“Concierto campestre”* (54 ►) obra atribuida anteriormente a Giorgione y ahora a Tiziano fueron los dos modelos básicos que tuvo Manet a la hora de pintar este lienzo. Esta influencia de los clásicos, dominada por la pintura veneciana del siglo XVI y el barroco español, en especial Velázquez, no fue un caso aislado, sino un referente claro en algunas de sus obras más relevantes, como *“Olimpia”* o *“El Pífanos”*.

Algunos eruditos citan también (55 ►) *“La tempestad”*, famosa pintura renacentista de Giorgione que también representa a un hombre totalmente vestido con una mujer desnuda en un ambiente rural, como precedente de esta obra.

Admirado por los impresionistas por su manera de tratar la luz y el color, la aportación de Manet al arte moderno fue mucho más allá. Su negativa a seguir las pautas ilusionistas de la perspectiva tradicional, desintegrando la composición a modo de collage, fue el origen de los planteamientos espaciales de Cézanne y del Cubismo.

Réplicas.-

En 1865, Claude Monet comenzó a pintar su propio *Déjeuner sur l'herbe* en respuesta al de Manet. No obstante, este inmenso cuadro (4,6 x 6 m) quedó incompleto. Después de que esta pintura monumental resultase dañada por la humedad, Monet la recortó en tres. Las secciones de izquierda y el centro están ahora en el museo de Orsay, pero se perdió la tercera. Un estudio para el cuadro se encuentra en el museo Pushkin.

En 1961, cerca de un siglo después del *Déjeuner* de Manet, un Pablo Picasso que envejece elige atacar este gran monumento del arte moderno. En menos de dos años, hizo más de 27 pinturas, 6 grabados sobre linóleo y 140 dibujos según el cuadro de Manet.

El artista de pop art francés Alain Jacquet hizo una parodia de *Déjeuner sur l'herbe* en serigrafía en 1964.

En 1994, el escultor estadounidense J. Seward Johnson, Jr. reconstruyó la pintura en tres dimensiones, *Déjeuner déjà vu*.

Por último, en 2002, los pintores rusos Dubosarsky y Vinogradov también tienen un *Déjeuner sur l'herbe* en homenaje a los pintores impresionistas.

56 ► **CLAUDE MONET. IMPRESSION, SOLEIL LEVANT (Sol naciente. Impresión).** 1872. Óleo sobre lienzo. 48 x 63 cm. Localización: Musée Marmottan (París).

Biografía del autor. Claude Monet (París, 1840 - Giverny, 1926).

Claude Monet fue el pintor impresionista más prototípico. Después de hacer el servicio militar en Algeria, inició una prometedora carrera como pintor, aunque en sus primeros años no tuvo demasiada fortuna en los distintos salones académicos a los que se presentó. En 1870 realizó un viaje a Londres, donde el estudio de la obra de John Constable y William Turner, le dieron otra visión de la luz.

De retorno a Francia en 1871, Monet se estableció en Argenteuil hasta 1878, pintando los cuadros más famosos del movimiento impresionista, centrándose sobre todo en los reflejos o centelleos del agua bajo la luz y la atmósfera que ello crea. De vuelta a París, la fama del pintor francés aumentó y a partir de 1890 se concentró en series de cuadros en los que pintaba un mismo tema a diferentes horas del día.

Monet es uno de los paradigmas del arte contemporáneo. De él dijo el poeta francés Mallarmé que tenía una retina nueva, virginal y abstracta.

Sus orígenes fueron difíciles ya que, aunque pronto mostró sus dotes para la pintura, no siguió los cauces habituales para triunfar en el mundo artístico. Muy joven conoció a Boudin, pionero en la pintura a plein air. Poco después, en

1863, admiró la pintura de Manet y quedó fascinado. Entre estas dos referencias se mueve la primera fase de la obra de Monet, en la que ya está el origen del Impresionismo.

Desde muy pronto, Monet actuó como el aglutinador del grupo de jóvenes pintores que, a partir de sus deseos comunes de renovación plástica, acabarían formando el grupo impresionista. Los primeros tiempos fueron muy difíciles debido a la incompreensión de crítica y público, pero las experiencias compartidas, la solidaridad mostrada por Manet y Boudin (quienes llegaron a participar en algunas exposiciones impresionistas) y el apoyo del marchante de arte Paul Durand-Ruel (antiguo colaborador de Courbet y del propio Manet), facilitaron la labor de Monet y sus compañeros.

La pintura de Claude Monet es de paisajes puros, directamente tomada del natural, sin retoques en el estudio y con una técnica rapidísima para captar la luz y el color de un instante. Monet está convencido de la irrepitibilidad del momento y, por tanto, de la necesidad de plasmarlo casi instantáneamente. Sus pinceladas son cortas, cargadas de pasta, de colores puros y yuxtapuestos.

La producción de Monet está plagada de obras fundamentales en el arte contemporáneo: *La estación de St. Lazare*, *Vista del Támesis*, *San Marcos de Venecia*, *Regatas en Argenteuil*, *Las amapolas*, la serie de *la Catedral de Rouen*... Siempre fiel a su línea de trabajo basada en el toque ágil, vibrante, luminoso y de cromatismo inigualable, la carrera de Monet penetra generosamente en el siglo XX, dando lugar a las últimas y espléndidas series de los Nenúfares (**Les nymphéas**) (57 ►) recogidos directamente de su propio jardín en Giverny. Monet llegó a trabajar sobre varios lienzos a la vez, pasando de uno a otro en función de las variaciones atmosféricas.

Las intenciones artísticas de Monet quedan patentes en su afirmación: “Los otros pintores pintan (...) el puente, la casa, la barca y ya han acabado (...); yo quiero pintar la atmósfera en la que están situados el puente, la casa y la barca, y la belleza del ambiente en que se encuentran, y esto no es otra cosa que lo imposible”.

Monet llegó a pintar más de tres mil cuadros, la mayoría de ellos de escenas fluviales, paisajes o marinas que resumen una nueva forma de representar una realidad siempre cambiante.

56 ► Descripción formal de “Impression, soleil levant”

El paisaje no es otra cosa que una impresión, una impresión instantánea, de ahí el título, una impresión que me dio. He reproducido una impresión en Le Havre, desde mi ventana, sol en la niebla y unas pocas siluetas de botes destacándose en el fondo...] me preguntaron por un título para el catálogo, no podía realmente ser una vista de Le Havre y dije «pongan impresión». CLAUDE MONET

Impresión... no me cabe duda. Me decía a mí mismo que, como estaba impresionado, debía de haber alguna impresión allí..., y qué libertad, que fácil artesanía! El empapelado en su estado más embrionario tiene más terminación que este paisaje marino. LOUIS LEROY

Sobre un fondo nebuloso en el que, con dificultad, se adivinan los grandes barcos mercantes con sus mástiles y las chimeneas humeantes de las fábricas del puerto, el sol, representado por una pequeña bola naranja, se abre paso iluminando las tranquilas aguas marinas. En ellas, y acercándose al espectador, navegan tres pequeñas embarcaciones a remo.

En este cuadro, Monet prescinde de los criterios convencionales de representación, por lo que, obedeciendo sólo a las emociones suscitadas por la captación directa de los diferentes elementos naturales, abandona la práctica académica de perfilar y detallar los objetos. Todo cuanto aparece sobre el lienzo es fruto de un conjunto de pinceladas, gruesas y rápidas, brillantes y dinámicas, que sólo insinúan, dando con ello una sorprendente sensación de boce-to.

En cuanto a colores, domina el tono azul-grisáceo de la tenue neblina con la que el pintor ha envuelto toda la obra. En paralelo, contrasta fuertemente el naranja del sol y su reflejo lumínico. La elección de ambos colores complementarios no ha sido casual, sino que responde al conocimiento del pintor de la ley del contraste simultáneo, descubierta en 1839 por el químico francés Eugéne Chevreul. Según esta ley, la yuxtaposición de dos tonalidades complementarias hace que la intensidad de ambas sea mayor, lo que permite abandonar el tradicional sistema del claroscuro.

Las pinceladas sueltas y vigorosas persiguen un objetivo: conseguir sutiles efectos de luz. En este sentido son paradigmáticas las manchas de color naranja que representan los reflejos del sol en el agua y que van separándose a medida que se acercan al espectador. La técnica utilizada es fruto de la espontaneidad e inmediatez que exige la pintura al aire libre para captar una impresión fugaz de la naturaleza. Por ello, las figuras están esbozadas de forma muy esquemática.

Temática

“Sol naciente. Impresión” muestra una apacible vista del puerto de Le Havre, donde Monet pasó su juventud. En ella recurre a uno de los temas preferidos en esta época: la plasmación de los reflejos de la luz sobre el agua. Puede apreciarse también el interés que suscita en el pintor francés la voluntad de querer captar la presencia e influencia de la atmósfera en la naturaleza. Ello hace, por ejemplo, que apenas puedan discernirse con claridad las formas de las embarcaciones del fondo.

Esta obra, presentada en la primera exposición impresionista, en 1874, daría nombre al movimiento tras las duras palabras que el crítico de arte Louis Leroy publicó en la revista satírica *Le Charivari*, quien a partir del cuadro de Monet tituló irónicamente su crítica “Exposición de los impresionistas”, aludiendo al carácter poco definido del cuadro, llegando a afirmar que “el papel de pared en estado embrionario está más cuidado que esta pintura”.

