

Manual Básico

de Historia del Arte

Colección manuales uex - 49



M^a Pilar
de la Peña Gómez

49

MANUAL BÁSICO
DE HISTORIA DEL ARTE

MANUALES UEX

49

M^a PILAR DE LA PEÑA GÓMEZ

MANUAL BÁSICO
DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA

2008

DE LA PEÑA GÓMEZ, M^a Pilar de la

Manual básico de Historia del Arte / M^a Pilar de la Peña Gómez. —
Segunda edición. — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio
de Publicaciones, 2008
200 pp; 17x24 cm. — (Manuales UEX, ISSN 1135-870-X;49)
ISBN 84-7723-716-6

1. Arte-Historia. I. Título. II. Universidad de Extremadura, Servicio de
Publicaciones, ed. III. Serie
7 (091)

1^a edición, 2006

2^a edición, 2008

Edición digital, 2018



Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
C/ Caldereros, 2 - Planta 2^a. 10071 Cáceres (España)
Tel. 927 257 041 ; Fax 927 257 046
E-mail: publicac@unex.es
<http://www.unex.es/publicaciones>

ISSN 1135-870-X

ISBN 84-7723-716-6

Depósito Legal CC-149-2006

Impreso en España - Printed in Spain

Maquetación, fotomecánica e impresión: Gráficas Color Extremadura - Cáceres - 927 236 712

PRÓLOGO

Este manual es fruto de mi experiencia como profesora de Historia del Arte en el primer curso de las licenciaturas de Historia y Humanidades en la Universidad de Extremadura. Por ello, su contenido corresponde exactamente al programa de esta asignatura y está destinado sobre todo a sus alumnos. Surge de la necesidad de afrontar la docencia de otro modo, partiendo del estudio de las obras de arte y buscando la participación directa del alumno. Por falta de tiempo, éste suele recibir una formación más orientada a lo teórico y reduce su función simplemente a coger apuntes. Para intentar cambiar esta situación este libro le ofrece gran parte del material que hasta ahora se recopilaba en clase. Así, ésta tendrá un enfoque mucho más práctico, pues en ella se podrán coordinar actividades individuales o en grupo, lo que propiciará la discusión y el aprendizaje será más completo.

Debido a la amplitud de la Historia del Arte y al carácter anual de esta asignatura, este manual es, por encima de todo, un trabajo de síntesis. Se ha realizado una selección de los hechos artísticos más importantes, es decir, de aquéllos que constituyen el tronco del que derivan otros. Con ello se pretende que el alumno tenga una visión general de su evolución desde la Antigüedad hasta fundamentalmente la primera mitad del siglo XX. Además, se establecen las aportaciones de cada período y de cada artista, así como las relaciones entre unos y otros. No se incluye el análisis de las obras, pues éste será el objetivo principal de las clases, pero sí se citan algunas como puntos de referencia para reforzar el texto.

El libro comienza con una introducción a la Historia del Arte, donde se reflexiona sobre su concepto, su objetivo y su origen. Después se organiza con cuatro capítulos, cada uno destinado a una gran etapa de la humanidad: la antigua, la medieval, la moderna y la contemporánea. Sólo en el tercero se procede a una división por países, útil por tratarse de una época con diferencias notables en este sentido. El desarrollo de los temas se inicia con su

marco histórico, en donde se apuntan los acontecimientos más destacados que determinan lo artístico. Después, según cada caso, se contemplan sólo las innovaciones más importantes de cada momento, ya sea en la arquitectura, en la escultura o en la pintura. Por último, se ha elegido una bibliografía básica para quienes quieran profundizar en la materia.

En definitiva, este trabajo se propone ser un complemento docente dirigido al estudiante para que las clases puedan dedicarse mayormente a lo que es primordial en nuestra disciplina: el conocimiento y el disfrute de las obras de arte. Si así puedo contribuir en algo a mejorar la enseñanza de la Historia del Arte, el tiempo y el esfuerzo que he invertido en su elaboración habrán merecido la pena.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE	11
I.-	LA EDAD ANTIGUA	15
	1. El arte egipcio	15
	2. El arte mesopotámico	21
	3. El arte griego	25
	4. El arte romano	31
	5. El arte paleocristiano	38
II.-	LA EDAD MEDIA	43
	1. El arte bizantino	43
	2. El arte islámico	47
	3. El arte románico	53
	4. El arte gótico	60
III.-	LA EDAD MODERNA	69
	1. El siglo XV en Italia	69
	2. El siglo XVI	76
	2.1. Introducción	76
	2.2. Italia	79
	2.3. España	90
	2.4. Alemania	91
	2.5. Países Bajos	93
	3. El siglo XVII	94
	3.1. Introducción	94
	3.2. Italia	97
	3.3. Francia	104
	3.4. Flandes	110
	3.5. España	112
	3.6. Holanda	115
	4. El siglo XVIII	121
	4.1. Introducción	121
	4.2. Francia	126
	4.3. Italia	130

ÍNDICE

	4.4. Inglaterra	133
	4.5. Austria y Alemania	138
	4.6. España	141
IV.-	LA EDAD CONTEMPORÁNEA	145
	1. El siglo XIX	145
	1.1. Introducción	145
	1.2. El Romanticismo	147
	1.3. El Clasicismo	151
	1.4. El Realismo	152
	1.5. El Impresionismo	154
	1.6. El Postimpresionismo	158
	1.7. El Neoimpresionismo	161
	1.8. El Modernismo	162
	2. El siglo XX	166
	2.1. Introducción	166
	2.2. El Fauvismo	168
	2.3. El Cubismo	169
	2.4. El Futurismo	172
	2.5. El Expresionismo alemán	173
	2.6. La Abstracción	175
	2.7. El Dadaísmo	176
	2.8. El Surrealismo	177
	2.9. El Funcionalismo	181
	2.10. Últimas tendencias	184
	BIBLIOGRAFÍA	187

