

SEGUNDA MITAD DEL S. XIX
LOS ISMOS

Frente a un arte que revisa permanentemente el pasado o los grandes acontecimientos históricos el artista volvió su mirada hacia la realidad cotidiana, aunque sin olvidar la lección de un romanticismo simbólico.

Esta actitud se manifestó en

TENDENCIAS

Realismo

Impresionismo

Postimpresionismo

Simbolismo

} Vertiente más cotidiana.

} Vertiente más poética.

1. REALISMO

1848 y 1870

Décadas centrales del S. XIX.

El Romanticismo y su idealización de la historia, la sociedad y la naturaleza, dejó paso al **Realismo**, una corriente que **se interesó por la realidad concreta** y que triunfó **en Francia entre 1848 y 1870**.

Tanto la literatura (Balzac, Zola, Oller, Galdós) como en pintura, **buscó la realidad más cercana y cotidiana**, no la de los grandes hombres ni la de los grandes acontecimientos. Los protagonistas de este nuevo arte (que rechazó la retórica romántica y la idealización neoclásica) son las nuevas **clases populares surgidas de la Revolución Industrial, con su miseria y sus necesidades**.

Se abandonan los temas medievales, clásicos u orientales y se sustituyeron por **temas contemporáneos, tratados con objetividad**, en los que están latentes las ideas político-sociales del momento. El artista no puede permanecer impasible ante los problemas de la sociedad.

A este cambio contribuyeron:

- *La definitiva implantación de la burguesía.*
- *El positivismo filosófico de Auguste COMTE que considera los datos de los sentidos fuente fundamental del conocimiento.*
- *La sensibilidad y la conciencia de los artistas hacia los problemas sociales derivados de la industrialización.*
- *El desencanto por los fracasos de la Revolución de 1848.*

Influyó en la tarea de estos artistas: la **aparición de la fotografía** –daguerrotipo- presentada por DAGUERRE , en 1839, en la Academia de Ciencias y Artes de París, **la difusión de la prensa escrita, la revolución tecnológica y el positivismo filosófico**.

CARACTERÍSTICAS

1. **Representan la realidad más cercana y cotidiana, temas contemporáneos tratados con objetividad, sin idealizaciones.**
2. A menudo, toman partido por las gentes más humildes y se comprometen con los grandes problemas políticos y sociales.
3. Usan encuadres **casuales, como de instantáneas fotográficas.**
4. **La técnica es libre y diversa** según los artistas.
5. **Usan la Litografía y el dibujo** para la difusión de la vida cotidiana.
6. **Pintan sin selección temática**, es decir, representan fielmente lo que tenían ante sus ojos, **pero elegían lo que miraban.**
7. La creación artística debía ser **técnicamente perfecta.**
8. **El enfoque directo supuso un choque con las convenciones**, con la concepción del arte como sublimador de la realidad.

En la etapa de formación del *realismo francés* del S. XIX, el desacuerdo del arte oficial con las nuevas tendencias se acentúa hasta abrir una brecha insalvable. El primero, oficial y dirigido, expuesto en los salones oficiales y el segundo contestatario e independiente. Los artistas adscritos a esta última opción aunque parten de los mismos principios supuestos realistas evolucionaron cara a temáticas nuevas y sus obras van a ser expuestas en salones extraoficiales independientes.

A pesar de que la pintura barroca española es un referente evidente en la conformación del lenguaje pictórico realista fue **Goya** con sus *Caprichos* y sus *Desastres de la Guerra* el precursor de este movimiento eminentemente pictórico.

LÍNEAS:

1. **LÍNEA PAISAJÍSTICA**: traducen la visión de la naturaleza sin convencionalismos académicos y renunciando a los efectismos románticos.

ANTECEDENTES

las experiencias inglesas y alemanas de las décadas anteriores (**Constable, Turner y Friedrich**).

ESCUELA DE BARBIZÓN, desarrollada en Francia a partir de 1830 por algunos pintores jóvenes encabezados por **THEODOR ROUSSEAU** y en la propuesta personal de **CAMILE COROT**.

2. **LÍNEA SENSIBLE A PROBLEMAS DE SOCIEDAD**: muestra las miserias del proletariado urbano o rural para que sirviese de revulsivo social.

FRANCIA

Tomo de nuevo la bandera de la renovación pictórica.

GUSTAVE COURBET, HONORÉ DAUMIER Y JEAN –FRANÇOIS MILLET, un trio que definió la escuela realista francesa y fue la antesala de las corrientes realistas europeas.

1. **COURBET** mostró su ideario en dos obras programáticas de nueva tendencia: *El entierro en Ornans* y *El taller del pintor*.

2. **DAUMIER** también caricaturista, incidió en la crítica social, presente en su obra *El vagón de tercera clase*, mientras que

3. **MILLET** se acercó al mundo de los campesinos en su *Ángelus*.

ESPAÑA

La ideología realista estuvo representada por **RAMÓN MARTÍ ALSINA** y **CARLOS DE HAES**.

LÍNEA PAISAJÍSTICA

ESCUELA DE BARBIZON

Mantienen un estilo realista, ligeramente romántico, que se caracteriza por su especialización casi en exclusiva en el paisaje y su estudio directo del natural.

Influirá en el resto de la pintura francesa del siglo XIX, en especial en el **impresionismo**.

Tomarán sus apuntes al aire libre para realizar sus obras definitivas en sus estudios.

Renunciaron a la estampa pintoresca de la vida campestre y se lanzaron a analizar con ojo crítico la naturaleza y su representación. Esta observación de lo natural produce efectos sentimentales en el alma del pintor, por lo que sus paisajes adquieren una calidad dramática bastante perceptible.

ESCUELA DE BARBIZON

COROT



VILLE D'AVRAY



RECUERDO DE MORTEFONTAINE



EL ESTANQUE DE VILLE-D'AVRAY



EL VIEJO PUENTE DE MANTES



ROMA, VISTA DESDE LOS JARDINES FARNESE



MUJER CON UNA PERLA

LÍNEA PAISAJÍSTICA THÉODORE ROUSSEAU



LAS ENCINAS 1852



EL MERCADO DE NORMANDÍA 1845-1848

LÍNEA SENSIBLE A LOS PROBLEMAS DE LA SOCIEDAD

MILLET

EL SEMBRADOR



MILLET
LAS ESPIGADORAS





MILLET
ÁNGELUS.

Se acercó al mundo
de los campesinos

LÍNEA SENSIBLE A PROBLEMAS DE SOCIEDAD

COURBET

EL TALLER DEL PINTOR



COURBET

EL ENTIERRO EN ORNANS



LÍEA SENSIBLE A PROBLEMAS
DE SOCIEDAD

DAUMIER

*EL VAGÓN DE TERCERA
CLASE*

Inició en la crítica social



CRISPÍN Y SCAPIN, 1858-1860



GARGANTÚA, 1831.
Litografía,




Gargantua.

1831 - 684

1831 - 684

Lith. de Delaunoy.

2. IMPRESIONISMO

Último cuarto de S. XIX.

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 pintura, pero los antecedentes más directos los encontramos especialmente en los paisajistas ingleses **Constable y Turner**.

La sensibilidad social fue hostil a esta nueva manera de pintar.

PRECURSOR DEL MOVIMIENTO

MANET (a medio camino entre el realismo y el impresionismo) expuso en 1863 su cuadro **Almuerzo campestre** que escandalizó a los sectores tradicionales ligados a los salones oficiales del arte y en cambio entusiasmo a los innovadores.

Aunque los pintores impresionistas estuvieron en contra del academicismo y del arte oficial, intentaron que sus obras fuesen admitidas en el salón de París, pero al ser rechazados, se expusieron en el llamado salón de los Rechazados.

No existió una escuela impresionista como tal. A los artistas les unía un sentimiento de amistad, más que una conciencia de movimiento, que no tenía ni querían, si bien luchaban juntos por sus ideales estéticos, se reunieron en tertulias y en los cafés parisienses para discutir sobre cuestiones pictóricas y puede decirse que su forma de pintar o estilo impresionista, perduró hasta nuestros días.

Tres de estos artistas **CLAUDE MONET, PIERRE AUGUSTE RENOIR Y ALFRED SISLEY** (los únicos verdaderamente impresionistas) viajaron a una villa francesa *Argenteuil*, para experimentar con las impresiones luminosas. En *Argenteuil*, **Monet** pinta su obra **Sol naciente. Impresión** 1872 que da nombre al grupo, ya que al ser presentado en una exposición, provocó el desprecio del crítico **Louis Leroy** que en tono despectivo dio nombre de impresionistas a los artistas que participaban.

El impresionismo se inicia en 1874 y convirtió a París en la capital de la pintura, desde entonces los artistas dedicaron un período de su aprendizaje al estudio de esta técnica pictórica.

Durante la Guerra de 1870 **MONET, CAMILE PISARRO Y SISLEY** estudiaron la obra de los ingleses **Constable y Turner**.



MANET

París 1832-1883

Édouard Manet nació una familia bien acomodada. Sus días escolares pasaron sin acontecimientos destacables y terminó su formación sin obtener la calificación necesaria para estudiar derecho, para decepción de su padre, que era magistrado. Sus primeros contactos con el arte se producen en la etapa escolar.

A los dieciséis años viaja a Río de Janeiro como marinero en prácticas, con intención de ingresar en la Academia Naval, no lo consigue.

Con el consentimiento paterno, decide iniciar los estudios en el taller de del maestro **Thomas Couture** donde permanece seis años. Las clases se complementaban con visitas a museos. Al mismo tiempo pudo copiar en el Louvre cuadros no sólo de **Tiziano y Rembrandt**, sino también de **Goya, Delacroix, Courbet y Daumier**. De **Couture** aprendió que para ser un gran maestro hay que escuchar las enseñanzas de los que lo han sido en el pasado.

Desde 1853 hasta 1856 Manet se dedicó a viajar para acabar su formación por Italia, los Países Bajos, Alemania y Austria, copiando a los grandes maestros. También visitó España en agosto de 1865 en un viaje organizado por su amigo Zacharie Astruc, quedando impresionado con las costumbres, el folclore y el mundo de los toreros y en el que descubrió la pintura barroca española, en particular a Diego Velázquez, que tendrá una enorme influencia en su obra.

Al estallar la guerra franco-prusiana Manet fue movilizado al igual que otros impresionistas. Tras la declaración del armisticio en 1871 formó parte, junto con otros catorce pintores y diez escultores, de la federación de artistas de la efímera Comuna de París.

Mantuvo buenas relaciones con los jóvenes impresionistas, muy en especial con Claude Monet; aunque siempre se resistió a participar en las exposiciones independientes, prefería ofrecer sus obras al salón y exponerlas en su propio estudio si eran rechazadas.

En 1872 **Paul Durand-Ruel** adquirió por 35 000 francos veinticuatro obras de **Manet** y organizó la primera exposición de pintores impresionistas aunque no tuvo éxito comercial. Sin embargo, entre estos artistas iba surgiendo una conciencia de grupo que los llevaría a formar la Société Anonyme des artists para realizar exposiciones colectivas.

En 1863 contrajo matrimonio con la pianista neerlandesa **Suzanne Leenhoff**, con quien mantenía relaciones desde 1850. A pesar de la boda, el que casi con seguridad era su hijo, **León**, nacido en 1852, siguió llevando el apellido de la madre y pasando por hermano de ella.