MODELOS E INFLUENCIAS

La obra de Monet no puede entenderse sin la experiencia pictórica de la Escuela de Barbizon y la influencia de la obra de William Turner. De los primeros, heredó la defensa que, a mediados de la década de 1840, hizo un grupo de paisajistas franceses de la pintura directa al aire libre. Del artista inglés, cuyas pinturas pudo estudiar durante un viaje a Londres (1870-1871), Monet recogió el intento de representar en sus telas la vaporosa sensación de la atmósfera, algo que se convertiría en eje principal de su obra.

Monet aportó al arte un claro elemento de ruptura respecto al tradicional sistema perceptivo y representativo, y aunque siguiera mostrando una actitud emi-

nentemente naturalista, su experimentación sirvió de base para las posteriores revoluciones postimpresionistas y vanguardistas.

58 ► **PIERRE-AUGUSTE RENOIR. BAL DU MOULIN DE LA GALETTE.** 1876. Óleo sobre lienzo. 131 x 175 cm. Museo de Orsay. París. Musée d'Orsay. París.

Pierre-Auguste Renoir, la sensibilidad impresionista

Renoir (1841-1919), es uno de los más célebres pintores franceses. No es fácil clasificarlo: perteneció a la escuela impresionista, pero se separó de ella rápidamente por su interés por la pintura de cuerpos femeninos sobre los paisajes.

El **PERÍODO IMPRESIONISTA** de Renoir dura entre 1870 y 1883. Pinta gran cantidad de paisajes pero sus obras más características tiene por tema la vida social urbana. En todos sus temas el énfasis lo pone en la juventud y la vitalidad.

Entre 1883 y 1890, Renoir entra en su **PERÍODO INGREGO**. En busca de las fuentes clásicas de Ingres marcha a Italia y contempla la obra de Rafael *in situ*; decide revisar su estilo. Los contornos de sus personajes se vuelven más precisos. Dibuja las formas con gran precisión, los colores se vuelven más fríos. Al convertirse en padre por primera vez deja la pintura por un tiempo. Al regresar al trabajo realiza la más importante obra de este período *Grandes baigneuses*, (59 ►) cuadro que tardó tres años en completar.

De 1890 a 1900, Renoir cambia nuevamente su estilo. Ahora es una **MEZCLA DE SUS ESTILOS** impresionista e ingresco. Mantiene los temas *Ingres* pero con la fluidez en las pinceladas de su período impresionista. Su primera obra de este período *Jeunes filles au piano*, (60 ►) es adquirida por el estado francés para ser expuesta en el Museo de Luxemburgo.

Entre 1900 y 1919, Renoir entra en su período de Cagnes. En esta época sufre graves crisis de reumatismo. Con el nacimiento de su tercer hijo en 1901 su pintura toma un nuevo matiz. En varias ocasiones pinta en compañía de la niñera, quien también se convertirá en modelo para sus obras.

Renoir es el pintor de la vida parisina en sus cuadros de riquísimo colorido, llenos de encanto y gracia. Al contrario que el resto de los impresionistas, la figura femenina está cada vez más presente en sus composiciones. Capta a estas mujeres tanto en ambientes despreocupados, por ejemplo en el *Baile en el Moulin de la Galette*, como intimistas, ya desnudas, al aire libre, o en interiores urbanos de moda. Su ideal femenino es de formas rotundas y voluminosas, de rostro rosáceo, mejillas encendidas y labios carnosos.

Renoir es el pintor de la alegría de vivir. Contemplar sus cuadros supone una auténtica inyección de optimismo para el espectador. Sus temas, siempre ligados a la juventud y la diversión, aparecen envueltos en una atmósfera de radiante plenitud. La luz parece brotar del propio lienzo e inundar el espacio exterior con una fuerza irresistible.

Curiosamente, Renoir tenía motivos para no mostrarse tan alegre. Buena parte de su carrera se caracterizó por una dureza y una penuria económica enorme. Su origen humilde le obligó a trabajar casi desde niño como decorador de por-

celanas en Limoges, su ciudad natal. Su tarea consistía en copiar con una técnica minuciosa escenas al estilo de pintores como Watteau y Fragonard.

Esta etapa de formación explica que Renoir siempre mantuviera un gusto por el dibujo que le diferencia del resto de sus compañeros impresionistas. Pese a ello, durante diez años, entre 1874 y 1883, fue, junto con Monet, el verdadero líder del Impresionismo. Sus obras siguen los principios del movimiento con una fidelidad total: pintura al aire libre, pincelada suelta, colores puros, eliminación del negro, sombras coloreadas, disolución del dibujo, captación de la luz sobre los objetos... Nadie como él supo armonizar los colores complementarios ni hacer vibrar los rayos de sol en los cuerpos. Cuadros como *Torso de mujer al sol*, *El columpio* o *El baile del Moulin de la Galette* (todos de 1876) son claros exponentes del período.

En 1883 Renoir entró en un período de crisis. Admirador de los clásicos, sobre todo de Rafael, comenzó a dudar de la viabilidad de la pintura impresionista e inició una etapa basada en la recuperación del dibujo y el uso de una pincelada más académica. Los colores se hacen más fríos y ácidos. Es una etapa olvidada, en ocasiones, pero en la que pintó cuadros maravillosos como *Las bañistas* (1888), ya señalada anteriormente.

En este momento, superados por fin los problemas económicos, Renoir hubo de enfrentarse a un terrible mal, el reumatismo, que le impedía coger los pinceles. Pese a todo, Renoir volvió a dar una nueva muestra de su incontenible alegría de vivir, y haciéndose atar los pinceles a la muñeca seguía pintando su tema favorito: muchachas jóvenes.

Cabe recordar que fue padre del destacado cineasta francés Jean Renoir ("La gran ilusión", "La regla del juego"), que comenzó practicando el naturalismo cinematográfico y terminó depurando su estilo hasta alcanzar el impresionismo en algunos films ("La comida sobre la hierba").

61 ► Análisis de la obra

Uno de los templos del ocio parisino era Le Moulin de la Galette, un verdadero molino abandonado situado en la cima de Montmartre, el paraíso de la bohemia parisina habitado por artistas, literatos, prostitutas y obreros. Los domingos y festivos eran días de baile en Le Moulin, llenándose con la población que habitaba el barrio. Una orquesta amenizaba la danza mientras que alrededor de la pista se disponían mesas bajo los árboles para aprovechar la sombra. En su deseo de representar la vida moderna -elemento imprescindible para los impresionistas- Renoir inmortaliza este lugar en uno de los lienzos míticos del Impresionismo. Su principal interés es representar a las diferentes figuras en un espacio ensombrecido con toques de luz, recurriendo a las tonalidades malvas para las sombras.

En las mesas se sientan los pintores Lamy, Goeneutte y Georges Rivière junto a las hermanas Estelle y Jeanne y otras jóvenes del barrio de Montmartre. En el centro de la escena bailan Pedro Vidal, pintor cubano, junto a su amiga Margot; al fondo están los también pintores Cordey, Lestringuez, Gervex y Lhote.

El efecto de multitud ha sido perfectamente logrado, recurriendo Renoir a dos perspectivas para la escena: el grupo del primer plano ha sido captado desde arriba mientras que las figuras que bailan al fondo se ven en una perspectiva frontal. Esta mezcla de perspectivas era muy del gusto de Degas, empleándola

también otros artistas. La composición se organiza a través de una diagonal y en diferentes planos paralelos que se alejan, elementos clásicos que no olvida el pintor. Las figuras están ordenadas en dos círculos: el más compacto alrededor de la mesa –personajes en primer plano- y otro más abierto en torno a la pareja de bailarines. Cada uno de estos grupos tiene una perspectiva diferente: los bailarines se ven frontalmente, y las figuras en primer plano se ven desde arriba.

Sus pinceladas dinámicas plasman perfectamente los efectos de la luz, tanto natural como artificial, y las formas se diluyen, por lo que fue criticado en su época. Esta difuminación de las figuras consigue crear el efecto del aire que hay entre ellas.

La sensación de ambiente se logra al difuminar las figuras, creando un efecto de aire alrededor de los personajes. La alegría que inunda la composición hace de esta obra una de las más impactantes no sólo de Renoir sino de todo el grupo, convirtiéndose en un testimonio de la vida en el París de finales del siglo XIX. El propio Renoir comentó que necesitó alquilar una mansión rodeada de un gran jardín en Montmartre para pintar el lienzo, lo que perjudicó su precaria economía.

Ésta es sin duda la obra más importante de Renoir a mediados de la década de 1870, fue presentada en la exposición del grupo impresionista de 1877. Aunque el pintor decidió representar a algunos de sus amigos, se esforzó ante todo por reflejar la atmósfera vehemente y alegre de este establecimiento popular de la Butte Montmartre. El estudio de la multitud en movimiento bajo una luz a la vez natural y artificial se trata mediante pinceladas vibrantes y coloreadas. El sentimiento de que las formas se diluyen fue una de las causas de las reacciones negativas de los críticos de la época.

Por su tema anclado en la vida parisiense contemporánea, su estilo innovador y también su formato imponente, signo de la ambición del enfoque de Renoir, este cuadro constituye una de las obras maestras de principios del impresionismo.

62 a 65 ► **EDGAR DEGAS (1834-1917).**-

El parisino **DEGAS**, tras estudiar en Italia a Rafael y a Ingres, se convierte a partir de 1862 en uno de los contertulios habituales del Café Guerbois y en defensor del credo impresionista. Pero es un impresionista de la forma más que del color. En muchos de sus cuadros la luz brillante de la atmósfera es desplazada por la palidez de las candilejas, la irisación (coloración de las nubes) de Monet es en él brillos de faldas de bailarinas, captadas en posturas comprometidas, en un momento fugaz, el giro, el momento de atar la zapatilla. Siente especial interés por la figura humana y su capacidad de contorsión. Su sensibilidad por el movimiento se concreta en su tema constante: las bailarinas, pero también en sus numerosos cuadros de carreras de caballos, y en sus esculturas (bailarinas y caballos).