Pero, en una época netamente romántica, Ingres da a la tradición un tratamiento diferente que le permite realizar una importante contribución. Como clasicista, constituye el antagonismo del romántico Delacroix, pues antepone el intelecto a la emoción y, por tanto, el dibujo al color. Para Ingres lo más importante es la línea, que a su vez genera la forma, que está por encima del significado. Esto implica un total desinterés por el tema y por la expresión de sentimientos, pues busca una perfección técnica que, a través de David, le remonta a Poussin y, de éste, a Rafael. Con el desnudo femenino aspira a la belleza ideal pero dentro de un contexto oriental muy del gusto de la época (*Odalisca*). De este modo, Ingres logra algo nuevo: concebir la pintura como forma pura, ya sin la función de transmitir ideas políticas ni religiosas. Para él, el auténtico protagonista es el dibujo, al que se supedita todo lo demás, como el color, la luz y el claroscuro (*El baño turco*). Por todo ello, es muy admirado en el siglo XIX, por ejemplo por E. Degas, G. Seurat y P. Gauguin, y en el siglo XX, sobre todo por H. Matisse y P. Picasso. Esto explica que se convierta en puente entre el neoclásico J.L. David y E. Manet, precursor del Impresionismo, por lo que se le puede considerar como referente fundamental de la pintura contemporánea.

1.4. El Realismo

El Realismo, movimiento pictórico iniciado en 1855, tiene como objetivo afrontar lo real directamente, sin engaño ni fantasía, sin dramatismo ni emociones. Lo real equivale aquí al presente y a lo material, es decir, a lo que puede ser visto y tocado, y nunca imaginado. En ello es patente la influencia del Positivismo, que insiste en usar medios verificables científicamente para explicar los fenómenos naturales, entre los que se incluye todo lo relacionado con el hombre. Por eso, el realista se atiene a lo que le rodea, sin inventar nada y sin mirar al pasado, pues sólo lo contemporáneo es para él verdadero. De este modo, el Realismo constituye una reacción frente al Romanticismo y un preludio del Impresionismo, pues introduce novedosamente temas que rompen con lo convencional. Por primera vez el trabajo, con su miseria y su desigualdad social, es lo que más interesa en la pintura, con campesinos y obreros que, sin idealizar y tratados como objetos, son la auténtica razón de ser del cuadro. El origen de esta nueva actitud se encuentra en la Escuela de Barbizon, nombre de una aldea francesa junto a los bosques de Fontainebleau, al sur de París, donde un grupo de artistas se reúne hacia 1848 para observar la naturaleza con ojos limpios según el programa de Constable, que ahora se aplica a las figuras. Sin embargo, su originalidad afecta sólo a lo iconográfico y no a lo formal, pues por el afán de cortar toda posibilidad a la imaginación se justifica el predominio del dibujo, con contornos muy precisos y colores oscuros, así como la falta de profundidad y el desequilibrio en la composición.

El auténtico pionero del Realismo es Gustave Courbet (1819-1877), responsable de la acuñación de este término para designar el nuevo movimiento. Con una formación autodidacta en el Louvre copiando obras de maestros famosos, aspira a triunfar en el Salón anual, lo que no consigue porque sus obras son rechazadas, exceptuando algún caso (*Courbet con perro negro*). Al mismo tiempo que gesta el movimiento realista asimila las

ideas del Socialismo, de las que se convierte en acérrimo partidario. Así, los acontecimientos revolucionarios de 1848 le son favorables y en ese mismo año y al siguiente sus obras se aceptan en el Salón (*Después del almuerzo en Ornans*). Sin embargo, los problemas con el poder constituido comienzan enseguida por dos motivos: uno estético, al romper con el estilo académico que aún imperaba; otro ideológico, por dar la apariencia de transmitir mensajes incendiarios que cuentan con el apoyo de intelectuales socialistas con tendencias republicanas, aunque en realidad él no se propone plasmar sus inquietudes políticas en sus cuadros (*Entierro en Ornans*). Su primer enfrentamiento con el arte oficial se produce con ocasión de la Exposición Universal de París de 1855, cuando se le invita a participar con un cuadro pero él rehúsa indignado al tener que presentar un boceto preparatorio de la obra para su aprobación. Ante este incidente, Courbet organiza en ese mismo año una exposición individual que, con el título “Le Réalisme, G. Courbet”, constituye el punto de partida del nuevo movimiento, cuyo objetivo queda patente en el catálogo que el pintor ofrece con esta ocasión: basar el arte en su propia época, es decir, en el presente y en lo que existe, y no en el pasado y en la imaginación como hacen los románticos. A partir de aquí continúan sus disensiones en París con las autoridades, que no adquieren sus obras, con lo que comienza su declive por cuestiones políticas. Sin embargo, con la defensa de la libertad artística y la lucha contra las convenciones que lleva a cabo durante toda su vida, Courbet introduce la trivialidad en los temas e inicia la práctica de las exposiciones de arte independientes, lo que prepara el camino al Impresionismo.