Hacia 1880, su salud empezó a deteriorarse a causa de un problema circulatorio crónico que no mejoró a pesar de someterse a tratamientos de hidroterapia en Bellevue. En esta época se reconoció su talento con una medalla de segunda clase concedida por el Salón y también fue nombrado Caballero de la Legión de Honor.

El 20 de abril de 1883, a causa de su enfermedad circulatoria crónica, le fue amputada la pierna izquierda, y diez días más tarde falleció a los 51 años.

De todos los artistas de su tiempo, fue quizás el más contradictorio. Aunque se le consideraba un personaje controvertido y rebelde, **Manet** se pasó casi toda su vida buscando la fama y la fortuna y lo que quizás sea más importante, un pintor que ahora es aceptado como uno de los grandes, solía mostrarse inseguro de su dirección artística y profundamente herido por las críticas hacia su obra. Tuvo que esperar al final de su vida para conseguir el éxito que su talento merecía.

Pese a que se le considera uno de los padres del Impresionismo, nunca fue un impresionista en el sentido estricto de la palabra. Jamás expuso con el grupo y nunca dejó de acudir a los Salones oficiales, aunque le rechazaran. Afirmaba que «no tenía intención de acabar con los viejos métodos de pintura ni de crear otros nuevos». Sus objetivos no eran compatibles con los de los impresionistas, por mucho que se respetaran mutuamente.

La notoriedad de **Manet**, al menos en las etapas tempranas de su carrera, se debió más a los temas de sus cuadros, considerados escandalosos, que a la novedad de su estilo. Hasta mediados de la década de 1870 no empezó a utilizar técnicas impresionistas. En este sentido, **Bownes** se muestra bastante convincente al demostrar que, de joven, sin llegar a considerarse un innovador, **Manet** sí trataba de hacer algo nuevo: buscaba crear un tipo libre de composición que estaría, sin embargo, tan herméticamente organizada en su superficie como los cuadros de **Velázquez**.

En 1859 presentó por primera vez al Salón su ***Bebedor de absenta***, un cuadro que permitía sin problemas adivinar su adoración por **Frans Hals**, pero que provocó una turbulenta reacción en el público y en el jurado, inexplicable sin duda para un **Manet** que durante toda su vida lo único que buscó fue el éxito dentro de la respetabilidad.

En los años sesenta, sin embargo, su pintura de tema español, tan de moda por entonces en Francia, fue bastante bien acogida y en 1861 el Salón aceptó por primera vez un cuadro suyo, el ***Guitarrista español***.

El tono general de la obra de **Manet** no es el de un pintor radical únicamente preocupado por el mundo visual. Es un sofisticado habitante de la ciudad, un caballero que se ajusta en todo al concepto decimonónico de *dandi*: un observador distante, refinado, que contempla desde una elegante distancia el espectáculo que le rodea. Desde este punto de vista, **Manet** concluye el que será, sin duda, uno de sus cuadros más escandalosos, rechazado en el Salón de 1863 y expuesto en el de los Rechazados, ***Almuerzo sobre la hierba***.



EL BEBEDOR E ABSENTA

1859.

La presentó en el Salón de París pero fue rechazada.

Pintó al trapero **Collardet** a tamaño natural, embozado en una capa raída y con un alto sombrero de copa.

Solo tuvo un voto quizás el de **Delacroix**. Argumentaban que el cuadro venía abocetado aunque posiblemente fuese el tema: el tratamiento de un trapero ebrio tratado como un héroe, igual que hacía **Baudelaire** en su obra *Las flores del mal* en la que se inspiró el pintor (de modo que la censura de los textos del poeta se extendió a los lienzos de **Manet**).

EL GUITARRISTA ESPAÑOL

1861.

Este cuadro fue el primero en ser admitido en los Salones.





ALMUERZO CAMPESTE O ALMUERZO SOBRE LA HIERBA.

1863. Óleo sobre lienzo.

2,64 x 2,08 m. Museo de Orsay

Escena costumbrista realista/ impresionista.

Representa una realidad contemporánea, los bañistas del Sena. La escena estaba reformulada en el lenguaje de los viejos maestros (el cuadro está claramente inspirado en la **Fiesta campestre** del **Giorgione**) compitiendo con ellos y al mismo tiempo, subrayando las diferencias.

Las escenas con el tema del ocio en el campo estaban muy enraizadas en el arte occidental y abundaban tanto en las ilustraciones populares como en el arte académico, pero el cuadro de **Manet** pertenece a un orden distinto, desconcertante, por la inmediatez con que se enfrenta al espectador.

Son personajes reales reconocibles y pese a la aparente unidad del grupo, cada figura es una entidad separada, absorta en su propia actitud o meditación, de manera que no hay conexión narrativa que pueda explicar el conjunto. Esta sensación de ruptura hace que el cuadro parezca desintegrarse en una especie de collage de partes independientes que sólo por un instante se agrupan gracias a su parecido, prestado, con el orden renacentista, esto se hace más notable al fondo que parece abocetado, se salta las leyes de perspectiva y la mujer parece recortada, también se salta la representación del claroscuro en los personajes al evitar los tonos medios.



OLYMPIA, 1863

Al constituir un escándalo el desnudo de *Almuerzo sobre la hierba* Monet respondió con otro aún más provocativo. *Olympia* (no lo presentó al Salón hasta 1865, donde fue rechazada). Entre las razones por las que este cuadro iba a resultar chocante es que es una clara parodia de (la *Venus de Urbino* de Tiziano) y una flagrante descripción de los hábitos sexuales modernos.

Manet sustituye a la diosa veneciana del amor y la belleza por una refinada prostituta parisina. Pero lo que realmente desconcertó a los críticos de la época es que no la sentimentaliza ni la idealiza, y *Olympia* no parece ni avergonzada ni insatisfecha con su trabajo. No es una figura exótica o pintoresca. Es una mujer de carne y hueso, presentada con una iluminación deslumbrante y frontal, sobre la que el pintor muestra un perturbador distanciamiento que no le permite moralizar sobre ella.

Tanto *Almuerzo sobre la hierba* como *Olympia* entusiasmaron a los pintores más jóvenes por lo que suponían de observación directa de la vida contemporánea, por su naturalidad y por su emancipación técnica. **Manet** se convirtió sin quererlo, en el personaje principal del grupo que se reunía en el Café Guerbois, la cuna del Impresionismo.

PABLO DE
VALLADOLID
DE VELÁZQUEZ



EL PÍFANO 1866

Lo pintó tras su regreso de un viaje a España, 1865, donde descubrió la obra de **Diego Velázquez**.

El cuadro, fue rechazado por el jurado del Salón de París de 1866. La pintura fue expuesta en 1867 en una de las muestras que **Manet** hacía de su producción en su propio taller. En 1884 estuvo presente en la gran exposición retrospectiva de su obra que se organizó como homenaje, tras su muerte en 1883.

Concibe un fondo sin profundidad, en que los planos vertical y horizontal son apenas distinguibles. En opinión de **Peter H. Feist**, muestra la atracción de **Manet** por «el efecto decorativo de unas figuras individuales de gran tamaño, con contornos enfáticos y colocadas ante una superficie de fondo».

Frente al fondo monocromo, resalta la figura energicamente coloreada sobre la base de una paleta reducida pero de colores vivos, en la que predomina la técnica del empaste: el negro nítido de la guerrera y zapatos, el rojo de los pantalones, el blanco de la bandolera... La figura destaca «firme, armoniosa y viva».

Manet retrata a un personaje anónimo, un adolescente, músico de la banda de la Guardia Imperial, que fue enviado a **Manet** por el comandante **Lejosne**, para ser «tratado como un Grande de España».

En 1867, hacia la época de la Segunda Exposición Universal en París, **Manet**, muy desalentado por su mala acogida en el Salón oficial, decidió seguir el ejemplo de **Courbet** unos años antes y dispuso, con su propio dinero, un pabellón donde presentó cerca de cincuenta obras sin obtener, sin embargo, ningún éxito público.



EL BALCON 1868 – 69

Óleo sobre lienzo, 170 x 124,5 cm

Actualmente Museo de Orsay de París

Representa principalmente a **Berthe Morisot** (a la izquierda) que se convirtió en 1874 en cuñada de **Manet**.

La idea para este cuadro se le ocurrió a durante una estancia en Boulogne-sur-Mer. Está inspirado por las *Majas en el balcón*, de **Goya** y se realizó en la misma época y con la misma intención que *El almuerzo*.

Manet contempló el cuadro de **Goya** en el Museo del Prado en un viaje que hizo a España con anterioridad. Los tres personajes, todos amigos de **Manet**, parece que no están relacionados entre sí por nada. **Berthe Morisot**, a la izquierda, con un vestido blanco de gasa, sentada sobre un taburete negro, hace la figura de heroína romántica e inaccesible. La joven violinista **Fanny Claus** viste igualmente de blanco y tiene accesorios de color verde: la sombrilla y la cofia, blanca pero con una orla verde. El caballero de pie detrás de ellas, con un cigarro en la mano, es el pintor paisajista **Antoine Guillemet**, con una corbata violeta sobre camisa blanca. Los tres parecen vivir en otro mundo.

El verde agresivo y audaz del balcón, por otra parte, hizo correr ríos de tinta. En fondo es oscuro, y en él se puede distinguir el contorno de una jarra. Delante, a la izquierda, una maceta de porcelana con rododendros violetas.



MAJAS EN EL BALCON DE GOYA



LA EJECUCIÓN DEL EMPERADOR MAXIMILIANO

1868-69, Kunsthalle Manheim.

Maximiliano nació en 1832, de la familia real de los Habsburgo. Tras una carrera en la Armada austríaca, fue impulsado por **Napoleón III** para convertirse en Emperador de México tras la intervención francesa en este país.

Durante su reinado, **Maximiliano** se enfrentó a la aguerrida oposición de las tropas mexicanas comandadas por presidente **Benito Juárez**, lo que provocó la retirada de las tropas francesas en 1866, el colapso del Imperio, la captura, sentencia de muerte y ejecución del Emperador y de sus generales **Miguel Miramón** y **Tomás Mejía** el 19 de junio de 1867.

Aunque **Manet** se identificaba con la causa republicana, es posible que sus sentimientos patrióticos lo inspiraran a trabajar sobre este tema.



BERTHE MORISOT por ÉDOUARD MANET (1870)

MONET EN SU BARCA 1874



Obra homenaje a **Claude Monet**, con quien se relacionó estrechamente en el verano de 1874.

Monet llevaba viviendo tres años en Argenteuil, porque era más barato que París y estaba más en contacto con la naturaleza. A bordo de un barquito recorría las orillas del Sena para buscar los paisajes que más le interesaran. Este estudio flotante llamó mucho la atención de **Manet** y aparece como elemento protagonista de esta escena.

Monet se presenta pintando un paisaje directamente del natural, siguiendo la filosofía impresionista de captación de lo momentáneo.