66 ► **CAMILLE PISSARRO (1830-1903).**-

PISSARRO era el mayor del grupo y jugó un papel de cohesionador, de fortalecedor de los lazos de amistad entre los pintores. Se instala en Pontoise y capta las luces en los árboles, caminos, tejados de las casas. A partir de 1885 se interesa por los ensayos de **SEURAT** y **SIGNAC**.

67 ► **ALFRED SISLEY (1839-1899).**-

En la obra de Sisley se encuentra el mayor parentesco con los temas acuáticos de Monet, con el que convive en Argenteuil, pero sus brillos no poseen la refulgencia del arte monetiano. Tras años de privaciones se instala en Moret-sur-Loing, en las cercanías de Fontainebleau, y aquí hasta su muerte, pinta paisajes en los que las luces transparentan la serenidad de la región y brillan en las aguas tranquilas del Loing.

En los años 80 algunos maestros estimaban que la recreación poética en la luz no respondía a las exigencias científicas de estudio del color, con que se había iniciado la escuela, y sustituyen la pincelada larga por pequeños toques, puntos de colores puros, que exigen un estudio detenido de la tela y meses de tarea. Es el período **PUNTILLISTA** o **DIVISIONISTA**, que aplica la ley de los contrastes simultáneos de Chevreul. **LA TÉCNICA** de la pincelada suelta **IMPRESIONISTA DERIVA EN EL IMPRESIONISMO CIENTÍFICO**, que para pintar se sirve de pequeños puntos de colores primarios, combinados con sus complementarios.

Sus maestros destacados son **SEURAT**, quien expone en 1886, en la octava y última exposición impresionista (68 ►) “*Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*”, y **SIGNAC**, más inclinado a los temas marinos, que cultiva hasta su muerte en 1935; uno de sus cuadros más sinceros, “*Las velas amarillas*”, es de 1933; mucho había cambiado el arte de la pintura hasta ese año con Picasso, los expresionistas y los surrealistas, pero estos poetas del paisaje que fueron los impresionistas se mantenían fieles a sí mismos.

69 y 70 ► **GEORGES SEURAT** llamó **DIVISIONISMO** a la base teórica de esta corriente y **PUNTILLISMO** a su técnica de ejecución, que consiste en la división de un tono en sus componentes a base de pequeñísimos puntos de colores puros, que el ojo aglutina formando el color final deseado por el artista. Seurat empieza a elaborar esta teoría basada en la óptica de los colores y pintó el cuadro “*Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*”. Por su parte, **PAUL SIGNAC** aplica, con su temperamento y sensibilidad, la técnica de la división del tono. (71 y 72 ►)

POSTIMPRESIONISMO. Un puente hacia la vanguardia

Dentro de este movimiento tan poco homogéneo llamado Impresionismo, el año **1886** marcó un hito en la historia de la pintura francesa, pues los impresionistas expusieron juntos por última vez, y paralelamente surgieron nuevos talentos y formas de expresión. Así, el **PERIODO** que media **ENTRE LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN IMPRESIONISTA (octava - 1886) Y EL CUBISMO (1909 - cubismo analítico)**, en los primeros años del siglo XX, se denomina genéricamente postimpresionismo.

En el Postimpresionismo se encuentran una serie de actitudes y tendencias, que, aunque ligadas a las novedades impresionistas, constituirán el **PÓRTICO DEL ARTE DEL SIGLO XX**.

En estos mismos años aparecieron nuevos signos de alejamiento del movimiento impresionista a través de las obras de **PAUL CEZANNE**, **VINCENT VAN GOGH**, **HENRY TOULOUSE-LAUTREC** y **PAUL GAUGUIN**. Para todos ellos el Impresionismo fue un punto de partida, pero en sus planteamientos pictóricos apostaron por caminos opuestos que prefiguraron el arte del siglo XX.

Dos pintores de biografía trágica, **HENRY TOULOUSE-LAUTREC** y **VINCENT VAN GOGH** presiden la etapa denominada **POSTIMPRESIONISMO**, en la que se inicia la revisión de algunos postulados de la escuela. El Postimpresionismo supone entre otras cosas una **RECUPERACIÓN DE LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO** y la **PREOCUPACIÓN POR CAPTAR** no sólo la luz sino también **LA EXPRESIVIDAD DE LAS COSAS Y LAS PERSONAS ILUMINADAS**.

HENRY TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901).-

Nace en Albí, y es descendiente de los condes de Toulouse. Una fractura de niño en una caída impide el crecimiento de sus piernas. En el alcohol y en la bohemia parisina intenta olvidar su tragedia. Su cobijo es Montmartre, el Moulin Rouge y el Moulin de la Galette, cabarets donde toma apuntes de las bailarinas y los tipos singulares. (73 y 74 ►) Los trazos rotos y nerviosos, de abreviaciones inestables de las formas, se combinan, con toques coloreados aprendidos de Seurat, planos cromáticos tomados de las estampas japonesas y sobre todo líneas dinámicas y posiciones instantáneas estudiadas en Degas. A los 40 años muere, tras un período en el que eleva el cartel a la categoría de obra de arte. (75 ►) La película *Moulin Rouge* (1952), dirigida por John Huston, con 7 nominaciones al Oscar, nos narra la vida de Henri de Toulouse-Lautrec.

76 (Autorretratos de Van Gogh) ► **VINCENT VAN GOGH (1853-1890)**

Breve reseña biográfica

Era el mayor de los seis hijos de un pastor protestante, y mantuvo con su hermano Theo, cuatro años menor que él, una relación que sería determinante en su existencia y su trayectoria artística. La correspondencia que ambos intercambiaron a lo largo de toda la vida es el testimonio de la intensidad de esta relación.

Tras recibir una esmerada educación en un internado privado, con dieciséis años entró como aprendiz en la filial de La Haya de la galería de arte parisina Goupil & Cie., fundada por su tío Vincent; allí conoció las obras de la escuela de Barbizon.

El traslado de Van Gogh a Londres en 1873 señaló el inicio de una primera etapa creativa. Tras un rechazo amoroso, se volvió cada vez más solitario, hasta que en 1878 se vio impelido por la necesidad de entregarse a sus semejantes, y tras intentar estudiar teología, decidió satisfacer su vocación uniéndose a los mineros de la Borinage. En este período realizó una serie de dibujos de los mineros.

Hacia 1880, tras ser expulsado por su excesiva implicación, descubrió en la pintura su auténtica vocación, considerándola una vía para consolar a la humanidad. En los primeros años de la década de 1880 estudió con diversos pintores, entre los que cabe destacar a Anton Mauve. Su rápida evolución y el conocimiento de los impresionistas lo llevaron a abandonar la enseñanza académica y a reunirse con Theo en París en 1876.

Su hermano le presentó a Pissarro, Seurat y Gauguin, y esta situación coincidiría con la definición de su pintura. Su paleta se tornó definitivamente colorista y su visión, menos tradicional, dando forma a su personal visión del postimpresionismo. Su interés por el color y por la captación de la naturaleza lo indujo a trasladarse a Arlés, donde su obra fue progresivamente expresando con mayor claridad sus sentimientos sobre lo representado y su propio estado mental.

Llega a París en 1886, aprende la técnica impresionista, y en febrero de 1888 se establece en Arlés. Plenamente entusiasmado con la luz de la Provenza pinta paisajes y figuras de formas serpenteantes, flamígeras, que traducen su fuego interior.

Con la pretensión de crear el grupo de los «impresionistas del sur», Van Gogh alquiló una casa donde invitó a los artistas con quienes compartía intereses y en la que Gauguin pasaría dos meses. La primera crisis mental, en la que se cortó parte de la oreja izquierda, tuvo lugar en la Navidad del mismo año 1888.

En abril del año siguiente, ante el temor a perder su capacidad para trabajar, pidió ser ingresado en el hospital psiquiátrico de Saint-Rémy-de-Provence donde permaneció doce meses. Tras sufrir diversos ataques y ante la imposibilidad de salir al exterior a pintar, realizó obras relacionadas con el hospital, retratos de médicos y reinterpretaciones de obras de Rembrandt, Delacroix y Millet.

La pérdida de contacto con la realidad y una progresiva sensación de tristeza son las claves de este período en el que Van Gogh desarrolló un estilo basado en formas dinámicas y en el uso vigoroso de la línea, de lo cual resultó una pintura más intrépida y visionaria que la de Arlés.

Sin conseguir superar el estado de melancolía y soledad en que se encontraba, en mayo de 1890 se trasladó a París para visitar a su hermano Theo. Por consejo de éste, viajó a Auvers-sur-Oise, donde fue sometido a un tratamiento homeopático por el doctor, y pintor aficionado, Paul-Ferdinand Gachet.

En este pequeño pueblo retrató el paisaje y sus habitantes, intentando captar su espíritu. Su estilo evolucionó formalmente hacia una pintura más expresiva y lírica, de formas imprecisas y colores más brillantes. Pese a que unos meses más tarde el doctor Gachet consideró que se encontraba plenamente curado, su estado de ánimo no mejoró debido a los sentimientos de culpa provocados por la dependencia de su hermano Theo y por su fracaso profesional. Sumido en esta situación de angustia, el 27 de julio de 1890, cuando sólo tenía 37 años, Van Gogh se suicida con un disparo de revólver, en un lamentable ataque de locura.

Los cipreses llameantes, los suelos que parecen estremecidos por terremotos, los edificios de líneas retorcidas, constituyen los temas preferidos de su extensa obra.