También dentro del Realismo, Jean François Millet (1814-1875) pone toda su atención en el trabajo rural ya desde 1848 (*El cribador*), cuando se produce la revolución que sustituye al rey Luis Felipe por un gobierno republicano, y al año siguiente se instala en Barbizon. Pero no tiene pretensiones políticas, aunque los críticos interpretaron sus cuadros en este sentido: los conservadores los consideran una manifestación de las ideas socialistas, por lo que los menosprecian debido a su tosquedad y a su carácter subversivo; por el contrario, los revolucionarios los ensalzan porque ven en ellos la dignidad de la clase trabajadora. En cualquier caso, Millet consigue en 1864 su primer gran éxito oficial y, a partir de aquí, tiene un reconocimiento unánime. Ya en el siglo XVI P. Brueghel y en el XVII los hermanos Le Nain pintan campesinos, pero el primero con un sentido cómico y los segundos en interiores, no trabajando. Sin embargo, Millet es el primero que ensalza su labor en toda su nobleza dentro de un ambiente de auténtica calma y silencio, con una, dos o tres figuras concentradas en su tarea, descansando en medio del campo o a punto de retirarse al atardecer (*El Ángelus*). Sus personajes no destacan por su belleza, tampoco expresan sentimientos ni denuncian sus duras condiciones de vida, que, por otro lado, se manifiestan abiertamente. Sus labradores, sembradores y espigadores se contemplan de manera objetiva, como son, igual que los paisajistas de la Escuela de Barbizon hacen con la naturaleza. La falta de inquietudes progresistas por parte de Millet explica que sus obras sean bien acogidas por la burguesía, que se siente atraída por estos campesinos sumisos como parte de un mundo rural que empieza ya a sentirse amenazado por el desarrollo industrial (*Las espigadoras*).

1.5. El Impresionismo

El Impresionismo, nacido en París entre 1860 y 1870 dentro de la pintura, es también una reacción contra el pasado, pero más rotunda, por lo que enlaza directamente con el siglo XX. El punto de partida es la convicción de que el arte tradicional no es fiable por utilizar medios muy poco naturales. Hasta entonces, los pintores habían trabajado dentro del estudio, donde conseguían el volumen con transiciones graduales de la luz a la sombra. Ahora se rechaza este modo de actuar, pues al aire libre vemos contrastes violentos de luces y sombras, lo iluminado brilla más y la oscuridad nunca es uniforme porque en ella incide la luz que se refleja sobre los objetos de alrededor.

Como ya hacen antes Courbet y Millet, los impresionistas sólo confían en lo que sus ojos ven y no en las reglas académicas. También se dejan influir por el pensamiento positivista, en el sentido de que el conocimiento tiene que fundarse en lo que percibimos, por lo que sólo atienden a lo que encuentran en su campo visual cuando están pintando. Por ello, y a diferencia del Realismo, su aportación excede lo iconográfico, pues ofrecen una nueva técnica pictórica que se basa en un concepto diferente de lo real: lo que el ojo ve son puntos de color llenos de luz y de atmósfera, elementos cambiantes que motivan el aspecto fugitivo de las formas. Son ellos los que por vez primera salen del estudio para pintar al aire libre sus impresiones inmediatas con la mayor fidelidad posible, pues lo único que buscan es captar lo momentáneo y lo cambiante. De ahí que su pintura sea muy rápida y sin retoques, con pinceladas como manchas que prescinden tanto del dibujo como de un acabado uniforme como hasta ahora se había estimado conveniente. El resultado enfada mucho al principio al público, pues todo el cuadro parece un boceto, algo que otros pintores antes, como Constable, Corot o los de la Escuela de Barbizon, habían empezado a experimentar, pero sólo a modo de estudios preliminares que llevaban más tarde a la obra definitiva. Ahora, en cambio, ésta se presenta en su totalidad como algo indeterminado, porque se trata de no perder la inmediatez de la primera impresión visual.

Todo esto demuestra que la pintura impresionista requiere del público un nuevo comportamiento estético que se justifica en su soporte científico, basado concretamente en los últimos descubrimientos de Chevreul en la primera mitad del siglo XIX sobre los colores puros del prisma (primarios y binarios), la teoría del contraste simultáneo (un color se realza junto a su complementario) y la división del tono o mezcla óptica. Según ésta, los pigmentos ya no se unen en la paleta sino que se aplican directamente, quedando las pinceladas separadas, de manera que sólo cuando las contemplamos a cierta distancia se funden en nuestra retina. Por ejemplo, si se quiere pintar un morado se yuxtaponen una pincelada de rojo y otra de azul. Toda la base del colorido impresionista está formada por primarios y binarios, lo que explica su luminosidad y la ausencia del negro, que se sustituye por tonos fríos para las sombras. Como lo que interesa es retener la luz y la atmósfera a través del color, el asunto es mera excusa, pues el artista lleva al lienzo simplemente lo que tiene delante, ya sean paisajes, ambientes urbanos o interiores. Este apego a lo insignificante, sin ningún atisbo social a diferencia del Realismo, molestó también bastante a los críticos, aunque ya antes pintores como Constable y Turner descubrieron que la luz y el aire son más importantes que el tema.