Refugiada bajo el toldillo del estudio flotante está **Camille**, la esposa de **Monet**. Al fondo se contemplan las chimeneas de Argenteuil, omitidas en el cuadro que pinta **Monet** para ser de esta manera más pintoresco. Sin duda, ésta es la obra de **Manet** en la que se aprecia un mayor acercamiento a los planteamientos impresionistas. El empleo de tonalidades más claras que de costumbre, la pincelada rápida y suelta y el deseo de captar la luz natural indican un importante cambio en el estilo del maestro. Mas aun, existe una fuerte dependencia del color negro, casi repudiado por los artistas de este nuevo movimiento.

Las dimensiones del lienzo indican que se realizó en el estudio, a pesar de la técnica libre empleada. También resulta destacable el efecto fotográfico de la imagen, una de las novedades del momento.

Manet se quedó con la obra, vendida en 1884 por 1.150 francos y quince años después por 10.000, apreciándose la revalorización de las obras del artista.



ARGENTEUIL 1874

Óleo sobre lienzo, 149 x 115 cm Museo de Bellas Artes de Tournai (Bélgica).

Estaba destinado al Salón de París de 1875.

El cuadro representa a un barquero, para quien tomó como modelo a **Rudolf Leenhoff**, en compañía de una mujer joven desconocida, al borde del Sena, en Argenteuil, (Val-d'Oise).

Se trata, dentro de la historia del arte de una de las primeras obras que merecen plenamente el calificativo de impresionista, tanto por razón del tema naturalista como por su factura audaz, destacando el azul chillón del río. Es una de las obras más impresionistas de **Manet**.

Argenteuil forma parte de los lienzos que **Manet** ejecutó en sus frecuentes visitas a **Claude Monet**, que habitaba en este pueblo. De hecho, varios impresionistas vivían por la zona: **Monet** en Argenteuil, **Caillebotte** en Petit-Gennevilliers, **Manet** en Gennevilliers en verano, y **Renoir** solía reunirse con ellos. En estos cuadros se muestra la tendencia, iniciada en 1872 de acercarse estilísticamente a **Monet y Renoir**, por los temas y los colores más claros.



Expuesto en el Salón de París en 1882, fue la última gran obra del **Édouard Manet**. Dentro de la tendencia impresionista en cuanto a temas y sitios escogidos, como cafés, *cabarets*, incluso prostíbulos (tratados sin condescendencia alguna y a menudo en términos positivos) **Manet** centra la obra en el reconocido *cabaret* parisino el Folies Bergère.

Presenta a una chica (Suzon) delante de un fondo vívido y típicamente impresionista: el bar *cabaret*. En la obra se pueden ver reflejados en el espejo que se encuentra a las espaldas de Suzon, las piernas de una trapezista, los palcos y demás detalles del lugar. La camarera parece estar hablando con un cliente, también reflejado en el mismo espejo. Delante de Suzon se aprecia un juego de botellas flor y un cuenco lleno de frutas sobre un mostrador de mármol, todo presentado de manera impecable, lo cual da idea de la destreza de **Manet** para el manejo de las naturalezas muertas.

Aunque Suzon trabajaba para la época en el Folies Bergère, la obra no se realizó ahí. Ella posó para la pintura en el taller de **Manet** detrás de una mesa llena de botellas y otros objetos y el pintor los combinó con los bocetos que había realizado previamente. Posiblemente sea esta la razón de las críticas de muchos especialistas en torno a esta obra.

La pintura ejemplifica el compromiso de **Manet** con el realismo en su representación detallada de la escena contemporánea.

Muchas han sido las críticas hechas a sus obras, pero casi todas estas han mostrado que tienen una razón de ser.

Ningún pintor del grupo impresionista ha sido tan discutido como **Manet**. Para algunos fue el pintor más puro que haya habido jamás, completamente indiferente ante los objetos que pintaba salvo como excusas neutras para situar un contraste de líneas y sombras. Para otros, construyó simbólicos criptogramas en los que todo puede ser descifrado según una clave secreta pero inteligible. Para algunos, **Manet** fue el primer pintor genuinamente moderno que liberó al arte de sus miméticas tareas. Para otros, fue el último gran pintor de los viejos maestros, demasiado enraizado en una multitud de referencias histórico-artísticas. Algunos todavía creen que fue un pintor de técnica deficiente, completamente incapaz de conseguir una coherencia espacial o compositiva. Otros piensan que fueron precisamente estos "defectos" los que constituyeron su deliberada contribución a las drásticas y enormemente fructíferas transformaciones que introdujo en la estructura pictórica.

En el Salón de Otoño de 1905 se realizó una exposición en reconocimiento al artista **Edouard Manet**.

IMPRESIONISTAS. APORTACIONES TÉCNICAS PRINCIPALES

1. La teoría de los colores. Se basaba en los descubrimientos de los científicos *Eugène Chevreul* y *Odge Rood* según los cuales hay tres tipos de colores primarios (amarillo, rojo y azul) tres complementarios (verde, violeta y naranja). Los colores no existen sino en relación a los colores, más próximos; los impresionistas pretendían que el ojo percibiese los colores compuestos que ellos no mezclaron en la paleta.

2. La plasmación de la luz. Se descubrió que los colores no son inmutables y que la incidencia de la luz es determinante. De ahí que los pintores plasman 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 eso incide en las relaciones entre la luz, el tiempo y el espacio. Además, plasmaron el instante fugaz, la impresión de un momento determinado.

3. Las apariencias sucesivas. Un mismo paisaje puede ser objeto de múltiples plasmaciones con tonalidades diversas, principalmente en función de cómo incide la luz en determinados horas del día o épocas del año.

4. La coloración de sombras en detrimento del claroscuro. Para representar las sombras, los pintores abandonaron las tonalidades oscuras y optaron por reducir los espacios coloreados con las tonalidades complementarias, por ejemplo las luces amarillas y sombras violáceas.

5. La pincelada suelta. Los pintores impresionistas empearon pinceladas sueltas de colores puros agrupados que al ser contempladas a distancia se funden en el ojo del espectador.

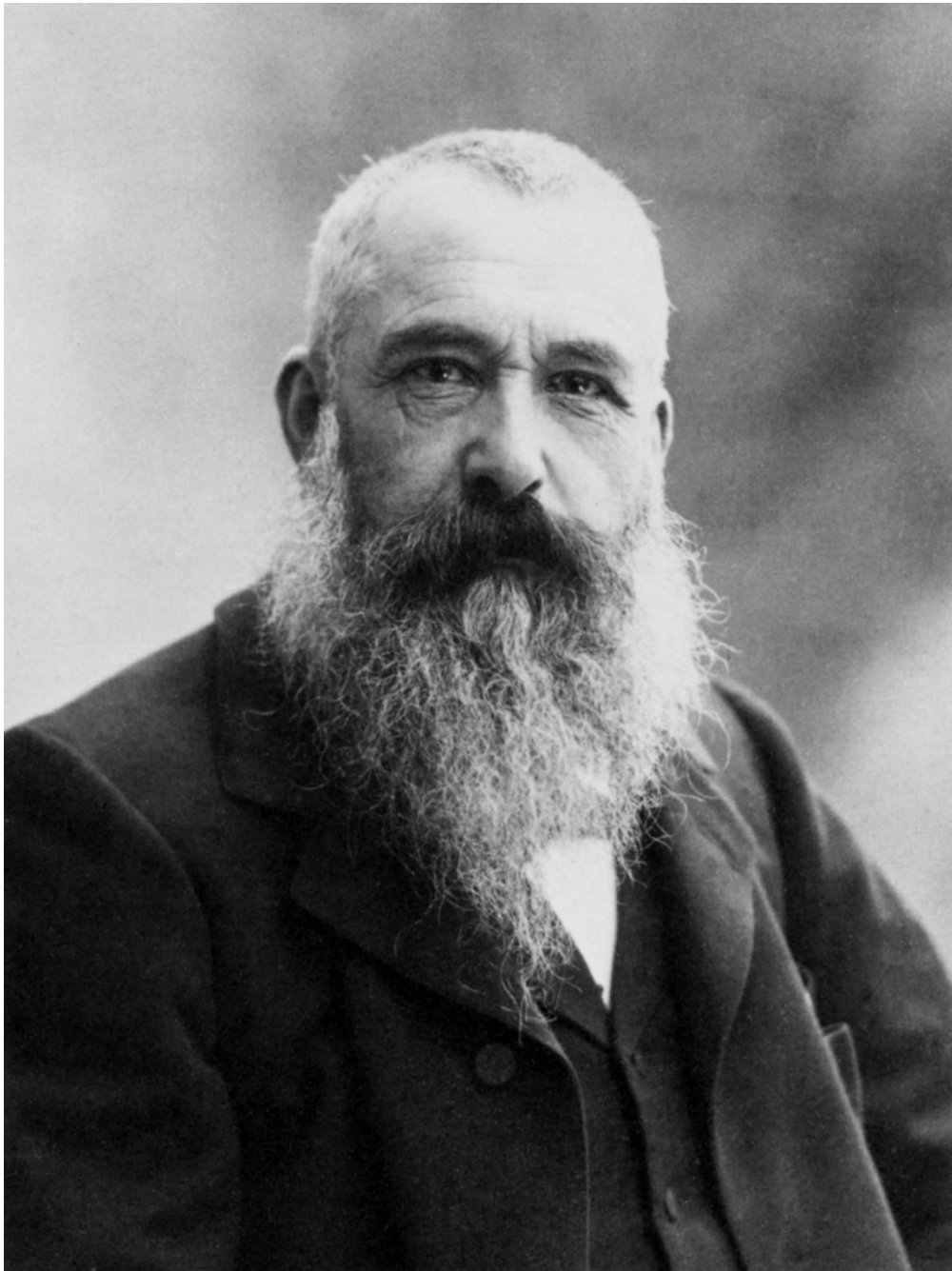
6. Plein air. Es el tipo de pintura realizada al aire libre y que tiene sus antecedentes en la escuela de Barbizón. El artista trabaja directamente en el lugar que pinta y no en el taller.

A pesar de no presentar una nueva teoría estética, los impresionistas estudiaron una nueva manera de pintar y buscaron casi únicamente la impresión fugaz 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 los volúmenes son sugeridos por las pinceladas más que por el dibujo.

IMPRESIONISMO

IMPRESIONISTAS PUROS: MONET, SISLEY, PISARRO

IMPRESIONISTAS MENOS PUROS: MANET, RENOIR, DEGAS



OSCAR- CLAUDE MONET

París 1840-Giverny 1929

Figura más representativa del movimiento y el que lleva a su máximo extremo los principios científicos del impresionismo: cambios de luz, teoría del color... lo que le lleva a la realización de cuadros sobre un mismo tema pero en momentos distintos, con lo que se ve cómo la luz y el color determinan las formas que percibimos de una figura: doce cuadros sobre *La estación de San Lázaro*, serie sobre *La catedral de Rouen* (+ de 20 versiones, en 1877, también) recordando en ambas muchísimo a **Turner**.

Nacido en París, pasa su infancia en Normandía, donde se instala junto a su familia con cinco años. Comienza a desarrollar su pasión, empezando por la **caricatura** y en 1859, estudia pintura en la **Academia Suiza de París**, con el apoyo de su padre.

En 1861 su marcha a Argelia al servicio militar interrumpe sus estudios, sin embargo, continúa experimentando diferentes efectos artísticos. A su vuelta a París en 1862 tras una enfermedad (pleuresía) conoce al pintor suizo **Charles Gleyre** y trabaja junto a **Alfred Sisley, Auguste Renoir y Frédéric Bazille**, que se convertirán en buenos amigos.