El color resplandeciente es el gran protagonista de sus obras. Lo usa con pinceladas densas de colores puros que, fragmentadas u onduladas, provocan una vibración óptica en todo el lienzo, expresando así su propio e inestable estado anímico.

Logra la profundidad espacial usando pinceladas más largas y separadas en primer plano y, al fondo, más pequeñas y compactas. En sus interiores usa extraños juegos de perspectivas y de contrastes de luz.

Fue un artista solitario e incomprendido. Algunos fundamentos de la pintura del siglo XX se encuentran apuntados en la obra del genio holandés.

La película *El loco del pelo rojo* (1956), dirigida por Vincente Minnelli. Con Kirk Douglas, Anthony Quinn... nos narra la vida de Vincent Van Gogh.

http://es.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh

<http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/VAN%20GOGH/Contenido.htm>

77 ► AUTORRETRATO. VAN GOGH. 1889. Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm. Musée d'Orsay. París.

Nos encontramos ante uno de los retratos más significativos de Van Gogh. Fue realizado en septiembre de 1889, inmediatamente después de su recuperación. Muestra a un hombre con una salud aceptable -bien alimentado y con el alcohol limitado a medio litro diario- pero con preocupaciones interiores como se demuestra en el gesto y la mirada. Sabe que ha superado la fuerte crisis que se produjo en julio de 1889, pero teme una nueva recaída precisamente porque la enfermedad no le permite pintar.

Este autorretrato de Van Gogh también es llamado "Vincent en llamas" y está realizado en la época en que su estado psicológico había degenerado de forma irreversible. Como en su "Noche estrellada" las espirales que se encuentran por todo el cuadro indican desequilibrio mental, son una alegoría de los torbellinos maléficos en que se enredan sus propios pensamientos.

Las pinceladas son rápidas y sinuosas y el fondo y los contornos se desdibujan en función de la expresividad buscada por el autor. No es un retrato fiel sino que lo que intenta es reproducir el estado de ánimo del pintor en el momento de pintarlo. La paleta de colores (naranjas, rojos, amarillos, azules y grises) está deliberadamente reducida y alterada en función del efecto que se intenta.

Las espirales y las ondas, repetidas una y otra vez, representadas en el fondo, en las ropas, en los cabellos e, incluso, en la propia piel, no hacen más que subrayar su obsesión. En un retrato deliberadamente separado de la realidad por el artista, sorprende e inquieta al espectador la increíble precisión con la que están pintados los ojos y la mirada que expresan. Toda la angustia y la depresión, la desesperación y el convencimiento de que su vida no tiene salida se transmiten en esa mirada. Su mayor deseo es crear, empleando una técnica muy personal; la línea ondulada se ha adueñado de la imagen.

78 ► LA NOCHE ESTRELLADA. 1889. VAN GOGH, VINCENT (1853-1890). Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

Van Gogh es uno de los pintores postimpresionistas más renombrados y uno de los precursores del arte contemporáneo.

El uso de colores violentos y arbitrarios y el afán expresivo de su obra le llevaron a ir más allá del Impresionismo y a abrir un mundo de posibilidades a expresionistas y fauvistas.

El artista

A pesar de las sumas astronómicas que en la actualidad alcanzan las obras del holandés Vincent Van Gogh, en vida vendió un solo cuadro, "*La viña roja*". Ello hizo que dependiese económicamente de su hermano Theo. Sus reiteradas depresiones le llevaron a ser conocido por sus conciudadanos de Arlés como el "loco pelirrojo", y a suicidarse en 1890.

El año anterior a la realización de esta obra, en Arlés, había tenido una tremenda pelea con Gauguin por sus diferencias sobre arte. Muy deprimido, se había cortado una oreja. Posteriormente se volvieron a repetir sus depresiones, por lo que es internado, a petición de los propios ciudadanos, en el hospital de Arlés. En ese tiempo realiza varias pinturas nocturnas, como el *Café nocturno* y *La noche estrellada* sobre el Ródano; para ello se vale de candelas prendidas en el ala del sombrero y de otras sujetas alrededor del cuadro. Esto le permite afrontar del natural temas que nunca antes se habían realizado en directo. Es la vocación de consulta viva a la Naturaleza, heredada de los impresionistas.

También es importante el hecho de sentirse subyugado por lo nocturno en un tiempo en el que la iluminación artificial era muy pobre (luz de gas), por otra parte en el cuadro que comentamos la luz artificial es casi nula y se refiere sólo a la que pueda encontrarse en las casas del pueblo. Se trata, pues, de un nocturno puro y cabría preguntarse qué ocurriría en el alma atormentada del artista para que sintiera la necesidad de refugiarse en la infinita negrura de la noche.

Elementos plásticos

Mientras las pinceladas sinuosas y rápidas del artista se transforman en estrellas del firmamento y en cipreses llenos de vitalidad, pinceladas rectas delimitadas por gruesas líneas negras conforman las casas del pueblo.

La paleta cromática utilizada por Van Gogh en este lienzo no pretende ser fiel al modelo, sino transmitir las impresiones personales de su autor en el momento de pintarlo. El verde de los cipreses y el amarillo de las luces celestes y de las ventanas mitigan la presencia del azul que todo lo invade.

Composición

En primer término aparecen dos cipreses: uno, el mayor, se eleva hasta el límite superior del lienzo, y el otro, de dimensiones más reducidas, adquiere formas llameantes. El dinamismo vertical que se desprende de ambos y también de la aguja de la iglesia del pueblo se contraponen al remolino horizontal de las estrellas y del horizonte.

Dos enormes espirales que se enroscan transmiten su agitación al cielo intensamente azul. Once estrellas iluminan el firmamento, mientras una enigmática luna de color naranja se confunde con un astro mayor que el resto; probablemente el sol. Una brillante luz amarilla se extiende por todo el horizonte.

La ciudad, en primer plano, está trazada con líneas rectas y a partir de formas geométricas básicas (rectángulos, triángulos, cuadrados y pentágonos). Destaca el contraste entre la caracterización de la parte terrena y las curvas propias de la celeste. Incluso las diminutas luces de las casas son rectangulares y no redondas como las estrellas.

Contenido

La noche estrellada, pintado durante la estancia voluntaria de Van Gogh en el hospital psiquiátrico de Saint-Rémy, no pretende ser un reflejo más o menos fiel de un paisaje, sino quizás la expresión del sentimiento místico del artista hacia la naturaleza, y de su propia angustia, que se materializa en el uso de la deformación como recurso expresivo. Refleja todo el drama del hombre ansioso de comunicación y de integración en la Naturaleza.

El resplandor de las estrellas ilumina artificialmente el cielo, lo que se ha interpretado como un símbolo de la última esperanza de salvación para un hombre sumido en la desesperación.

En esta obra, Van Gogh incorpora dos de sus motivos predilectos de la época: los cipreses, que empezarán a interesarle a partir de mediados de 1889, y que destacan por su marcado ímpetu ascensional; y las escenas nocturnas, que pintaba al aire libre, provisto de candiles alojados en el ala de su sombrero y alrededor de lienzo.

En cuanto a los cipreses, a mediados del año de su reclusión en Saint Rémy comienza a interesarse por ellos; en julio de 1889 escribe a su hermano Théo: *“Los cipreses me preocupan siempre; quisiera hacer algo como las telas (cuadros) de los girasoles, porque me sorprende que nadie los haya pintado todavía como yo los veo. En cuanto a líneas y proporciones, un ciprés es bello como un obelisco egipcio”*.

La subrayada verticalidad de los árboles, que se repite a menor escala en la aguja de la iglesia, contiene en un precario equilibrio la arrolladora fuerza del cosmos horizontal. Es como una llamada de amor hacia Dios y casi como una súplica. Van Gogh, que nunca hizo pintura religiosa, a pesar de sus arrebatos místicos de juventud, parece buscar en estos cipreses la vía de comunicación con el Supremo Hacedor de la Naturaleza y de su propia vida.

COLOR Y SENTIMIENTO

La obra de Van Gogh ahondó en el uso del color como recurso expresivo, siguiendo el camino abierto por Delacroix, a quien siempre admiró.

Su descubrimiento del Impresionismo en 1886, en París, significó una fuerte ruptura en su trayectoria artística: combinó una paleta más bien clara con la descomposición de los objetos pictóricos en minúsculas pinceladas de colores puros que el ojo del espectador debía reconstruir para formar un todo. Sin embargo, continuó realizando los contornos de las figuras con líneas oscuras.

Progresivamente se fue apartando de la técnica impresionista, adecuada para captar las sensaciones visuales instantáneas, pero que no le permitía expresar sus propios sentimientos a través del color. En 1888 dejó París y se trasladó a Arlés, fascinado por la luz y el sol mediterráneos. Allí empezó a utilizar las pinceladas ondulantes y los azules, verdes y amarillos intensos tan característicos.

Durante su encierro en el manicomio de Saint-Rémy, su pincelada ondulante adquirió una mayor vehemencia (fuerza impetuosa).

Van Gogh abandona el deseo de los impresionistas de plasmar la realidad del natural y realiza una pintura llena de simbolismo y expresión. Sus pinceladas intensas y el uso de colores violentos y arbitrarios influirán poderosamente en la pintura expresionista posterior.

Van Gogh ha influido en grandes artistas (Matisse y los fauvistas), que continuaron apostando por una pintura en la que el color es independiente del objeto, por el uso de unos registros cromáticos violentos y por el dibujo de trazos muy marcados.

79 ► PAUL GAUGUIN (1848-1903).-

Paul Gauguin, pintor neo-impresionista francés, nace en París en 1848. Su padre era un periodista liberal y tuvo que emigrar, en 1852, con toda su familia a Perú tras el golpe de estado de Napoleón III. En Lima, huérfano de padre, residió la familia Gauguin hasta el otoño de 1854, fecha en la que regresan a Francia, instalándose en Orleáns. En 1861 se trasladan a París donde la madre trabaja como modista para sacar a la familia adelante.