Como ahora el cuadro es un mosaico de manchas coloreadas surge un nuevo espacio pictórico, que carece de profundidad y de volumen, al tiempo que incorpora encuadres diferentes que, derivados tanto de la fotografía como de la estampa japonesa, rompen con lo establecido. La fotografía proporciona puntos de vista inesperados e inaccesibles para el ojo humano, razón por la que muchos pintores se sirven de ella, aunque con diferentes objetivos: mientras el fotógrafo aspira al máximo detalle el pintor impresionista desea lo inacabado. Por su parte, los grabados japoneses son xilografías que, desde el siglo XVIII, reemplazan los temas orientales por otros populares que se salen de lo acostumbrado y abandonan su representación convencional. Despreciados por estos motivos en su lugar de origen, tienen gran acogida en Europa, en donde están al alcance de cualquiera cuando llegan a mediados del siglo XIX, una vez que Japón entabla relaciones comerciales con el exterior. No es la primera vez que los artistas occidentales miran a Oriente para inspirarse, pues ya en el siglo XVIII, dentro del Rococó, se fomentan las chinerías en busca de lo fantástico y de lo exótico. Ahora, en cambio, el móvil es formal, pues lo que realmente impacta es el ángulo japonés, una vista oblicua desde arriba con el horizonte en la parte superior del cuadro, que elimina la corporeidad de las figuras y permite mostrar aspectos insólitos y espontáneos que, en definitiva, se valoran por venir de una tradición que ha quedado a salvo del academicismo.

En definitiva, la nueva técnica impresionista culmina el mismo objetivo apuntado por el Renacimiento: representar la realidad lo más fielmente posible. Los artistas italianos lograron reproducir científicamente el mundo visible con la perspectiva lineal a partir del siglo XV y con la perspectiva aérea desde el siglo XVI, con figuras en el primer caso muy rígidas y en el segundo más naturales. Sin embargo, los impresionistas logran una apariencia plenamente visual en su lucha contra lo académico, que es análoga a la que emprenden los ingenieros con la nueva arquitectura en hierro. Con estas inquietudes y ante el rechazo oficial, organizan en 1874 una exposición de artistas independientes en el estudio del fotógrafo Nadar, donde un crítico acuña despectivamente el término Impresionismo al referirse a unos pintores para los que una simple impresión justifica un cuadro que no sigue las normas oficiales. Con esta repulsa inicial, los impresionistas no quieren pertenecer al Salón de los Rechazados en París, donde se muestran las obras no aceptadas por el Salón oficial. Esta solución, ideada por el emperador Napoleón III en 1863 ante las protestas del gran número de artistas recusado en ese momento, se mantiene vigente desde 1867 a 1886. La iniciativa impresionista es, por tanto, novedosa, pues renuncia al reconocimiento estatal, que garantiza la fama y el éxito comercial, a favor de ceder las obras a los marchantes que, a partir ya de la década de 1860, organizan exposiciones de grupo e individuales de pintores jóvenes. Sin embargo, muy pronto el Impresionismo es aceptado por la mayoría y conoce el triunfo, por lo que en el futuro queda como modelo para otros movimientos que pretenden rebelarse con lo anterior.

Édouard Manet (1832-1883) no pertenece al grupo impresionista pero se le considera su precursor. Representa el tercer gran motor de la pintura del siglo XIX en Francia, después de Delacroix y Courbet, aunque vive en la época de este último. Gran parte de su formación la recibe copiando obras en el Louvre, especialmente de Tiziano, Hals, Velázquez y Goya. De este modo, rompe y enlaza al mismo tiempo con la tradición, pues, basándose

en los antiguos maestros, se propone ante todo ser sincero. Esto le lleva a plantear el cuadro de un modo distinto en lo que se refiere al estilo y al tema. En el primer caso, su gran novedad es el abandono del claroscuro, es decir, del modelado a base del paso sutil de la luz a la sombra, pues va directamente del claro al oscuro y viceversa. Por tanto, en su caso el rayo de luz no incide en las formas para destacar las que sobresalen y dejar en penumbra las entrantes. A este resultado llega tras observar cómo en el aire libre y a pleno luz del día no vemos las cosas con volumen. Por tanto, sus formas se conciben como zonas planas de color en donde la luz, que lo penetra todo, no se distingue de la sombra, pues ésta no es más que una mancha coloreada que se yuxtapone a las otras (*El píñano*). Al mismo tiempo, los asuntos son a veces muy atrevidos (*Olimpia*) e incluso incongruentes (*El almuerzo en la hierba*), con lo que manifiesta su desdén por el carácter narrativo de la obra de arte y, de este modo, provoca el escándalo entre la opinión pública. En esto consiste, según Manet, ser de su propia época y no, como hacen Millet o Courbet, en dejar constancia de los sucesos y gentes de su tiempo.

Aunque Manet no aceptó ser incluido entre los impresionistas, los criterios que él aplica al cuadro figurativo son trasladados por Claudio Monet (1840-1926) al paisaje. Con dificultades al principio para que sus cuadros sean admitidos oficialmente, poco antes del estallido de la guerra franco-prusiana viaja a Londres (1870-1871), donde estudia las obras de Turner y Constable. A partir de aquí, y de vuelta a Francia, se instala en Argenteuil, rica ciudad industrial a orillas del Sena, donde comienza su etapa completamente impresionista, en la que pinta muchas vistas fluviales desde su famoso estudio flotante. Se trata de un pequeño barco equipado como taller para observar directamente los cambios que la luz produce en el agua. Así inicia un nuevo modo de pintar que consiste en abandonar el estudio y en situarse delante del natural, lo que es aplaudido por el mismo Manet y seguido por el resto de sus compañeros. Tras participar en la primera exposición independiente del grupo en 1874 (*Impresión: amanecer*), Monet se traslada primero a Vétheuil y luego a Poissy, para finalmente dedicarse a viajar hasta que fija su última residencia en Giverny (*Nenúfares*).