Durante la segunda mitad de la década de 1860, **Monet** pinta un **estilo que recuerda al de Edouard Manet**. A medida que amplía su estilo, se enfrentará a **dificultades económicas**, ya que ningún Salón quiere exponer sus lienzos, a pesar del éxito de *La Femme en robe verte*, que representa a **Camille Doncieux**, la mujer que se convertirá en su esposa en 1870.



Camille (La mujer del vestido verde), 1866.



Mujeres en el jardín, 1867



Mujer con sombrilla o El Paseo 1875

Posteriormente, viaja a Londres durante la Guerra franco-prusiana, como también lo haría **Pissarro**. En su estancia se influye por las pinturas de **John Constable** y **William Turner**. También conoce al **comerciante Paul Durand-Ruel**, quien le comprará sus lienzos y contribuirá a la difusión de las obras de los impresionistas.

Tuvo una estrecha relación con **Pissarro**, llegarían a vivir juntos un tiempo en casa de este último. Ambos escriben los estatutos de los impresionistas.

Una parte del **futuro grupo de impresionistas - Monet, Manet y Renoir**- se uniría en 1872 en Argenteuil. El primer lienzo que surgirá de este movimiento artístico será **Impresión, sol naciente**, que, dará su nombre al movimiento. Esta pintura se presentará al público en **la primera exposición impresionista en 1874**. Este será el año que marcará el apogeo del **Impresionismo** y definirá a **Claude Monet** como uno de los creadores del movimiento.

A pesar de la crítica satírica, los impresionistas presentarán seis exposiciones hasta 1882. Las continuas compras de **Durand-Ruel** le permitirán a vivir dignamente sin necesidad de participar en los Salones oficiales.

En 1876, **Hoschedé** comisionó a **Monet** a pintar unos paneles decorativos para al Château de Rottembourg y varios paisajes. Podría haber sido durante esta visita que **Monet** comenzó su relación con **Alice Hoschedé** y su hijo más pequeño, Jean-Pierre, pudo ser en realidad vástago de **Monet**. **Ernest Hoschedé** se declaró en bancarrota en 1877. Ernest y Alice y sus hijos se mudaron a una casa en Vétheuil con Monet, Camille, la esposa de Monet, y los dos hijos de Monet, Jean y Michel, luego se trasladaron a Poissy. Tras la muerte de **Camille Monet** en 1879, Monet y Alice (junto con los niños de las dos familias) siguieron viviendo juntos en Poissy y más tarde en Giverny. Alice continuó casada con **Ernest Hoschedé** y viviendo con **Claude Monet**.

En 1883, se trasladan **Monet, Alice** y sus hijos a **Giverny**, **Giverny** se convertirá en un verdadero **remanso de paz** para **Monet**. A pesar de los numerosos viajes que realizará para inspirarse con los diferentes paisajes franceses, finalmente será en 1890 cuando decidirá comprar la casa en la que vivía en Giverny, y cuyos jardines le inspirarán para crear obras tan famosas hoy en día como la serie de los **Nenúfares**. **Las ninfeas o NENÚFARES** (Jardín del agua) constituye su última serie en la que el modelo no es más que un pretexto, las formas pierden su contorno para convertirse en manchas color que **casi conducen a la abstracción**.

Ernest Hoschedé murió en 1891 y **Alice** aceptó casarse con **Monet** en 1892.

Monet fallece en su casa de Giverny rodeado por su familia el 5 de diciembre de 1926.

SOL NACIENTE. IMPRESIÓN.

óleo sobre lienzo. 1872. 63x 48 cm.

Paisaje impresionista. Museo Marmottan. París.

Dio nombre al movimiento impresionista.

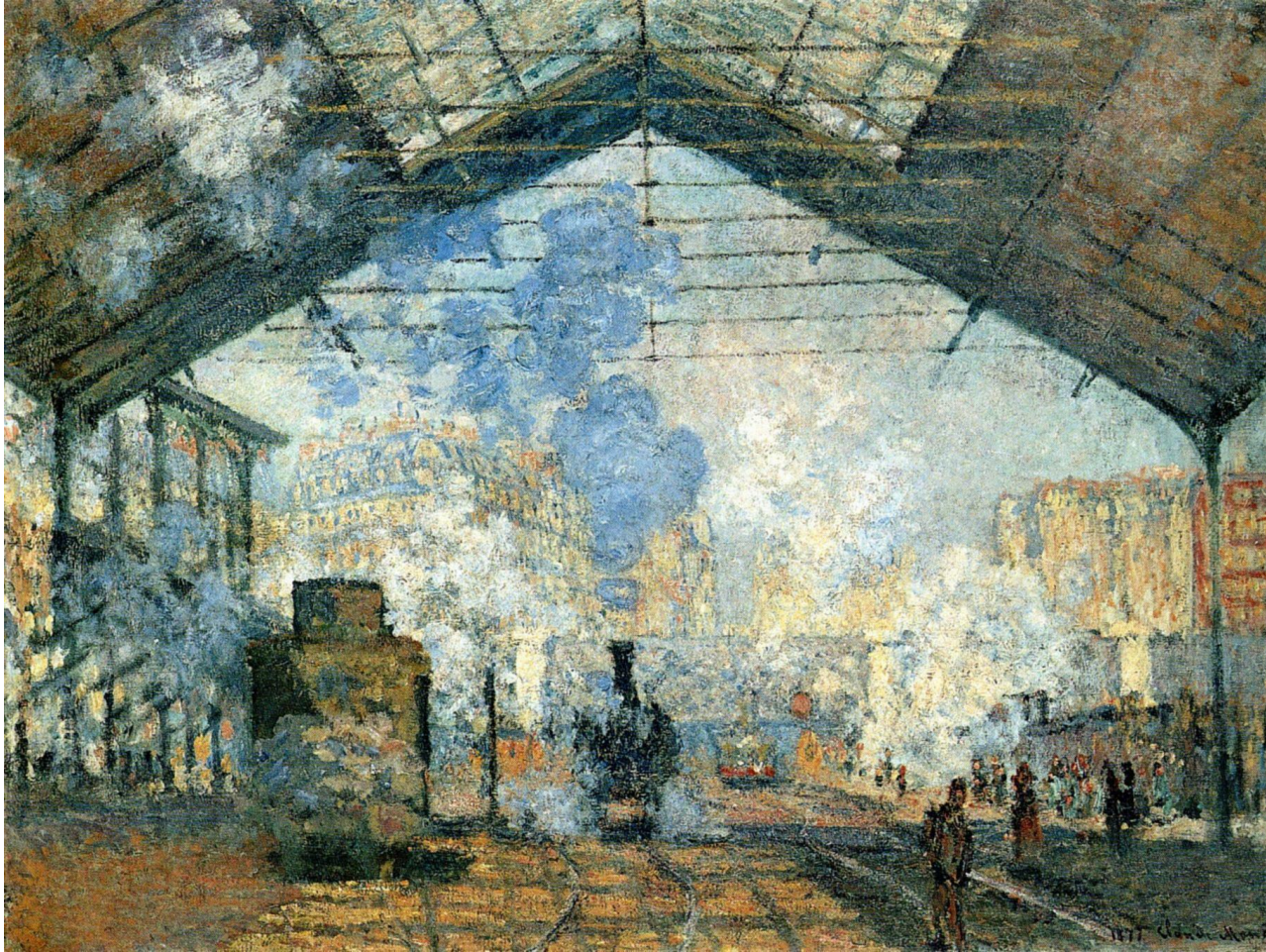
Muestra tres botes de remos que navegan por el puerto de **El Havre**, mientras al fondo, entre la niebla matinal y la humareda de las chimeneas de las fábricas, sale el sol.

Al contrario de la pintura clásica, este cuadro no narra ninguna historia, es simplemente una pura instantánea de la realidad al modo de cómo podría realizarla un fotógrafo, sin ningún tipo de contenido religioso, mitológico o costumbrista. Es este sentido, lo podemos considerar como anti literario, siendo la verdadera protagonista, la luz. Los botes y las personas que navegan en ellos quedan reducidos a simples manchas y la técnica utilizada es fruto de la espontaneidad e inmediatez que exige la pintura al aire libre y el deseo de captar no la representación real del amanecer en el puerto, sino la impresión causada por el amanecer y los efectos que la luz matinal provocan en el agua y el horizonte donde el humo expulsado por las chimeneas, símbolos de la era industrial, se mezclan con la neblina matinal.

Cuando **Monet** pintó este cuadro, Francia aún se encontraba en plena inestabilidad consecuencia de su derrota en la guerra franco-prusiana y el estallido social durante la Comuna de París.