Paul se prepara para ingresar en la Escuela de Náutica, pero suspende y se enrola en la marina con 17 años, hasta 1871. A su regreso a París en 1872 se convierte, gracias a un amigo de la familia, en agente de Bolsa, trabajo en el que se desenvuelve muy bien, obteniendo buenos ingresos que le permiten coleccionar pinturas, empezar a pintar y contraer matrimonio con la joven danesa Mette Gad, con la que tendrá cinco hijos.

Su primer maestro artístico será Camille Pissarro de cuya mano entra en el grupo impresionista, participando con ellos en varias exposiciones. También le llamará la atención Edgar Degas.

En 1882 numerosos agentes de Bolsa son despedidos, entre ellos Gauguin, que empieza a pensar en vivir de su pintura. Las dificultades económicas, problema con el que convivirá siempre, motivan el traslado en 1883 a Rouen porque la vida allí era más barata. La crisis financiera que sufrió Francia en 1883 arruinó a su empresa y le abocó a una vida de alcoholismo en que recorrería todos los abismos del vicio, la marginación y la degeneración humana. Pasan dos años en los que no sabe muy bien qué hacer, llegando a trabajar como representante de toldos, viajando entre Rouen, París y Copenhague hasta que en 1886 decide instalarse en París junto a su hijo mayor, dejando al resto de la familia en Dinamarca. Ese mismo año se traslada a Pont-Aven, en la Bretaña francesa, donde su pintura cambiará radicalmente, abandonando el Impresionismo e iniciando un camino más personal con un colorido más intenso y un mayor simbolismo.

Pero Gauguin es el eterno viajero que desea huir desde su infancia por lo que se traslada a Panamá, donde trabaja en el Canal que se está construyendo, y a Martinica, lugar en el que se relaciona por primera vez con el exotismo que caracterizará su pintura.

De regreso a Francia y tras un breve paso por París, se instala de nuevo en Bretaña. Aquí experimenta de nuevo un cambio en su forma de pintar gracias a

la influencia del arte oriental, que le llevará a un mayor sintetismo. En esos momentos pinta obras como *“La visión después del sermón”* (80 ►), *“El Cristo amarillo”* (81 ►) o *“La bella Ángela”*. La estancia bretona se vio interrumpida por una breve temporada con Vincent van Gogh en Arlés, relación de la que ambos salieron mal parados, aunque conservaron la amistad.

Su nuevo sueño es marcharse a Tahití, llegando a Papeete en 1891. Piensa ganarse la vida haciendo retratos pero decide retirarse de la civilización y vivir con una joven mestiza. En 1891 Gauguin se trasladó a Tahití, con el objetivo de conocer la civilización polinesia antes de que fuera destruida por la colonización francesa y por la cristianización. Gauguin esperaba encontrar allí el paraíso original, la edad de oro anterior a la llegada de la civilización occidental, cuando las personas vivían en armonía con la naturaleza y con los dioses. El primitivismo y el simbolismo marcan su pintura, como se observa en *“Yo te saludo, María”*, *“Mujer con una flor”* (82 ►), *“Tierra deliciosa”*, *“Mujeres de Tahití”* (83 ►), *“Ta matete”* (84 ►), o *“¿Cuándo te vas a casar?”* (85 ►).

En 1892 regresó a Francia y organizó una exposición para vender sus lienzos con temas tahitianos, pero sus cuadros no fueron comprendidos: no gustaron debido a sus brillantes colores, sus perspectivas planas y sus temas enigmáticos. Por lo que en junio de 1895 se traslada de nuevo a Oceanía, desesperado, enfermo, alcohólico y solo. Las Marquesas será su nuevo destino y allí pintará entre otras muchas obras: *“Never more”*, *“Los jinetes”*, *“Joven con el abanico”*, *“Cuentos bárbaros”*, *“¿De dónde venimos?”*, *“¿Qué somos?”*, *“¿Adónde vamos?”* o *“Y el oro de sus cuerpos”*, obras en las que pone de manifiesto su intención de romper absolutamente con la tradición realista. Gauguin empieza una importante campaña a favor de los indígenas y al tener dificultades con las autoridades de Tahití, abandona la isla y se traslada a Atuana, donde intenta aislarse lo más posible con una muchachita muy joven y en una cabaña confortable; morirá, al parecer de un ataque cardíaco, el 8 de mayo de 1903, soñando con regresar a Europa y volver a empezar, esta vez en España.

Cuadros de Gauguin: http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cuadros_de_Paul_Gauguin

85 ► ¿CUÁNDO TE VAS A CASAR? ("Nafea Faa ipoipo?"). PAUL GAUGUIN. 1892. Óleo sobre lienzo. 101,5 x 77,5 cm. Colección privada. Basilea. Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel.

GAUGUIN se inicia en el Impresionismo con Pissarro; deja una vida confortable y a su mujer e hijos y se instala pobremente en París y Bretaña; durante algún tiempo convive con Van Gogh en Arlés; finalmente en 1891 se traslada a Tahití, donde pinta sus series de mujeres tahitianas; es la suya una biografía de renuncias para consagrarse de manera plena a su vocación artística.

La luz pierde en **GAUGUIN** su cetro absoluto en aras de una exaltación del color. La fascinación de sus cuadros radica en la calma de las zonas anchas de colores, como si realizara vidrieras, y en sus figuras grandes, contorneadas de manera nítida, cual tallas de madera. Al mismo tiempo renuncia a la perspectiva, suprime el modelado y las sombras e identifica la sensación de plano igual que en las pinturas japonesas. Así se unen lo que ve y lo que imagina y adquiere el color una intensidad poética excepcional.

Gauguin utiliza colores planos, puros, intensos, sin claroscuros. No intentaba copiar con precisión los colores de la naturaleza, sino que los utilizaba arbitrariamente, para intensificar sus posibilidades expresivas. Por ello se considera que abrió la puerta al Fauvismo.

El propio Gauguin consideró este cuadro como una de las obras fundamentales de su producción tahitiana. Aparecen dos mujeres en diferentes planos, sobre un idealizado y simplificado paisaje destacable por la planitud de los colores empleados. Se trata de una influencia de la estampa japonesa que ya está presente en buena parte de los impresionistas. Las dos mujeres están muy bien asentadas en el espacio, como si de pesadas estatuas se tratase, aislada la una de la otra. El fondo es de diferentes planos de colores vivos e intensos que sugieren el paisaje luminoso tropical. Desde el verde oscuro de la hierba del primer plano, el prado dorado central y el azul lejano de las montañas.

El enigmático título forma parte del simbolismo general de la escena. Algunos expertos consideran que la mujer de primer plano busca marido al llevar una flor tras su oreja mientras que la segunda sería la encargada de buscar el futuro esposo. Por eso en el fondo contemplamos dos esbozadas figuras que pasean. A diferencia del retrato europeo donde prima la individualidad, Gauguin utiliza a menudo en Tahití la fórmula de los retratos duales que, además, suelen ser el motivo central del cuadro en la Polinesia.

En su diario íntimo, Gauguin dice que la obsesión de las nativas por casarse venía del deseo obsesivo por poseer algo exclusivamente suyo: un hijo. La curiosidad y la intimidad de las dos amigas están perfectamente plasmadas.

La modelo que posó para la chica en primer plano fue su compañera en Tahití, Tehe'amana. Las mujeres están en un claro al pie del monte Orohena.

Las dos mujeres muestran un contraste bien marcado. Mientras la figura delantera está representada con una disposición soñadora y en una posición que penetra el espacio, la posterior tiene una actitud más serena e inflexible, con un rostro más definido que se constituye en el verdadero centro de la imagen.

Los contornos de las figuras están claramente delimitados por líneas negras que acentúan la separación entre el objeto pictórico y el fondo, las trazas curvilíneas predominan en el cuadro. La tridimensionalidad está muy poco elaborada, las pinceladas son amplias y los colores vivos y planos.

Paul Gauguin avanzó algunas de las características del arte del siglo XX como que la perspectiva dejaría paso a la pintura plana, que el simbolismo pictórico sustituiría al realista y la espontaneidad impresionista sería barrida por la construcción conceptual de la realidad.

El peculiar estilo de pintar de Gauguin lo copió de un pintor francés que creó el "cloisonisme" técnica que consiste en dividir la escena representada en campos delimitados por líneas y luego rellenar cada uno con pintura de un solo color, así los colores no se mezclaban, era una técnica semejante a la empleada en el Románico.

Se ha magnificado a Gauguin por ser un precursor del primitivismo que tanto se llevará en el siglo XX, el mito del buen salvaje que nuestra civilización lleva arrastrando desde el siglo XVIII tendrá aquí su culminación.

PAUL CÉZANNE (1839-1906).-

Cézanne es una figura fundamental para la vanguardia del siglo XX, Picasso y Matisse lo admiraron profundamente. Tiene una biografía monótona. Es autónomo y solitario. Estuvo al margen de las exposiciones, realizó su labor de forma aislada. En su aislamiento concibe su pintura como **INVESTIGACIÓN** y **BÚSQUEDA** de la verdad. Él impuso una visión **SUBJETIVA**.

Nace en 1839 en Aix-en-Provence en el seno de una familia de gran holgura económica. En 1859 su padre compra una mansión, con una gran finca, y aquí es donde Cézanne entra en contacto con la naturaleza. Su padre le proporcionó una formación humanística muy amplia.