La gran aportación de Monet es captar la sensación visual en el paisaje, fundamentalmente acuático, dando todo el protagonismo a lo efímero y a lo fluido, pero incorporando también elementos propios del ambiente industrial como el ferrocarril y los puentes (*La estación de San Lázaro*). En sus obras desaparecen los perfiles, pues todo se realiza a partir del color, ya que delante de la naturaleza lo primero que captamos no son las formas de una montaña, de un cielo o de un árbol, sino trocitos coloreados. Esto es lo que él pinta, pues quiere ser lo más fiel posible a lo que ve. Por ello rechaza también la profundidad, de manera que dispone un punto de vista alto que no sólo elimina el primer término sino también incluso el último. Como lo único que le interesa son las variaciones atmosféricas, las llega a estudiar como un proceso temporal, lo que da lugar a series, que él denomina “instantáneas”. En éstas el mismo tema se concibe en momentos diferentes del día y del año bajo condiciones climáticas diversas (*Catedral de Ruan*). De este modo, entre todos los impresionistas -y también entre todos los pintores que le preceden y le siguen- Monet destaca por su gran capacidad para captar las gradaciones cromáticas más sutiles que transmiten las variaciones de luz.

Sus criterios son seguidos por Pierre Auguste Renoir (1841-1919), quien los aplica a la figura humana y no al paisaje (*Le Moulin de la Galette*). Además, después de pertenecer al Impresionismo es el primero en abandonar en 1878 sus exposiciones para probar suerte en los salones oficiales. Esto sucede sobre todo tras su viaje a Italia en 1881, que le impulsa a seguir el camino de lo bello marcado por Ingres y por Rafael, camino frente al cual el resto de sus compañeros se muestra indiferente o contrario (*Grandes bañistas*). Sin embargo, Edgar Degas (1834-1917), que pertenece a la generación de Manet y apoya la mayor parte de sus objetivos, se mantiene un tanto apartado del grupo impresionista. Aunque expone con ellos y comparte la falta de sentimiento y el sentido de la actualidad, sus inquietudes son otras. No le interesa el paisaje sino la vida urbana, con situaciones humanas que suelen pasar inadvertidas. Además, sustituye la pintura al aire libre por la del taller y, en lugar de la sensación visual, a él le preocupa más el pasado, lo que le lleva a fijarse en los grandes maestros. Por eso, frente al absoluto triunfo del color por parte de sus compañeros, él devuelve al dibujo la importancia perdida, teniendo como referencia a Ingres, con lo que concilia dos dominios que hasta ahora parecían incompatibles: lo académico y lo impresionista. Con el dibujo retoma también el cuerpo humano, del que le importa sobre todo el movimiento, pues capta todas las actitudes, incluidos los escorzos más complicados y desde todos los puntos de vista. Con un gesto rápido parece atrapar algo de la realidad que se vive a través de formas dinámicas que, sin perder su solidez, ofrecen aspectos muy casuales y se ven desde los ángulos más inauditos. Por eso, en lugar de la naturaleza le atrae lo artificial, como pueden ser los ambientes nocturnos tanto en calles, cafés o locales de espectáculos.

En definitiva, de la vida moderna Degas extrae sus temas, entre los que se encuentra preferentemente la mujer, siempre con posturas informales en sus quehaceres domésticos (*Las planchadoras*), dentro de la vida bohemia (*La absenta*), en su aseo personal (*Después del baño*) o, sobre todo, en sus actuaciones o ensayos como bailarinas (*La clase de danza*). En cualquier caso, siempre las representa con objetividad, como si ellas no fueran conscientes de que el pintor las observa, lo que les confiere un gran sentido de la realidad, como ocurre también en otro de sus temas favoritos, las carreras de caballos (*El desfile*). Rechazando la anécdota y la emoción, sólo se recrea en esos movimientos tan cotidianos que pasan desapercibidos y que conllevan posturas un tanto raras e ingenuas, como también puntos de vista altos. Para captar rápidamente el instante fugaz, a finales de la década de 1870 Degas se decanta fundamentalmente por el pastel, tipo de dibujo con lápiz de color que, después de culminar en el Rococó, él renueva en cuanto a lo iconográfico, pues lo desvincula del retrato al que se limitaba, y también en cuanto a lo técnico, pues conserva el brillo del color típicamente impresionista, que nada tiene que ver con la gama delicada del siglo XVIII.

La misma preocupación por el cuerpo continuamente cambiante explica el interés de Degas por la escultura, que cultiva de una manera privada, pues sus obras en cera no se funden hasta después de su muerte y en vida sólo expone una (*La pequeña bailarina de catorce años*). Sin embargo, son importantes porque rechazan la tradición al concebir la figura desde varios puntos de vista, lo que nos invita a girar a su alrededor para encontrar vistas sucesivas diferentes. Además, utiliza materiales reales (tul, seda y pelo humano) y, sobre todo, piensa la imagen no desde fuera, sino desde dentro, es decir, como si aún estuviera buscando su postura estable y, por tanto, con un dinamismo interior.