SERIE *ESTACIÓN DE SAN LÁZARO* 1877

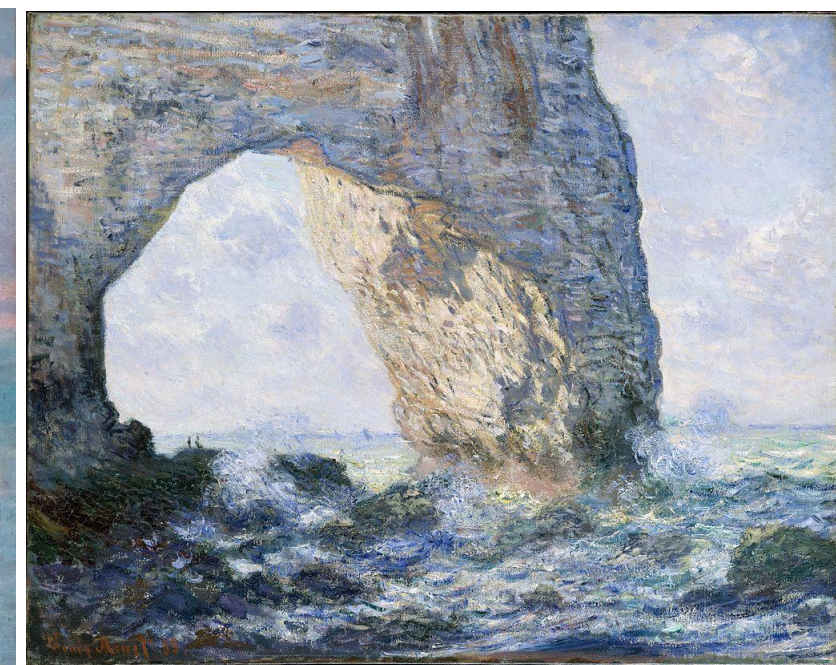
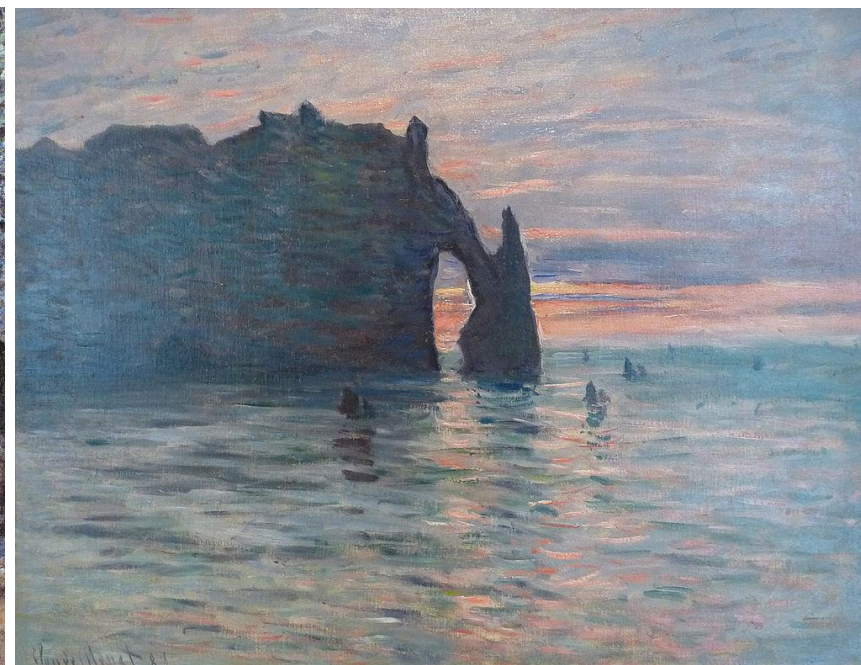
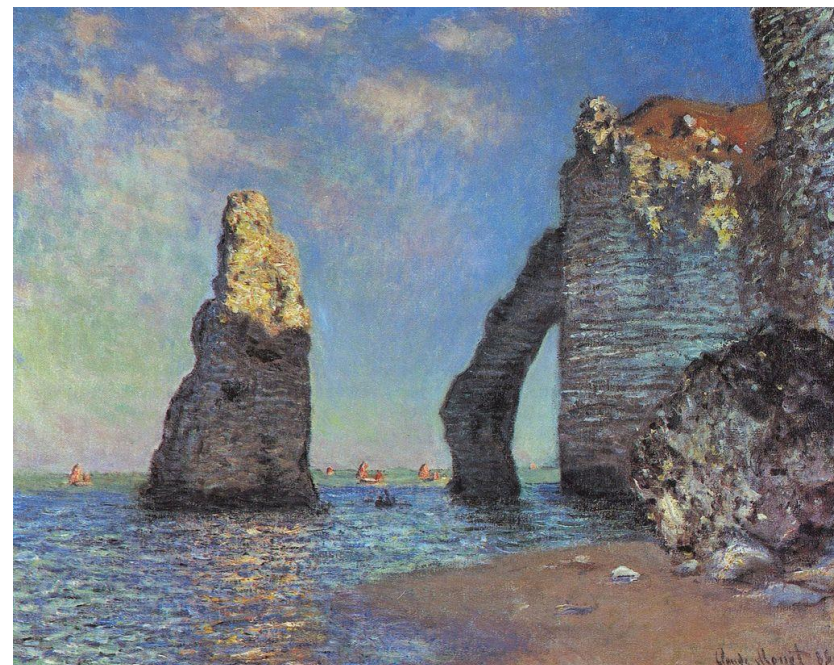


Hacia 1877 **Monet** se muda nuevamente a París y respondiendo a su deseos de ser un pintor de su tiempo, en lugar de dejar de lado el mundo cotidiano de la ciudad industrial, lo incorpora en sus lienzos. Será la estación de San lázaro la que le dé a **Monet** la ocasión de seguir explorando la luminosidad y las texturas del vapor. 12 lienzos dedicará el pintor a la estación.

A diferencia de otras series donde **Monet** retrata el mismo paisaje bajo distintas variables atmosféricas, como *La catedral de Rouen*, en *Estación San lázaro* Monet retratará no solo diferentes atmósferas, sino objetivos, encuadres y perspectivas diferente de la vida en la estación.

SERIE ESTACIÓN DE SAN LÁZARO 1877





Algunos cuadros de la serie **ACANTILADOS DE BRETAÑA 1885**



SERIE LA CATEDRAL DE RUAN

1890-1895 óleo sobre lienzo 65 x 100 cm. Paisaje impresionista.

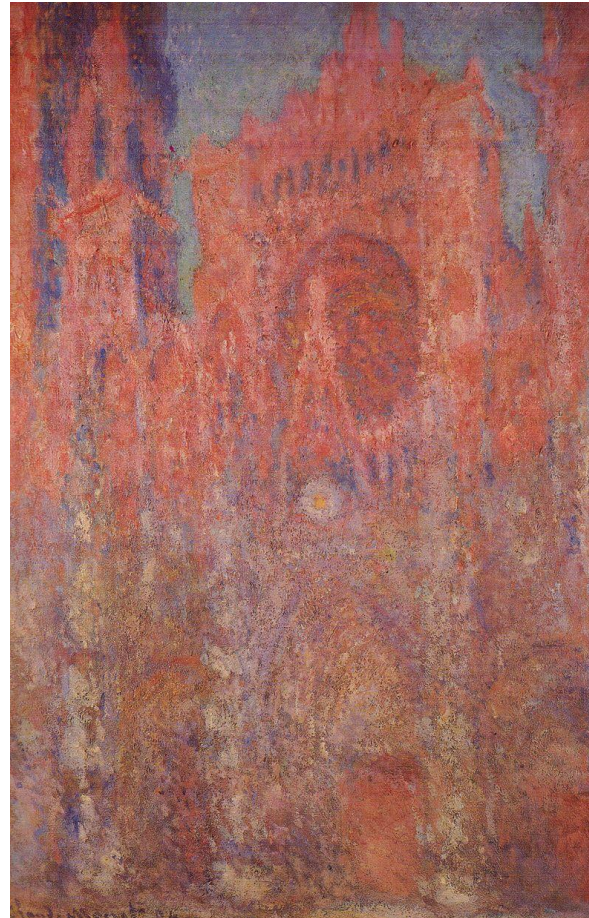
Distintos museos: Orsay, Marmotan, Pushkin (Moscú)

Pinta varias veces el mismo motivo, en este caso la catedral pero a diferentes horas del día o con luces distintas, objetivo, observar como la luz provoca cambios en el color y las formas que a veces parecen casi disolverse.

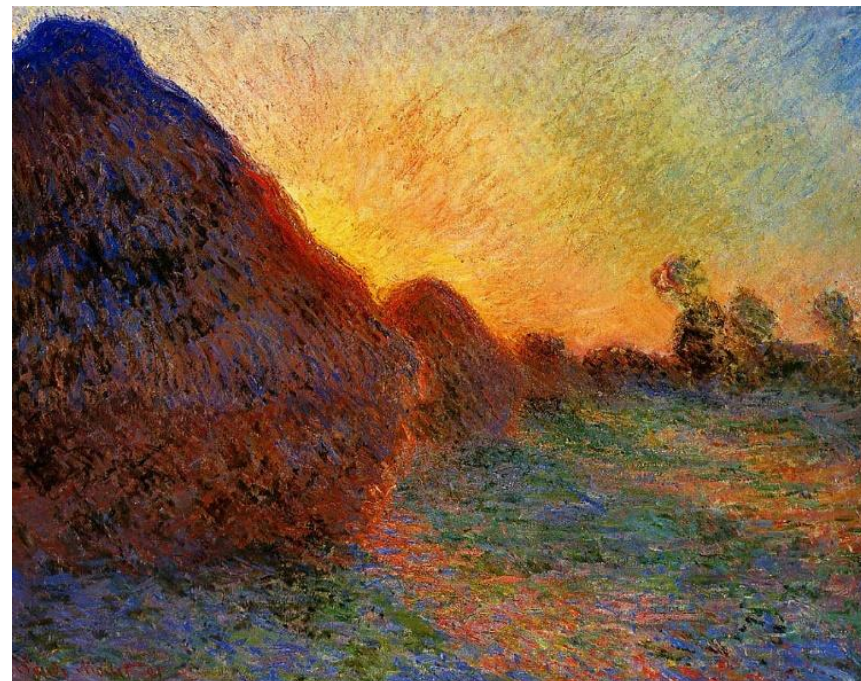
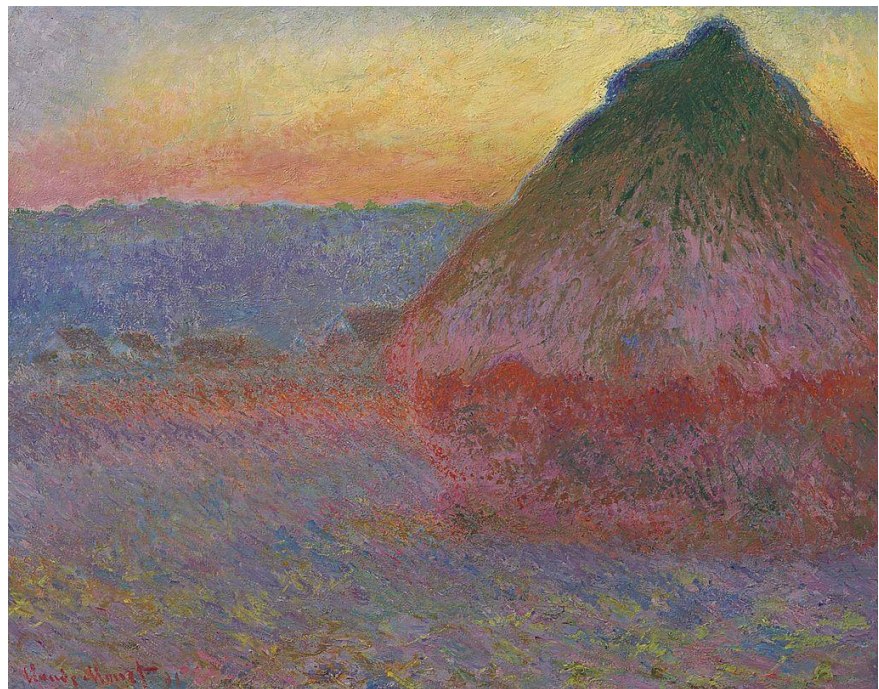
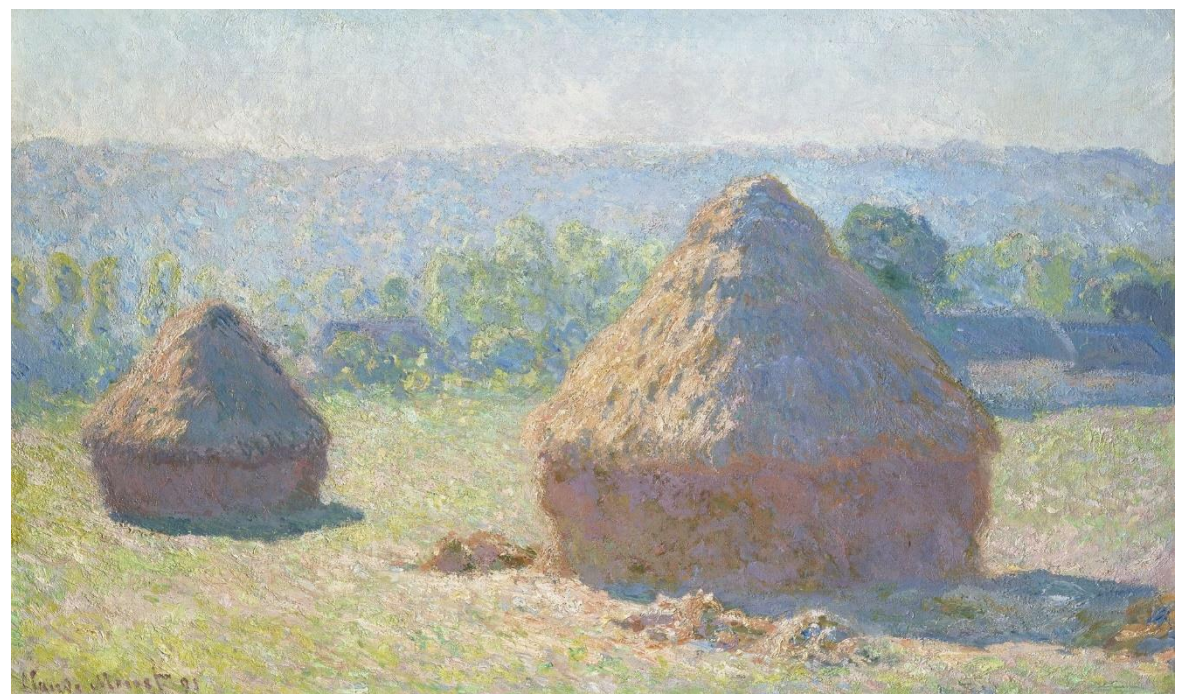
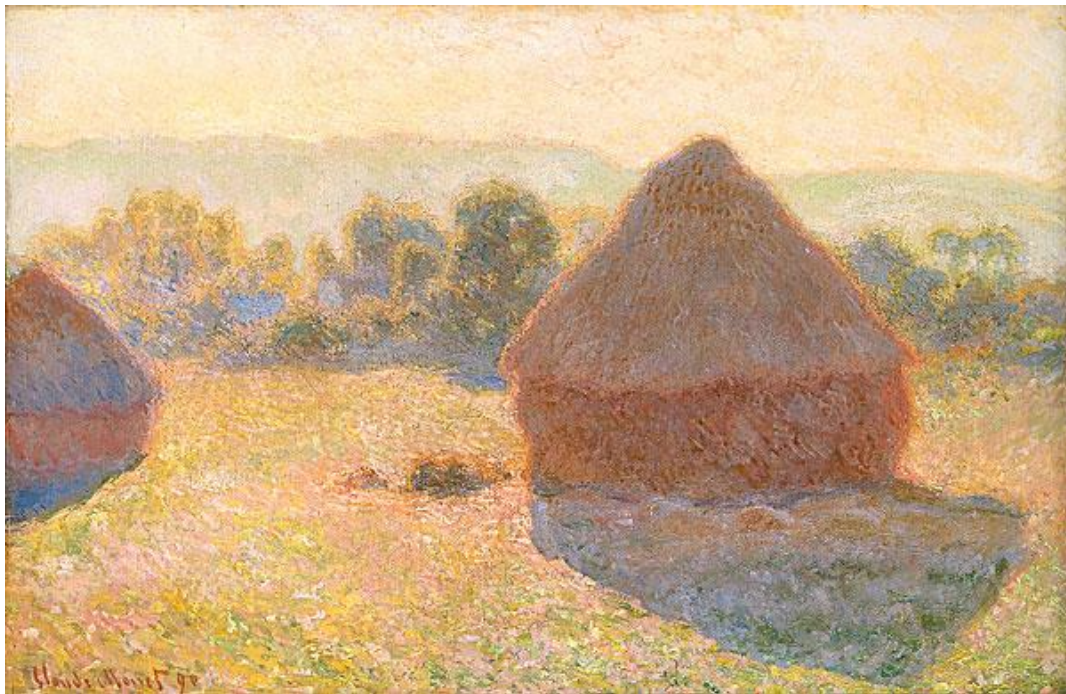
Presenta todos los rasgos o características del movimiento impresionista en el que se mantendrá siempre durante su larga vida:

1. Realiza la pintura al aire libre para captar y analizar las variaciones que producen las variaciones de la luz sobre la naturaleza.
2. Compositivamente utiliza normalmente recursos tradicionales, como la regla de tercios o la perspectiva lineal muy en línea con las soluciones fotográficas.
3. No suele haber dibujo previo. Empezaba aplicando el color directamente sobre el lienzo.
4. En la composición puede utilizar diferentes encuadres, influencia de la fotografía.
5. Emplea colores puros y luminosos, no utiliza el color negro, y las sombras las realizan con el color complementario correspondiente.
6. Los colores se aplican con pinceladas rápidas y sueltas. Los trazos son gruesos, nerviosos, indefinidos, y crean formas sin contornos.
7. Los temas fundamentales son los paisajes (rurales y urbanos), aunque *su auténtico tema es mostrar los cambios que provoca en las cosas (colores) la diferente iluminación: la luz que llega casi a desmaterializar las formas.*

Se observa como **la influencia de la diferente iluminación** (por cambios horarios o por efectos atmosféricos) es capaz de transformar la impresión del objeto, de los elementos reales o de los elementos de la naturaleza. **Monet** utiliza pinceladas densas, que aplica unas sobre otras antes de que se sequen y sombras coloreadas. Este interés por lograr los efectos atmosféricos llega casi a disolver las formas.



A partir de 1890 pintó series de telas dedicadas al mismo motivo bajo distintas conducciones luminosas y climáticas. Entre estas destacan los de la última década del S. XIX. **Monet** decidió centrar su trabajo en la plasmación de *la catedral de Ruán*, continuando así una de aquellas series sobre un mismo tema que tanto éxito le proporcionó entre sus coetáneos.



LOS ALMIARES (PAJARES) (1890-1891)

Hacia 1883 **Monet** se muda a Giverny con su nueva pareja, **Alice Hoschedé**, en 1879 **Camille** fallece. En Giverny se dedica a explorar las nuevas posibilidades que el paisaje local le ofrece. Sin planificarlo acabó por desarrollar una de sus series más conocidas, **Los almiars**, que abarca un total de 25 lienzos. **Monet** logra captar la diversidad lumínica que distingue a cada período del año, sobre los montones de trigo.

Las ambiciones estéticas de **Monet** crecían con el tiempo. Algunos de estos cuadros fueron retocados luego en el estudio, para alcanzar mayor nivel de perfeccionamiento. En realidad, él necesitaba, dice **Paul Smith**, *no solo retratar un efecto lumínico, sino hacer una composición armoniosa y una serie estéticamente unificada.*

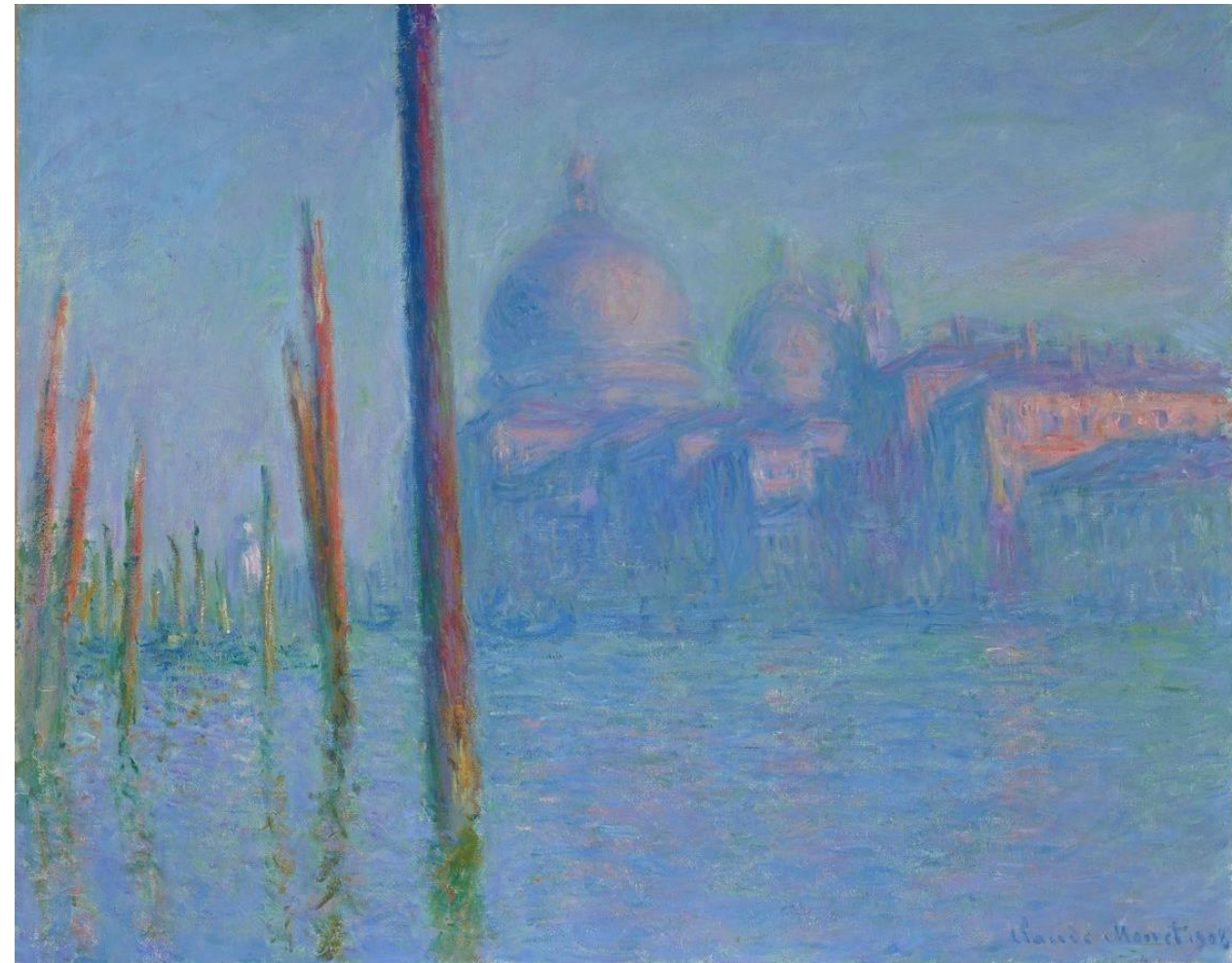
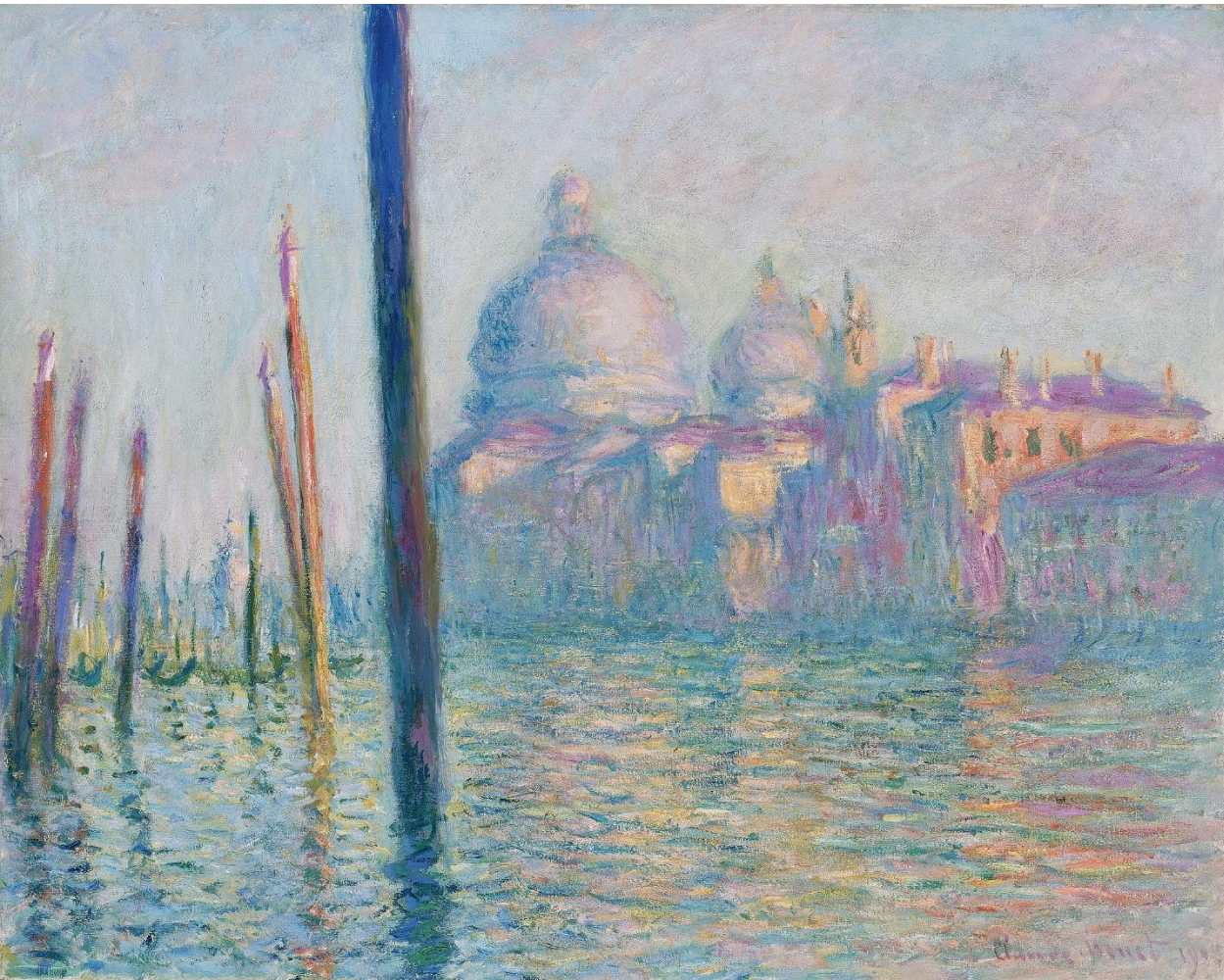