La primera formación fue en Aix-en-Provence siguiendo cursos de dibujo que tenían como punto de partida a David e Ingres. Sus primeras obras son las típicas copias. Con el apoyo materno consigue su traslado a París para empezar su carrera como pintor. Llega a París en 1861, allí tuvo como condiscípulo a Emile Zola, que le abrió todo el campo de la literatura romántica y los planteamientos del Realismo y Naturalismo, luego su amistad quedó rota.

Comenzó a copiar en el Louvre. Descubre la pintura del Romanticismo y del Realismo. Entra en contacto con la pintura de Delacroix, muy importante para su primera etapa. Conoce la pintura de Courbet, Daumier y Millet que después le acercan a la realidad.

No consiguió ingresar en la Academia de Bellas Arte de París, este fue su primer fracaso. Así, cada vez se va aislando más por las dificultades del entorno.

Etapas:

1. Etapa romántica (1861-1870): En esta etapa se ve influenciado por los presupuestos de Delacroix. Practica una pintura densa, empastada, abundante de materia.

2. Etapa impresionista (1871-1878): En 1874 participa en la primera exposición del grupo impresionista; presentó su "*Olimpia moderna*" (86 ►) que está más cerca del Expresionismo que las demás obras expuestas, y "*La casa del ahorcado*". El rechazo hizo que no estuviera presente en la segunda exposición; pero lo volvió a intentar en la tercera de 1878 y las críticas se repitieron, no aceptándose su estilo de pintura. Es por ello que abandona París y se traslada a Aix-en-Provence para pintar libremente.

Pasó una temporada en L'Estaque, con paisajes muy luminosos, allí suprime ocres y marrones para captar la luz potente del sur aclarando su paleta. Después se instala en Auvers-sur-Oise, allí Pissarro le acerca con ojos nuevos a la Naturaleza. Aparece en Cézanne un rasgo que se acentuará: **LA EXALTACIÓN DE LOS VOLÚMENES**. Cézanne evidencia un talento propio hacia el paisaje que lo diferencia de los demás impresionistas. Él practica una pincelada plana, **YUXTAPUESTA, DE ORIENTACIÓN INCLINADA** que revaloriza el plano pictórico y da entidad a los objetos representados. Hay una tendencia a remarcar los planos bordeando los volúmenes. Así la estructura de la forma no desaparece bajo la incidencia de luz-color.

Pronto abandonará esta fase para concentrarse en una investigación de las formas que le acercaría a los precedentes del Cubismo. En esta línea de trabajo, tenderá a la simplificación de las formas, la geometrización, la reducción del

dibujo, el reduccionismo cromático, las grandes pinceladas que facetan la superficie del cuadro, y la multiplicación de los puntos de vista.

3. Etapa Constructiva, su método (1878-1887): En esta etapa Cézanne abandona y supera los planteamientos del Impresionismo. Empieza a plantearse un modo de pintar que responda a la esencia de la realidad. **SE PLANTEA UNA ELABORACIÓN MENTAL A PARTIR DE LA SENSACIÓN.** La mente del creador da coherencia a las sensaciones. Lleva a cabo un análisis constructivo de los objetos. Intentó eliminar de la pintura cualquier componente que no fuera visual. Su objetivo: **PRESCINDIR DE LA EMOTIVIDAD Y SENTIMIENTO PARA REFLEXIONAR SOBRE EL LENGUAJE PICTÓRICO.** Hizo suyo un género que hasta entonces había estado desprestigiado: **EL BODEGÓN.** Observa que las frutas varían con el paso del tiempo, y también los pliegues de los manteles; por eso terminó enyesando los manteles y pintando frutas de cera. Cézanne es de **AFÁN METICULOSO**, se esfuerza por encontrar el **COLOR EXACTO**; es consciente de que cuanto más ajustable sea el color, con más entidad aparecería la forma. Su retina cada vez es más hábil para percibir matices de color. No quiso aplicar el sistema de claroscuro tradicional, tampoco recurrir al modelado ni al dibujo. El color incorpora la luz y reconstruye la forma.

Cézanne **ELIMINA EL ESPACIO EUCLIDIANO**, porque lo considera un convencionalismo. Al basarse en el color **REIVINDICA EL COMPONENTE BIDIMENSIONAL**, de la pintura. **LA IMAGEN SE ARTICULA A TRAVÉS DEL PLANO COLOREADO.**

Cézanne siempre busca el ángulo más evidente del objeto, ensambla objetos desde posiciones diferentes y consigue con ello **LA ARQUITECTURA DEL CUADRO.** El espacio es convencional, fracturado y autónomo.

4. Etapa sintética (1888-1906): En esta etapa Cézanne lleva a las últimas consecuencias el método puesto a punto en su etapa constructiva. Algunas de sus obras paradigmáticas: “*Los jugadores de cartas*” (87 ►), “*Muchacho con chaleco rojo*” (88 ►), “*Grandes bañistas*” (89 ►), “*Bodegón con manzanas y naranjas*” (90 ►), “...

090. Paul Cezanne. Bodegón con cortina. 1895. Óleo sobre lienzo. 55x74,5 cm

091. Paul Cézanne. Bodegón con manzanas y naranjas. 1895-1900. Óleo lienzo. 73x92 cm

91 ► PAUL CÉZANNE (1839-1906). MANZANAS Y NARANJAS. Hacia 1899. Óleo sobre lienzo. 74 x 93 cm. Museo de Orsay. París.

CÉZANNE, es el pintor revolucionario en el que se inspiran los grandes maestros del siglo XX. El pintor de Aix-en-Provence no vio reconocido en vida su genio. Desde 1885, hasta su muerte en 1906, vive retirado en la Provenza, solitario y desconocido, meditando sobre las relaciones entre forma y color.

Superando la representación visual de sus compañeros de las primeras exposiciones impresionistas, Cézanne busca en la naturaleza las formas esenciales, que para él son figuras geométricas, el prisma, la esfera, la pirámide.

En sus paisajes destaca la silueta de los árboles, concebidos como cilindros, de sus casas, cuya geometría arquitectónica resalta mediante el ensamblaje de series de planos, de los caminos con cercas de contornos enérgicos; esta geometrización llega a su grado de máxima racionalidad en “*La montaña de Santa Victoria*” (92 ►).

El mismo propósito de subrayar la forma mediante el color, en vez de diluirla como los primeros impresionistas, se detecta en los frutos de sus Naturalezas muertas y en sus cuadros con figuras como *“Los jugadores de cartas”*. Un arte tan puro exigía de su creador una entrega apasionada. Los nabis, los fauves y los cubistas le reconocerán sucesivamente como su maestro indiscutible.

Análisis de la obra

Debido a la metódica manera de trabajar de Cézanne, se especializará en paisajes y bodegones. Aquí encontramos desarrollado el nuevo concepto de la pintura que crea el maestro de Provenza; el pintor debe buscar la esfera, el cono y el cilindro en la naturaleza, formas con las que pretende recuperar el volumen perdido por los maestros impresionistas, anticipándose así al cubismo. Aplicando el color como sistema de modelado -*“la forma alcanza sólo su plenitud cuando el color posee su mayor riqueza”*- conseguirá conjuntos de altísima calidad como este magnífico bodegón. Las esferas de manzanas y naranjas se distribuyen por el conjunto rodeadas de diferentes telas en las que se aplican las tonalidades.

En la iluminación empleada aún existe un punto de conexión con el Impresionismo. Sin duda, Cézanne ha recuperado la forma, que se estaba perdiendo en los últimos cuadros de Monet y que llegaba casi a la abstracción en los años finales del siglo XIX.

Aunque Cézanne pintó naturalezas muertas desde el inicio de su carrera, este género sólo ocupa un lugar esencial en su obra ya en la madurez, época a la que pertenece el cuadro *Manzanas y naranjas*. Forma parte de una serie de seis naturalezas muertas realizadas en 1899 en su taller parisiense. En efecto, de un cuadro a otro se encuentran los mismos accesorios: vajilla de loza y jarra con decoración floral. El principio de composición es también similar, con una colgadura que cierra la perspectiva, y evoca las naturalezas muertas flamencas del siglo XVII. Sin embargo, el efecto dinámico creado por una construcción espacial compleja y una percepción de los objetos subjetivos subrayan el enfoque antes que nada pictórico de Cézanne.

Por su lenguaje plástico de gran rigor, Cézanne renueva a fondo un género tradicional de la pintura francesa.

Su pintura trató pocos temas, trabajados en series con una minuciosidad extraordinaria. Los jugadores de cartas, las vistas de la montaña de Santa Victoria y los bodegones de frutas se repiten una y otra vez en sus cuadros. A este último pertenece éste, verdadera obra cumbre de género. En él Cézanne construye las formas a partir de volúmenes puros, los modela mediante planos de un color poderoso y, sobre todo, introduce una variedad de puntos de vista sorprendente. Así, el plato con manzanas y la mesa están vistos desde arriba, mientras que el frutero y la jarra tienen una perspectiva lateral. La gran habilidad de Cézanne logra esta variedad y riqueza de visiones, prácticamente cubista, sin disonancias.

http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1555.htm>

http://commons.wikimedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne

EL IMPRESIONISMO EN ESPAÑA.-

La técnica de manchas, que rompe con la factura retocada de la mayoría de los cuadros de historia, se anticipa en **ROSALES** y **FORTUNY**, pero faltaba todavía un paso, separarse del taller y entregarse a la captación de los paisajes vivos. Algunos maestros viajan a París y conocen la nueva sensibilidad; así **ZULOAGA** traba contacto con la obra de **TOULOUSE-LAUTREC**, y **REGOYOS** a su regreso aplica en sus paisajes las técnicas del neoimpresionismo. Pero sobre todo el movimiento del último cuarto de siglo está representado por **SOROLLA**.