Las mismas inquietudes escultóricas de Degas se encuentran y culminan en Auguste Rodin (1840-1917), quien, como los impresionistas, adopta la naturaleza como punto de partida. Por esta razón, a veces se le ha considerado como la manifestación escultórica de la pintura del Impresionismo. Sin embargo, Rodin va más allá, pues a partir de la realidad que se percibe él saca los estados anímicos del hombre, que a finales del siglo XIX se sumen en el pesimismo, en la desesperación y en la ansiedad. Estos sentimientos, que entroncan, por ejemplo, con Van Gogh, le llevan a crear un mundo de imágenes atormentadas que le convierten más bien en el último representante de la tradición, que recoge al asumir la herencia de Miguel Ángel. La lección de éste le anima a desechar los principios académicos y a introducir un método de trabajo no habitual. Permite que sus modelos caminen vestidos o desnudos libremente por el estudio. Cuando realizan un movimiento que le interesa, les pide que se detengan para que él pueda preparar con el barro el boceto. Este modelo en barro es importante como apunte rápido que apresa lo que se mueve, por lo que considera todas las facetas en el cuerpo humano y así obliga al espectador a conectar unas vistas con otras.

Además del movimiento, a Rodin le interesa la profundidad, que para él consiste en que las figuras nazcan desde su propia masa, surgiendo de dentro afuera, lo que provoca el inacabado deliberado de algunas partes. Es lo contrario al procedimiento académico, que las trata como bajorrelieves, lo que explica que Rodin rechace el único punto de vista y, con él, la postura estática del espectador. Para ello estudia la luz en función del emplazamiento de la obra, haciéndola incidir en las superficies rugosas y chocando con los perfiles sobresalientes, por lo que se generan profundas sombras (*Las Puertas del Infierno*). Así Rodin amontona las figuras hasta llegar a disolverlas, de manera que sólo adoptan la posición que determina la pasión que las domina y cada uno de sus músculos refleja el impulso del alma, con contorsiones muy rebuscadas en las que lo esencial no es la apariencia superficial sino la vida interior (*El pensador*). Con todo ello, Rodin ofrece un nuevo concepto de estatua, que, por la tensión acumulada, parece romperse en diversos trozos que, al mismo tiempo, pasan de lo sólido a lo líquido de modo repentino (*Balzac*). Su interés ya no es copiar directamente la realidad como en el pasado, aunque está unido a éste en cierto modo tanto por la técnica como por su afán de dar a la ciudad monumentos modernos (*Los ciudadanos de Calais*).

1.6. El Postimpresionismo

Hacia 1880, cuando el Impresionismo se acepta ya plenamente, un grupo de pintores que se ha formado en él se encuentra insatisfecho por la máxima descomposición formal a la que se ha llegado. No quieren ir en contra de los impresionistas sino superarlos, aunque conservando su color intenso. Su propósito es reconstruir nuevamente la realidad, pero sin copiarla servilmente. Para ello, abandonan París en busca de otros lugares hasta ahora irrelevantes para otros artistas y así realizan aportaciones decisivas para el arte del siglo XX, aunque cada uno sigue su propio camino.

Paul Cézanne (1839-1906) se retira a Aix (Provenza), su ciudad natal, después de quedar decepcionado en las dos exposiciones impresionistas en las que participa, la de 1874 y la de 1876. Gracias a su independencia económica, no se ve forzado a vender sus cuadros y puede

dedicarse a trabajar infatigablemente, libre de los críticos y centrado en los problemas que él mismo se propone. Lo único que le interesa es la pintura como tal, sin ninguna connotación social o emocional, como pura investigación. Su objetivo no es captar rápidamente la sensación visual, sino pensar para reelaborar la realidad, lo que no significa imitarla. Para ello retoma de maestros clásicos como Poussin el equilibrio compositivo, el volumen y la profundidad, pero sin volver a los convencionalismos académicos. Lo logra sólo con tres recursos: el color, la geometría y el dibujo incorrecto.

Con el color intenso de los impresionistas Cézanne crea formas geométricas elementales, como conos, esferas y cilindros, pues, según él, la naturaleza se basa en ellas. Sus pinceladas tienen la capacidad de construir las formas, igual que los bloques de piedra en un edificio, lo que influirá en el Cubismo. Esto se debe a que Cézanne concibe el cuadro como una unidad estructural en donde el orden está garantizado gracias a las formas sólidas, principalmente de los objetos corrientes. Desde Chardin éstos se encuentran bastante relegados de la pintura, pero ahora Cézanne los recupera, porque unas simples frutas de fácil conservación le permiten trabajar muy despacio y apresar la simplicidad de lo geométrico. Para ello acusa deliberadamente los perfiles a través de líneas oscuras también de color, que sacrifican la perfección tradicional del dibujo, lo que es novedoso y justifica que Cézanne sea considerado punto de partida del arte moderno (*Naturaleza muerta con manzanas y naranjas*). De ahí las distorsiones intencionadas por las que algunas superficies tienden a inclinarse hacia arriba o por las que algunos objetos y figuras aparecen descentrados. El volumen se consigue gracias a las sombras, ya no basadas en el negro y en el gris, sino en simples contrastes de colores (*Los jugadores de cartas*). Al mismo tiempo, la profundidad se deriva del juego entre los tonos cálidos y los fríos, algo especialmente importante cuando aborda el paisaje, donde prescinde tanto de la perspectiva lineal como de la aérea, que implica una degradación tonal (*La montaña Sainte-Victoire*).