VISTAS DE LONDRES (1899-1904)

Algunos cuadros de la serie *DEL PARLAMENTO*

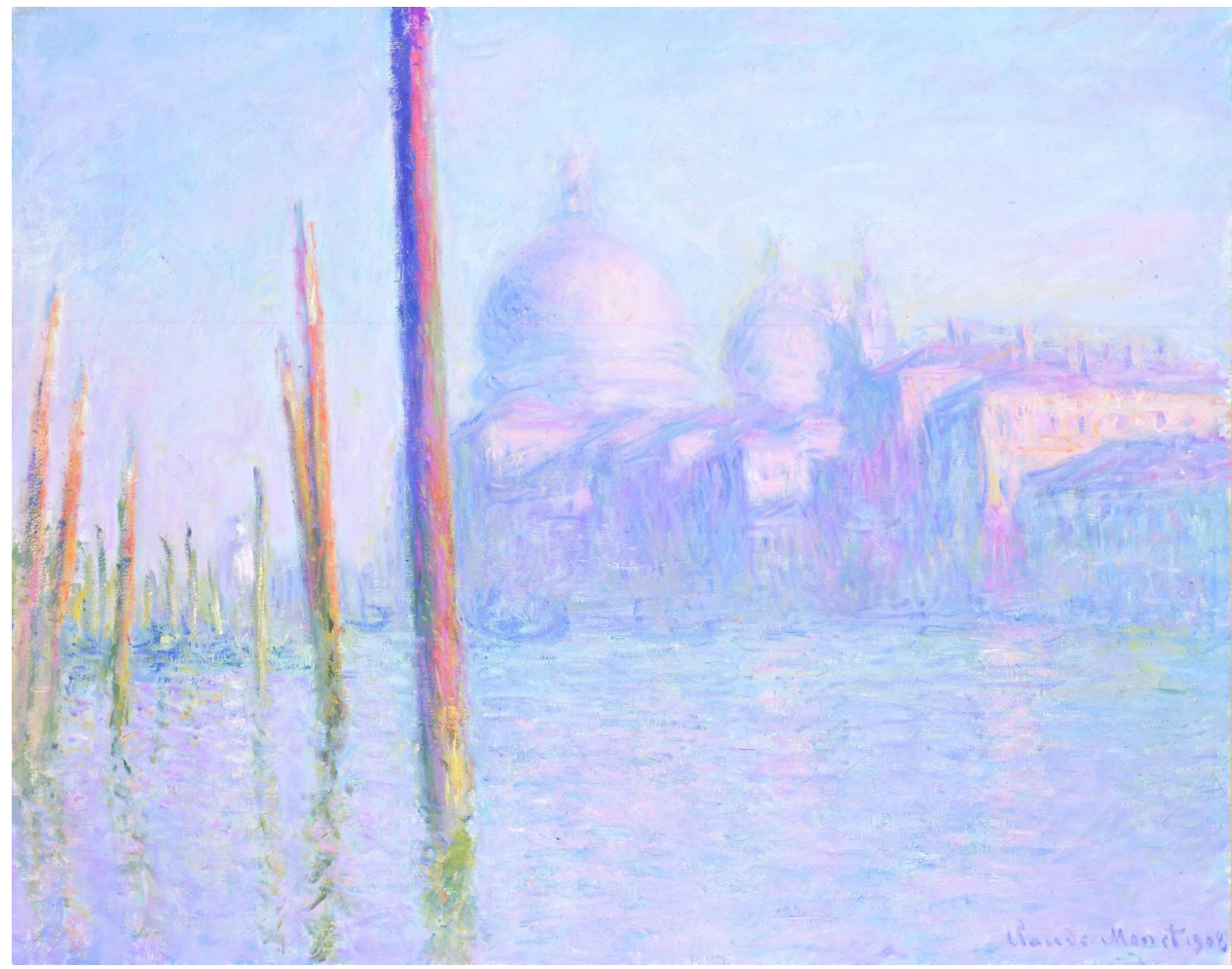
En el otoño de 1899, con su esposa Alice, hizo el primero de una serie de tres viajes a Londres para visitar a su hijo Michel, que vivía allí desde la primavera. Durante estas tres estancias de 1899 a 1901, pintó una serie dedicada al *Parlamento de Londres* y cuyo tema recurrente es la niebla sobre el Támesis. La producción de esta serie continúa con un trabajo de retoque en el estudio hasta 1904. La serie *Vistas del Támesis en Londres -1900 a 1904* se exhibe en mayo y junio de 1904 y constituye el mayor triunfo de la carrera del pintor hasta entonces.

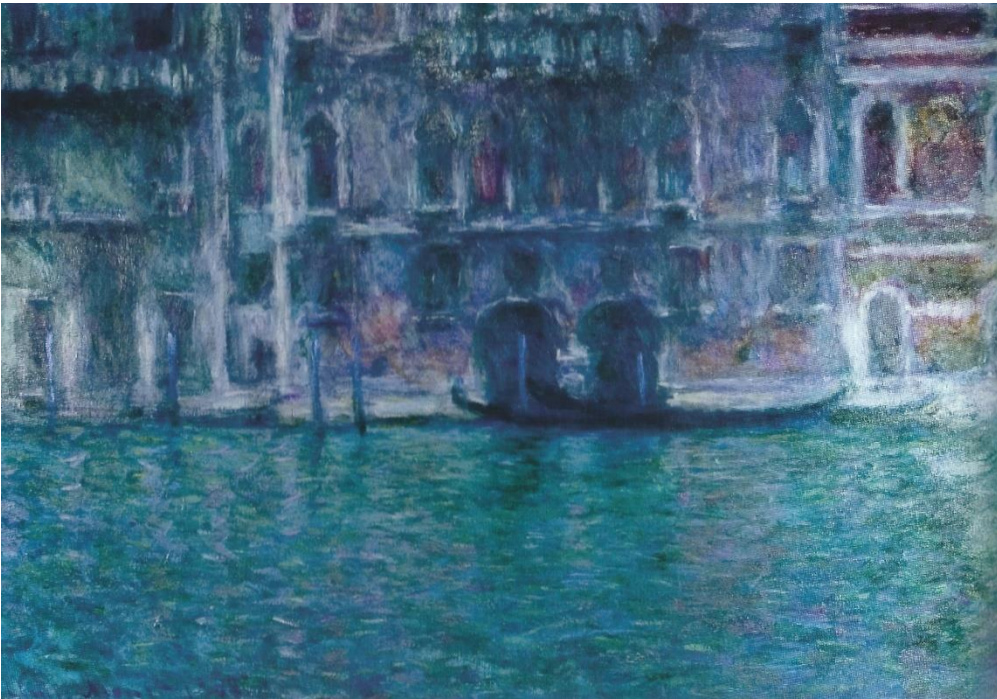
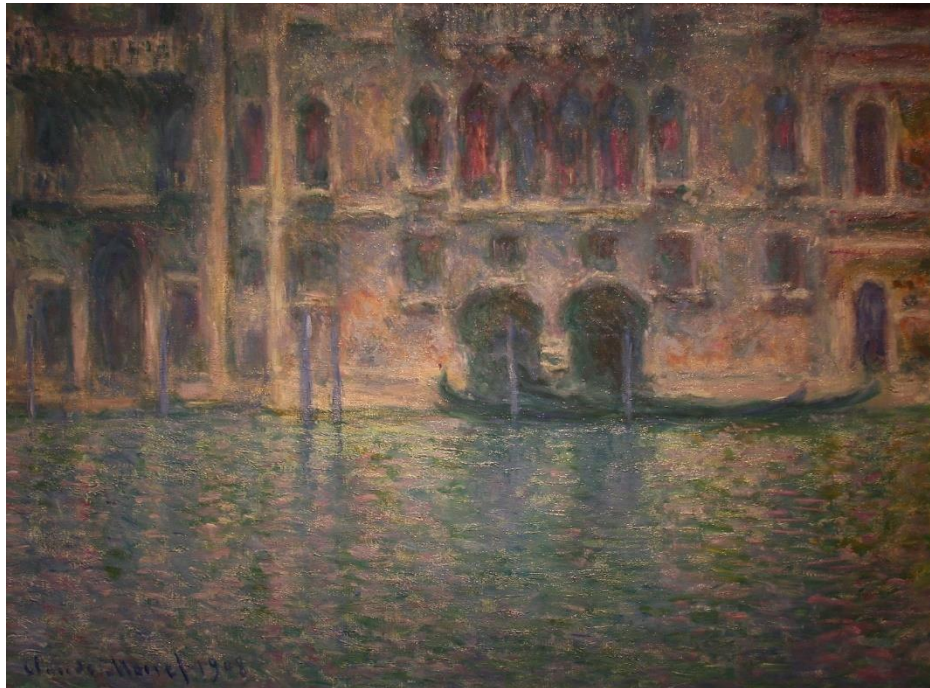
En 1904, **Monet** expuso en la galería de **Durand-Ruel**. Presenta treinta y siete vistas del Támesis en Londres. A pesar de obtener un éxito innegable, las voces críticas, más receptivas a las formas geométricas impuestas por Cézanne, se manifiestan, rechazando la disolución de las formas que **Monet** muestra en sus lienzos.