La obra de Joaquín Sorolla asombra por su fecundidad: casi tres mil cuadros y más de veinte mil dibujos y apuntes. Durante algún tiempo cultivó los temas de historia, pero un viaje a París le inclinó hacia la mayor sensibilidad social por los temas del presente. La luz de Valencia termina de incorporarle a los módulos impresionistas; no obstante su parentesco con la escuela francesa es discutible. Sorolla mantiene en muchos de sus cuadros un dibujo poderoso y afronta problemas de composición y movimiento de los que poco se cuidaron los maestros galos. El estudio de Velázquez y Goya influye sin duda en su diseño de los temas. De su obra destacan sus escenas valencianas de playa y pesca, en las que con una técnica suelta de mancha gruesa capta la vibración lumínica del cielo mediterráneo y sus brillos en las velas, en las arenas y sobre todo en los cuerpos mojados de los niños que juegan en la orilla.

Biografía de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)

Fue un pintor y artista gráfico español impresionista. Fue uno de los pintores españoles más prolíficos, con más de 2.200 obras catalogadas.

Si bien nació cuando el movimiento impresionista en Francia estaba ya en pleno apogeo, por tanto sus pinturas son tardías, reúne todas las características de esta técnica: gusto por el aire libre, búsqueda de lo momentáneo y fugaz, captación de los efectos de la luz, ausencia del negro y de los contornos, pinceladas pequeñas, sueltas e independientes. Algunos críticos de arte han llegado a llamar a su impresionismo "luminismo" debido a la extraordinaria presencia de la potente luz mediterránea en sus obras.

La temática de Sorolla es variada pero dos temas son muy reiterativos: las playas y las costumbres y trajes populares. En el primer caso, numerosos óleos nos muestran la arena, el agua, el cielo y los cuerpos desnudos de niños o vestidos de adultos en las playas de Valencia. En el segundo, la Hispanic Society de Nueva York encargó a Sorolla la representación de trajes regionales y la plasmación en lienzos de la cultura y fiestas populares de la España de la época.

La fama de Sorolla, tanto a nivel nacional como internacional, hizo que el multimillonario norteamericano Archer Milton Huntington le encargara la decoración de la sala principal de la Hispanic Society of America, de Nueva York.

Cuando contaba 18 años visitó el museo de El Prado y se sintió fascinado por la pintura de El Greco, Ribera y Velázquez.

Si hay un pintor que ha sabido captar la luz del Mediterráneo es, sin lugar a dudas, Joaquín Sorolla. Fue un especialista en reflejar en sus obras la luminosidad y la alegría del Levante español. Valencia, su ciudad natal, será su lugar preferido de inspiración y donde encontrará su temática favorita: pescadores,

niños bañándose, jóvenes en barco, etc. Por eso los retiros del artista a Valencia van a ser cruciales para su producción. Era habitual encontrarle por las playas captando en sus lienzos a sus gentes y su luz, esa luz dorada y brillante que tan bien ha sabido mostrar Sorolla en sus cuadros.

93 ► **NIÑOS EN LA PLAYA. Joaquín Sorolla** (1863-1923). Óleo sobre lienzo. 1910. 118 x 185 cm. Museo del Prado. Madrid. Firmado en el ángulo inferior derecho: J. Sorolla B./ 1910

Si bien Sorolla participa de la revolución pictórica que trajeron consigo los impresionistas, apartando en buena medida unos comienzos caracterizados por temáticas un tanto superadas (cuadros de contenido histórico o de denuncia social), evitó en lo posible una total asimilación de los mismos, como se refleja en su poco afán científico y en una negativa a romper con los gustos establecidos y con sus canales de comercialización. Aunque Sorolla es impresionista en aspectos como la pincelada suelta y rápida o en la concentración de efectos atmosféricos, también podríamos encuadrarle, como así lo han hecho muchos relevantes críticos, en el grupo de los llamados “realistas a plena luz”, artistas que suavizan las tendencias tenebristas de aquellos con una visión más sensual de la realidad.

Absolutamente nadie como Sorolla ha expresado con tal maestría los efectos de la luz sobre los cuerpos húmedos o la brisa del mar oscilando las telas. Nadie captó como él la radiante luminosidad del aire levantino o las transparencias de las figuras sobre el agua. Pese a la excesiva amplitud de su obra - condición que le convirtió en un pintor irregular y bastante desaprovechado- la calidad de su paleta y su capacidad de observación, latentes en sus mejores obras, le hacen ser una de las figuras más interesantes e influyentes de la pintura española, amén de un artista que por sí solo define a una región, la valenciana.

Los colores de Sorolla son vivos, luminosos y buscan un enriquecimiento con el movimiento de las figuras, como intentando que las manchas que conforman las mismas ofrezcan una gran variedad de facetas y matices dentro de un mismo color. Sus toques de pincel son alargados, delatando su extraordinaria facilidad de ejecución y evitando caer en la técnica de una pincelada menuda e intrínsecamente aglutinante de efectos cromáticos interconectados. Pero quizás lo más destacado de su obra es su capacidad para recrear sombras luminosas (o simplemente sin sombras, en el sentido estricto de la expresión). Para Sorolla, la sombra no es en sí la negación de la luz sino un grado inferior de afirmación de la misma. Esa sombra -esa luz cambiante, tal vez deberíamos decir- consigue sensaciones de movilidad y vibraciones únicas.

La pintura de Sorolla recoge los cuatro elementos originales de los filósofos de la Antigüedad: aire, tierra, agua y fuego, y combinándolos con la luz, alcanzan unas cualidades sensitivas que nos resultan casi tangibles, pudiéndose afirmar que los cuadros de Sorolla “huelen a mar”. Precisamente el agua, y más concretamente el mar, es el elemento constante de su pintura. La inimitable luz de la costa valenciana se plasma en los cuadros de Sorolla de manera harto reconocible, quizás con más extensión que intensidad, pero con un extraordinario hálito creativo. Por desgracia, aún hoy en día existen círculos residuales donde la pintura de Sorolla es duramente criticada por su presunta profusión de am-

plios planos lineales monocromáticos y por un cierto “folclorismo”. Nada más injusto; Sorolla fue un exponente de la burguesía de fines del siglo XIX, muy aficionada a esa temática popular, y la técnica de ejecución del maestro valenciano está muy por encima de ciertos convencionalismos pictóricos propios de épocas artísticas plenamente superadas.

Este cuadro, *Niños en la playa*, fue una donación de Sorolla al extinto Museo Nacional de Arte Moderno el 28 de febrero de 1919. El cuadro, fechado en 1910, permite apreciar un tema estudiado y pintado por Sorolla en la costa valenciana durante unos veinte años. La historia de la exposición del cuadro dentro de España y en el exterior testifica la popularidad de la imagen para diversos públicos. Similar a esta obra es *Niños a la orilla del mar* (1903, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia), obra adquirida por un norteamericano (Alexander Hamilton) cuando fue presentada en el Salón de París en 1904. Obras parecidas fueron incluidas en las exhibiciones de Sorolla en América en 1910 y 1911. Todas contribuyeron en gran medida al triunfo de Sorolla en el lado oeste del Atlántico. Sea como fuere, Sorolla conservó este *Niños en la playa* hasta que lo donó al Museo de Arte Moderno en 1919. Tan alegres imágenes de niños inocentes disfrutando en la playa mediterránea, en el calor del pleno sol, encantaron por todas partes. Además, dieron a conocer entre los pintores americanos de esa época su talento extraordinario.

Este cuadro se corresponde con una de las etapas más fecundas y exitosas del autor, tras su inolvidable exposición de Nueva York en 1909 en la que consigue vender casi 200 cuadros por unas cantidades de dinero que le aseguraban su futuro económico de por vida. Representa uno de los géneros más populares que cultivó Sorolla y donde se plasma lo mejor de su arte, la figuración de personajes al borde de la línea de olas de la playa. Lo que más llama la atención del cuadro es aquello que comentábamos anteriormente en referencia a las sombras, con una peculiar manera de pintarlas en tonos azules y violáceos.

Con pinceladas amplias cargadas de colores brillantes, libertad y energía incomparable y una espontaneidad imposible de imitar, Sorolla parecía trasladar al lienzo los efectos del sol chocando contra la piel mojada de los niños. Al representar la vida en las soleadas playas que tanto le gustaban, Sorolla se esforzó en captar las fugitivas impresiones producidas por el sol, que estudió en una profusión de dibujos, apuntes y bocetos, así como en sus cuadros de mayor formato. Sin embargo, admitió con tristeza que no se pueden pintar las calidades del sol exactamente como son, sino solamente de forma aproximada.

Sus temas preferidos son los de naturaleza costumbrista (*Y aún dicen que el pescado es caro*) (94 ►), los retratos (El doctor González) y los paisajes levantinos, siempre con presencia humana, como es el caso de *Niños en la playa*, donde la luz del mediodía, cuyo reflejo intensifica con pinceladas de blanco puro, baña los cuerpos de los niños. Al fondo, largas pinceladas violáceas y azules transmiten la sensación de oleaje.

Niños en la playa es un buen testimonio del acierto de Sorolla para capturar, con pinceladas rápidas, los sutiles colores del oleaje. También, con su asombrosa destreza, fija las sombras percibidas debajo de los jóvenes, así como los desnudos cuerpos reflejados en el agua y, con toques de azul, los destellos del cielo en la arena de alrededor. Pinceladas de blanco -aunque para Sorolla nun-

ca existió un blanco total, ni en la naturaleza ni en la pintura- hacen destacar el efecto de los rayos del sol en contacto con la piel mojada.