Vincent van Gogh (1853-1890), primer gran artista holandés desde el siglo XVII, también abandona su país natal para buscar nuevos horizontes, aunque sólo dedica diez años de su vida a la pintura y no vende más que un cuadro. Su vida es inestable, pues no logra afianzarse en ninguno de los oficios en los que trabaja hasta 1880, incluido el de predicador. Cuando decide ser artista recibe una formación autodidacta que consiste en copiar a los antiguos maestros y, sobre todo, en estudiar a F. Millet, del que le atrae su mensaje social. A partir de aquí, conoce los desencuentros familiares, la penuria económica y la enfermedad, por lo que tras una breve estancia en París (1886-1888), donde tiene contactos con algunos impresionistas, se instala en Provenza, concretamente en Arlés (1888-1889), donde desarrolla la pintura al aire libre y se centra en el paisaje, aunque de un modo muy distinto a Cézanne, pues donde éste busca la permanencia él prefiere la inestabilidad. En Arlés madura la idea de fundar una colonia de artistas en la que practicar el principio cristiano de la comunidad de bienes. Para ello cuenta con la colaboración de P. Gauguin, aunque los dos artistas no congenian y esto provoca en Van Gogh una fuerte crisis que, ya sin la compañía de su amigo, le lleva al más absoluto aislamiento. Sólo la relación por carta con su hermano Théo alivia esa inmensa y desesperada soledad, que desemboca en el ingreso en un manicomio (1889) y en el suicidio (1890).

Desde el punto de vista artístico, y por encima de esta existencia trágica, Van Gogh aporta un nuevo estilo que hace del color el auténtico protagonista, como también Cézanne, pero con importantes diferencias. Si para éste el color reconstruye el volumen y la profundidad, para el holandés tiene una gran carga emotiva, pues con él expresa sentimientos humanos, razón por la que constituye la raíz del Expresionismo. Para ello recurre al color puro de los impresionistas, que aplica con pinceladas aisladas, pero también al contorno muy marcado, aunque sin pretender, como Cézanne, reproducir la naturaleza como es. Así transmite la angustia, la tristeza y la soledad que padece durante toda su corta vida y que le llevan a fijarse en todo lo cotidiano a través de géneros como el autorretrato, el paisaje y la naturaleza muerta. De ellos extrae siempre un matiz dramático a través de manchas de color intensas que trascienden la realidad para sacar afuera un mundo interior que llega a humanizar cualquier motivo, ya sea un edificio (*La iglesia de Auvers*), unas flores (*Los girasoles*), un interior (*El café de noche*) o unos árboles (*Campo de trigo con cipreses*).

Paul Gauguin (1848-1903) es, igual que Van Gogh, un pintor de vocación tardía que inicia su carrera en 1883 y que entiende el arte como una actividad religiosa que le impulsa a buscar la sinceridad de las gentes sencillas. Por eso, tras exponer dos veces con los impresionistas, cree que en el mundo occidental el hombre ha perdido lo mejor de sí mismo, como es su vida interior, por culpa del progreso material. Por ello, se traslada en 1886 a Bretaña, donde la fe forma parte de la vida cotidiana de los campesinos, pero más allá de ser un testigo de la realidad que ve, lo que verdaderamente le importa es sacar a la luz experiencias inexplicables desde los sentidos, pues pertenecen al ámbito del sueño y de la imaginación (*La visión después del sermón*). En 1891 abandona Europa para establecerse en Tahití, donde se convierte en un nativo más para aprender de las gentes del lugar y, por consiguiente, para recuperar el sentimiento y la manera espontánea de manifestarlo. Por eso, sus temas preferentes ahora son los indígenas, de los que resalta su pureza anímica a través de gestos simples, de miradas profundas y de una vida retirada en plena naturaleza (*Dos mujeres tahitianas en la playa*).

Gauguin ensalza el valor de los primitivos, como antes los románticos, pero él lo lleva a la práctica, pues se transforma en uno de ellos. Desde el punto de vista formal, esta actitud le lleva a buscar la máxima simplicidad, por lo que utiliza la línea para los contornos, las grandes manchas de fuertes colores y el espacio plano, todo lo cual incide a principios del siglo XX en la formación del Fauvismo. Pero ya a fines del siglo XIX Gauguin influye considerablemente en el Simbolismo, un movimiento que, con su carácter subjetivo, rechaza el Impresionismo y recurre a la fantasía para no tener que partir del exterior sino del interior, de los sentimientos y de las ideas del artista, como hacen Gustave Moreau (1826-1898), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) y Odilon Redon (1840-1916). Todos ellos dan rienda suelta a la imaginación para crear símbolos, algo que hunde sus raíces en el Romanticismo y que repercute en el Modernismo.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), discípulo de Degas, sobresale en el nuevo arte del cartel que, surgido en el mundo publicitario y bajo la influencia japonesa, se sirve de la litografía. Esta modalidad de grabado, desde su origen en 1798, se usa para tareas de reproducción, por ejemplo, con un móvil político, para difundir ideas progresistas, como hace

Honoré Daumier (1808-1879) dentro del Realismo, cuando satiriza las instituciones burguesas. Consiste en dibujar directamente con el lápiz, la pluma o el pincel sobre la superficie plana de la plancha de piedra. Con respecto a los procedimientos tradicionales, éste es más rápido y económico, ya que la matriz se prepara de un día para otro y una misma se puede usar varias veces. Además, fácilmente se pueden colocar sobre la placa imágenes y palabras, así como tener el número de tiradas que se quiera. Todo esto explica que a principios del siglo XIX las litografías se utilicen para las ilustraciones de los periódicos y a finales se aplique a los carteles, que así reciben un carácter artístico que culmina con Toulouse-Lautrec. Éste recurre a un espacio plano, con escorzos y encuadres muy atrevidos, sin nada de modelado, de tal manera que las formas, los rótulos y el marco constituyen una misma entidad (*Jane Avril au Jardin de Paris*).

1.7. El Neoimpresionismo

Hacia mediados de la década de 1880 y paralelamente al Postimpresionismo, surge el Neoimpresionismo también como reacción frente los impresionistas. Su principal representante, Georges Seurat (1859-1891), pretende lo mismo que Cézanne, hacer que el arte tenga nuevamente sentido, es decir, que sea reconocible, aunque con soluciones distintas. Coinciden en criticar la reproducción objetiva de lo instantáneo y casual del Impresionismo, como también en valorar su luminosidad. De igual modo, comparten el afán de imponer un orden y un carácter intemporal a la pintura, lo que implica en ambos, por ejemplo, volver a los contornos bien definidos.

Pero mientras que para Cézanne el cuadro es ante todo estructura, pues se somete a un orden a través de un armazón geométrico construido con el color, para Seurat es sistema, ya que se descompone en muchas pequeñas manchas cromáticas en función de determinadas leyes ópticas que se refieren a la división del tono. Según ésta, la luz debe conseguirse en la pintura a través de la yuxtaposición de los colores. Se trata de disponer muchos puntitos de color unos junto a otros para que después los ojos del espectador los una, con lo que se consigue mayor luminosidad que si se mezclan en la paleta, sobre todo si se juega con los complementarios. Esta nueva técnica, creada por Seurat y aplicada en el taller, no al aire libre, recibe el nombre de divisionismo o puntillismo. El resultado es un espacio plano y una composición muy estática a base de horizontales y verticales, donde las figuras, completamente inmóviles, aparecen como formas geométricas curvas según el cilindro y el cono, hasta el punto de comportarse como cuerpos mecánicos, lo que será tenido en cuenta por los cubistas (*Un domingo de verano en la Grande Jatte*).

Paul Signac (1863-1935) también aplica la misma técnica, si bien transforma los diminutos puntos de color en pinceladas anchas, cortas y planas, algo parecido a las teselas de un mosaico, donde cada una sólo tiene su razón de ser junto a la que tiene al lado y donde incorpora algunas combinaciones más atrevidas que serán valoradas por los fauvistas (*Entrada en el puerto de Marsella*). Por eso, tanto Seurat como Signac contribuyen al nacimiento del Neoimpresionismo, primer movimiento que relaciona directamente arte y ciencia al dar a la

pintura impresionista un fundamento científico. Éste no se justifica sólo porque la pintura se basa en leyes ópticas, sino porque deriva de un laborioso método de trabajo que, tras muchos estudios preliminares, equivale al proceso de la visión. Como consecuencia, la superficie pictórica se convierte en un campo de fuerzas donde la materia en forma de color interactúa para generar las imágenes. Así, el Neoimpresionismo pretende dar a la pintura el puesto que se merece dentro del desarrollo industrial, cuando ya la fotografía ha alcanzado cierto nivel. Con ello, su incidencia en el futuro es crucial para movimientos como el Fauvismo y el Cubismo, que captarán de él respectivamente la pureza del color y las formas geométricas.

1.8. El Modernismo

Desde un punto de vista amplio, el Modernismo es un movimiento artístico que, en el último decenio del siglo XIX y en el primero del XX, se apoya en el desarrollo industrial para romper con el pasado y se manifiesta en diferentes facetas, como la construcción, el urbanismo o la pintura. En un sentido más concreto, se refiere a un estilo o moda que es básicamente decorativo y que recibe distintos nombres según el lugar: *Art Nouveau* en Francia, *Liberty* en Italia, *Jugendstil* en Alemania o *Secesión* en Austria.

En cualquier caso, el punto de partida es la arquitectura, que pretende terminar con el eclecticismo ya vigente en la primera mitad del siglo XIX. Por influencia del historicismo propio de la época romántica, se mezclan estilos ya consagrados según la circunstancia: por ejemplo, griego para los museos, gótico para las iglesias, renacentista para los palacios o barroco para los teatros. En definitiva, faltan soluciones propias y lo único que se hace es disfrazar las estructuras con adornos superficiales. En esta recuperación del pasado lo medieval tiene especial relevancia por constituir la raíz nacional de muchos países, por lo que surge el Neogótico, que se contrapone al Neoclásico, con el que convive. Arraiga fundamentalmente en Inglaterra, donde Charles Barry (1795-1860) en lo constructivo y Auguste Welby Northmore Pugin (1812-1852) en lo decorativo identifican lo gótico con la encarnación de las más puras libertades inglesas. Además lo valoran no tanto como estilo sino como procedimiento que, carente de reglas y más guiado por la emoción que por la razón, es la solución más válida para los edificios de piedra o ladrillo (*Parlamento*, Londres). En este contexto, se acometen numerosas restauraciones de monumentos medievales que obligan a estudiar sus principios estructurales y, al mismo tiempo, a añadir correcciones que derivan de la arquitectura del momento, lo que determina la diferencia entre una obra gótica y otra neogótica. Estas reconstrucciones son importantes porque a partir de ellas se incentiva una investigación arquitectónica que constituye una de las raíces del Modernismo. Por ejemplo, en Francia Viollet-Le-Duc (1841-1879) deja de referirse al Gótico como un estilo sentimental propio del Romanticismo para ensalzarlo como un claro sistema arquitectónico, en el que la forma depende de la función, una idea fundamental que alumbró a las tendencias del siglo XX.

Precisamente, tanto en Europa como en América el Modernismo pretende romper con cualquier referencia histórica, que, por su academicismo, se considera anacrónica en una sociedad basada en el progreso industrial. Por eso surge sólo en aquellos países y ciudades