Niños en la playa es una de las obras cumbres del pintor. Tres niños aparecen tumbados en la playa, en el lugar donde el agua de las olas se mezcla con la arena, muy cerca de la orilla. Los niños desnudos, como se bañaban en los primeros años de siglo los muchachos del pueblo, demuestran el perfecto dominio del pintor sobre la anatomía infantil. Pero el tema no deja de ser una excusa para realizar un estudio de luz, una luz intensa que resbala por los cuerpos desnudos de los pequeños.

La luz será la protagonista principal de los lienzos de Sorolla, por lo que se le ha considerado impresionista; de todos modos, da mucha importancia al dibujo. Con los impresionistas comparte también la práctica de la pintura al aire libre.

Las sombras para Sorolla no son de color negro tal y como dictaba la tradición, sino que tienen un color especial según consideraba el Impresionismo. Por eso aquí emplea el malva, el blanco y el marrón para conseguir los tonos de las sombras.

Una de las preocupaciones del pintor era la captación de las expresiones de los rostros, que aquí resuelve perfectamente en el niño que nos mira aunque su cara no esté claramente definida.

Observando este cuadro, el espectador puede respirar la atmósfera del Mediterráneo, que Sorolla tan bien conocía. Sorolla siempre buscó transmitir los efectos de la luz del sol en sus obras, y lo consiguió con la asombrosa facilidad que se puede admirar aquí. En este cuadro, ya no sólo es posible “oler” a mar, sino que también podemos “escuchar” el sonido de las olas regresando de nuevo al mar.

Se le ha considerado «impresionista» o «post-impresionista». No obstante, él se negó a ser denominado así. Aunque pintó el instante que llegaba a sus ojos, y en sus apuntes parece aproximarse al impresionismo, sin embargo, mantuvo un realismo que resultó ser de un estilo muy personal.

También se le clasifica como «luminista». Aunque «luminista» en español no significa lo mismo que *luminist* en inglés, es un término que se puede aplicar al célebre «pintor de la luz».

- <http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/joaquin-sorolla-1863-1923>
- <http://www.museodelprado.es/pradomedia/multimedia/la-emocion-del-natural-vida-y-obra-de-joaquin-sorolla>

LA PERVIVENCIA DE LA PINTURA ACADÉMICA

Junto al arte de vanguardia, la sociedad europea, en particular la francesa, se decantó por los pintores académicos. Baudelaire rechazó la pintura realista, culpando al daguerrotipo de todos los males del arte, defendiendo la pintura de “Gran Tema”, en la que destacaba **TOMAS COUTURE** con obras como “*Los romanos de la decadencia*” (95 ►) . Dentro del academicismo también hay que destacar a **MEISSONNIER** y **BOURGERAU**.

La pintura anecdótica y preciosista tuvo gran aceptación, destacando la obra de **MARIANO FORTUNY**, primer artista español internacional. Entre sus obras cabe citar las de tema documental, “*La batalla de Tetuán*”, y las más realistas, “*La Vicaria*” (96 a 99 ►) y “*El coleccionista de estampas*”. En España brillaron con luz propia las grandes obras de temática histórica, género en el que hay que citar a **EDUARDO ROSALES** (100 ►) , **ANTONIO GISBERT**, **JOSÉ CASADO DE ALISAL** y **FRANCISCO PRADILLA**.

EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA

Fue un movimiento internacional coetáneo del Impresionismo. Se desarrolla en común con la literatura, necesaria para su explicación narrativa. Su origen está en el Manifiesto del Simbolismo, publicado en París por Jean Moréas en 1886.

Como reacción a la visión pura de los impresionistas y del Realismo y dentro de la estética neoclásica, muestra imágenes y escenarios oníricos ajenos a la realidad dentro de una atmósfera poética, mística e inquietante. Son el testimonio de una realidad oculta que se encuentra explorando las fantasías, angustias y ensoñaciones que provocan los estados anímicos y emocionales.

La imagen inventada como expresión del interior de la persona y su mensaje se ejecutan con dibujo meticuloso, figurativo, a base de fuertes trazos, usándose el color para subrayar el contenido.

El Simbolismo retoma el sentido profundo de la pintura. Frente a la pura visión de los pintores que siguen la estela de Manet, los cuadros simbolistas remiten a escenarios oníricos en una línea que prelude lo que será el Surrealismo. Como en éste, la fuerza de la imagen se basa en la meticulosidad del dibujo, en un color efectista y en la iluminación adecuada para generar una atmósfera inquietante. Los simbolistas acuden a la imaginación, a la fantasía, al mundo interior para la realización de sus obras. Aunque se puede hablar de diferentes simbolismos, quizá tantos como autores, tres fueron sus mejores representantes: **PUVIS DE CHAVANNES** (101 ►) , **GUSTAVE MOREAU** y **ODILON REDON**.

El mismo sentimiento y también características similares aparecen en otros dos movimientos: la **ESCUELA DE PONT AVEN** y **LOS NABIS**, **MAURICE DENIS**, **ÉDOUARD VUILLARD** y **PIERRE BONNARD** sus representantes más destacados.

Fuera del ámbito francés destacó la pintura simbolista de **ARNOLD BÖCKLIN**, el primitivismo de la obra **EL ADUANERO ROUSSEAU** (102 ►) , iniciador del **MOVIMIENTO NAÏF** y el caso singular de **GUSTAV KLIMT** (103 ►) cuyas pinturas tienen un alto grado decorativo mezclado con un cierto erotismo.

MODERNISMO

En torno al cambio de siglo (1890-1910), cuando aún la difusión de las nuevas técnicas constructivas no había llegado a sus últimas consecuencias, aparece en Europa el **MODERNISMO**, un movimiento de emancipación de la arquitectura, en favor de unas tipologías decorativistas que buscan su fuente de inspiración en la naturaleza.

La rica burguesía industrializada y también parte de la aristocracia reclamaron unas formas más refinadas que las ofrecidas por la producción industrial. El Modernismo poseía un carácter integrador de las artes, frente a la disociación que había supuesto la revolución industrial.

El Modernismo se manifestó inicialmente en la artesanía, con líneas serpenteantes entre motivos florales y geométricos, llegando a crear un lenguaje artístico de ámbito internacional europeo, en parte gracias al desarrollo de los medios de comunicación, e incluso al apoyo económico y tecnológico que ofrecía el propio progreso industrial, cuya intervención rechazaba en favor del virtuosismo artesanal. (104 ►)

El Modernismo, también llamado **ESTILO 1900** o **ART NOUVEAU**, recibió diferentes nombres en cada país de Europa, si bien en todos ellos se dio una característica común: **ROMPER** definitivamente **CON LA TRADICIÓN** y aprovechar las ventajas que ofrecían la tecnología y la industria.

El edificio dejó de ser concebido como un bloque cerrado y formando planos y aristas para dar preferencia a las superficies curvas y líneas sinuosas y onduladas, con grandes vanos y vacíos, donde se abren miradores y balconadas sin preocupación por la simetría, con motivos decorativos a base de materiales de color (cerámicas, vidrios, etc.), hierros forjados y maderas recortadas, cuyas formas están inspiradas en la naturaleza orgánica. Una absoluta libertad rige el trazado de las plantas, mientras los espacios interiores se ven sometidos a una rigurosa organización.

105 ► No obstante, además de este Modernismo de líneas ondulantes y motivos orgánicos que caracterizó las interpretaciones de Francia, Bélgica y España, simultáneamente, se produjo otro Modernismo más geométrico, de volúmenes prismáticos perfectamente definidos que se yuxtaponen, se superponen o se combinan con un sentido modular, contribuyendo así a crear arquitecturas asimétricas, donde existe cierta correspondencia entre los espacios interiores y la distribución geométrico-espacial de los exteriores ajardinados. Este tipo de arquitectura estuvo representada por el escocés **CHARLES RENNIE MACKINTOSH**.

En una época dominada por la Revolución Industrial y sus consecuencias, las artes suntuarias acusaron los progresos de la técnica, principalmente con la producción industrial y la fabricación en serie. Frente a ello, la revalorización del trabajo artesanal llegó de la mano de **WILLIAM MORRIS** y el movimiento **ARTS & CRAFTS**, una lucha idealista y utópica, como tantas del siglo, contra la fealdad de los productos industriales y contra el espíritu mercantil moderno, que sirvió cuanto menos para cuestionar la necesidad de producir objetos bellos en una sociedad que parecía abocada a lo contrario. La estética modernista se reflejó en muebles, vidrios, diseños textiles, joyas y en multitud de objetos decorativos y ornamentales. (106 ►)

El modernismo en España

El modernismo español tuvo su centro en **CATALUÑA**, y más concretamente en la ciudad de Barcelona, con la obra de los arquitectos (107 a 109 ►) **ANTONI GAUDI**, **LLUÍS DOMENECH I MUNTANER** (110 ►) y (111 ►) **JOSEP PUIG I CADA-FALCH**. La genial personalidad artística de Gaudí aconseja un estudio independiente de su obra, ya que muchas de sus propuestas se encuentran fuera del contexto general de la dinámica constructora europea del momento. En reali-

dad, la fuerza creadora de Gaudí se entiende dentro del esquema liberal del Modernismo.

En pintura, el Modernismo español mostró una gran diversidad temática y estilística, pues se pueden encontrar características impresionistas (interés por la luz y la atmósfera) simbolistas (decorativismo, imitación de la naturaleza y representaciones oníricas) y de la misma tradición plástica del siglo XIX (interés por el retrato y el paisaje). Los artistas más representativos fueron **RAMÓN CASAS** (112 ►), **SANTIAGO RUSIÑOL** (113 ►), e **ISIDRE NONELL** (114 ►) .