VENECIA 1908/1912

En el otoño de 1908, **Monet** y su esposa se quedaron en Venecia, en el Palazzo Barbaro, en compañía de una élite apasionada por el arte. En esta buena compañía, el pintor se distrae a menudo y tiene alguna dificultad en su trabajo. Durante el mes de su estancia, realiza sólo unos cuantos esbozos. Como resultado, hizo una segunda visita un año más tarde y esta vez produjo muchas pinturas que volvería a tomar en su estudio. Finalmente fueron entregadas en 1912 y exhibidas en la galería de los hermanos Bernheim-Jeune.







NENÚFARES

Los motivos le fueron proporcionados por los nenúfares del estanque de su jardín en Giverny, desde que se mudó allí hasta el final de su vida los pintó una y otra vez.



JARDÍN DE LA CASA DE MONET CON SUS NENÚFARES

Cuando **Monet** se construyó un impresionante jardín en su casa de Giverny decidió cultivar en él exóticos nenúfares importados de Japón. Para ello fue necesario elevar la temperatura del agua del estanque, instalando presas que provocaron las protestas de los habitantes del pueblo (acostumbrados a lavar en las aguas del río que pasaba por la finca y que formaba el estanque) ya que temían que esas plantas venidas de lejos pudieran envenenar su agua o cuando menos ensuciarla.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Nymphéas



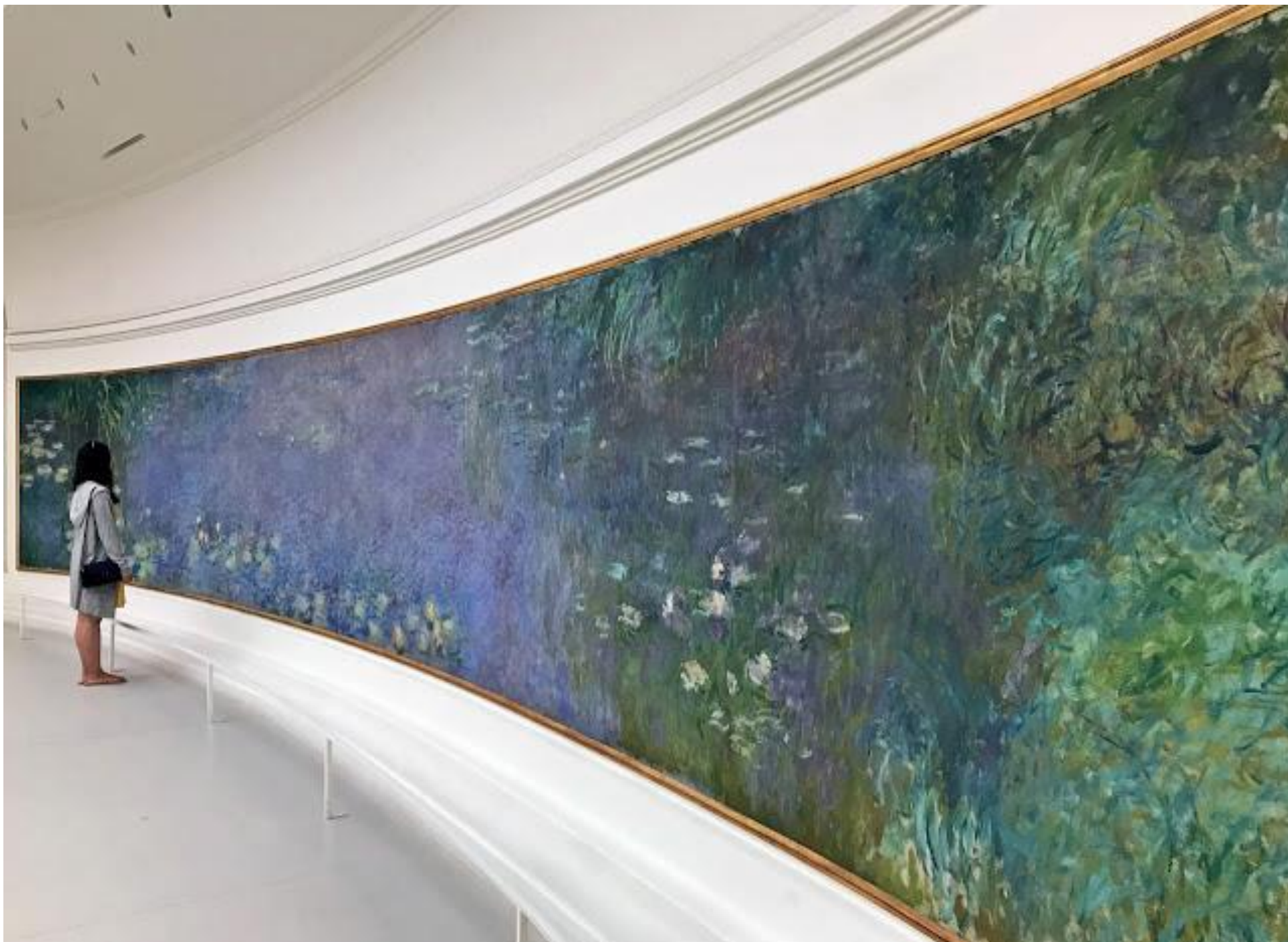
Estos nenúfares adquirirán reconocida fama al ser los protagonistas de sus últimos cuadros (había planeado revestir una habitación circular con una serie).

La disposición de los nenúfares en el agua y los reflejos de los sauces son los únicos motivos interesantes para el artista, en un proceso de desaparición de la forma que es eliminada casi por completo.

Las pinceladas son cada vez más sueltas trabajando con manchas de tonalidades oscuras que se animan con los colores de los nenúfares. Este proceso de desaparición formal tendrá su reacción en las imágenes de **Cézanne** primero y más tarde con el **cubismo**.

Esta serie de composiciones cromáticas culminaron con el conjunto monumental pintado que hoy están en el **Museo de la Orangerie de las Tullerías**, en París, ocho piezas suspendidos en dos estancias ovales que **Monet** realizó al final de su vida en óleo y en amplios paneles.





(a pesar de las cataratas que dificultaban su visión) para ser expuestos en una estancia circular de 360º así sería como si fuera un día que transcurría o bien siendo las cuatro estaciones que se descubrían.

Son los más famosos y espectaculares de toda la serie de nenúfares, y son considerados «*la capilla Sixtina del impresionismo*».





ALFRED SISLEY París 1839-1899

Nació 1839 en París, aunque era hijo de padres ingleses. El padre tenía un próspero negocio de comercio y envió a **Alfred** a los 18 años a Londres para estudiar economía y continuar con el negocio familiar. Durante su estancia, **Sisley** mostró un gran interés por el arte y conoció las obras de **John Constable, Richard Bonnington y William Turner.**

Su padre supo ver el talento de su hijo y le apoyó para que iniciase su aprendizaje artístico, así a los 23, regresó a París e ingresó en el taller de dibujo y de pintura de **Gleyre** (pintor suizo) donde conoció a **Claude Monet y Pierre Auguste Renoir.** Juntos terminaron abandonando el taller y se fueron a las afueras de París para pintar al aire libre, tratando de conseguir una representación espontánea y directa, centrándose en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos.

Sisley se dedicó en especial al paisaje, que será su temática preferida. Estudió en repetidas ocasiones el mismo en condiciones climatológicas diversas, como Monet, intentando captar los efectos atmosféricos.

En 1870, durante la guerra Franco-Prusiana, al igual que **Monet y Pissarro,** emigró a Londres. Tras la guerra, su familia quedó arruinada y desde entonces, la vida del artista se caracterizará por la penuria económica. Se trasladó a vivir a Marly y Louveciennes, en las inmediaciones de París, interesándose por los paisajes parisinos.

El periodo comprendido entre 1872 y 1880 es el más destacado de su producción. Sus pinturas reproducen las luces en diferentes momentos del día, el cielo, la nieve, la niebla y los reflejos y transparencias del agua.

Falleció en 1899 como había vivido, en la pobreza, antes de poder contemplar cómo sus cuadros, que en angustiosos momentos de penuria había vendido a precios irrisorio (al poco de su muerte) alcanzaban elevadas cotizaciones.

EXPOSICIONES

Participó en la primera exposición de los impresionistas celebrada en 1874 y lo continuó haciendo en 1876, 1877 y 1882. Nunca alcanzó el renombre de la mayor parte de sus compañeros impresionistas, pero ha sido considerado, junto a **Monet**, como uno de los impresionistas más puros. Su pintura tiene una indudable calidad.

INFLUENCIAS:

En sus obras se aprecia la influencia de **Camille Pissarro**, su verdadero maestro. Aunque a **Sisley** le encantaba pintar agua, algo que no le gustaba en exceso a **Pissarro**.

De Monet. Lo había observado y estudiado en profundidad, se percibe en muchas de sus obras al pintar paisajes fluviales, especialmente orillas de los ríos e inundaciones, sobre todo en aquellas que había hecho durante sus estancias en **Argenteuil**.

Edouard Manet. Comparte con él, la fluidez.

Los acuarelistas. De ahí sus tonos más diluidos a la hora de representar los reflejos y celajes.

ESTILO:

Sisley **consigue marcar la transición del agua hacia los árboles, el edificio y finalmente hacia un cielo salpicado de nubes.** En toda esa transición se ve su maestría tonal, logra crear una atmósfera casi palpable.

Siente pasión por los paisajes, que se han convertido en sus obras más emblemáticas y reconocibles. Además los testimonios que dejó por escrito dan fe de que la representación de los **elementos líquidos y aéreos eran el principal objeto de su producción pictórica.**

Dijo que el cielo no se debía contemplar únicamente como un fondo para los cuadros, sino que como la propia tierra, también estaba formado por diferentes planos. Y por ello, en él son muy habituales los cielos extensísimos, de gran profundidad y riqueza de matices. Esta atención, tanto al cielo como al agua, hace que **Alfred Sisley** esté considerado como un **verdadero maestro en el tratamiento de este tipo de superficies**, si bien los críticos e historiadores del arte le achacan que es mucho más torpe a la hora de plantear las composiciones de sus imágenes.



*VUE DU CANAL
ST. MARTIN. (VISTA
AL CANAL SAN
MARTIN) 1870.*

Turner 1870



*PUENTE EN
VILLENEUVE-LA-GARENNE
1872*

REGATA EN MOLESEY
1874





INUNDACIÓN EN PORT-MARLY (1876)

Conjunto de 7 obras. 47 años

La localidad, Marly-le-Roi, donde **Sisley** residió un tiempo, sufrió en el año 1876 unas fuertes inundaciones que Sisley **representó en cuatro de sus lienzos.**

Sisley planta su caballete en plena calle durante las inundaciones de ese año del río Sena en Port Marly a las afueras de París, y resuelve distintas escenas con su manera impresionista a pesar de esa situación tan agustiosa. Hará lo mismo en otras situaciones de nevadas.

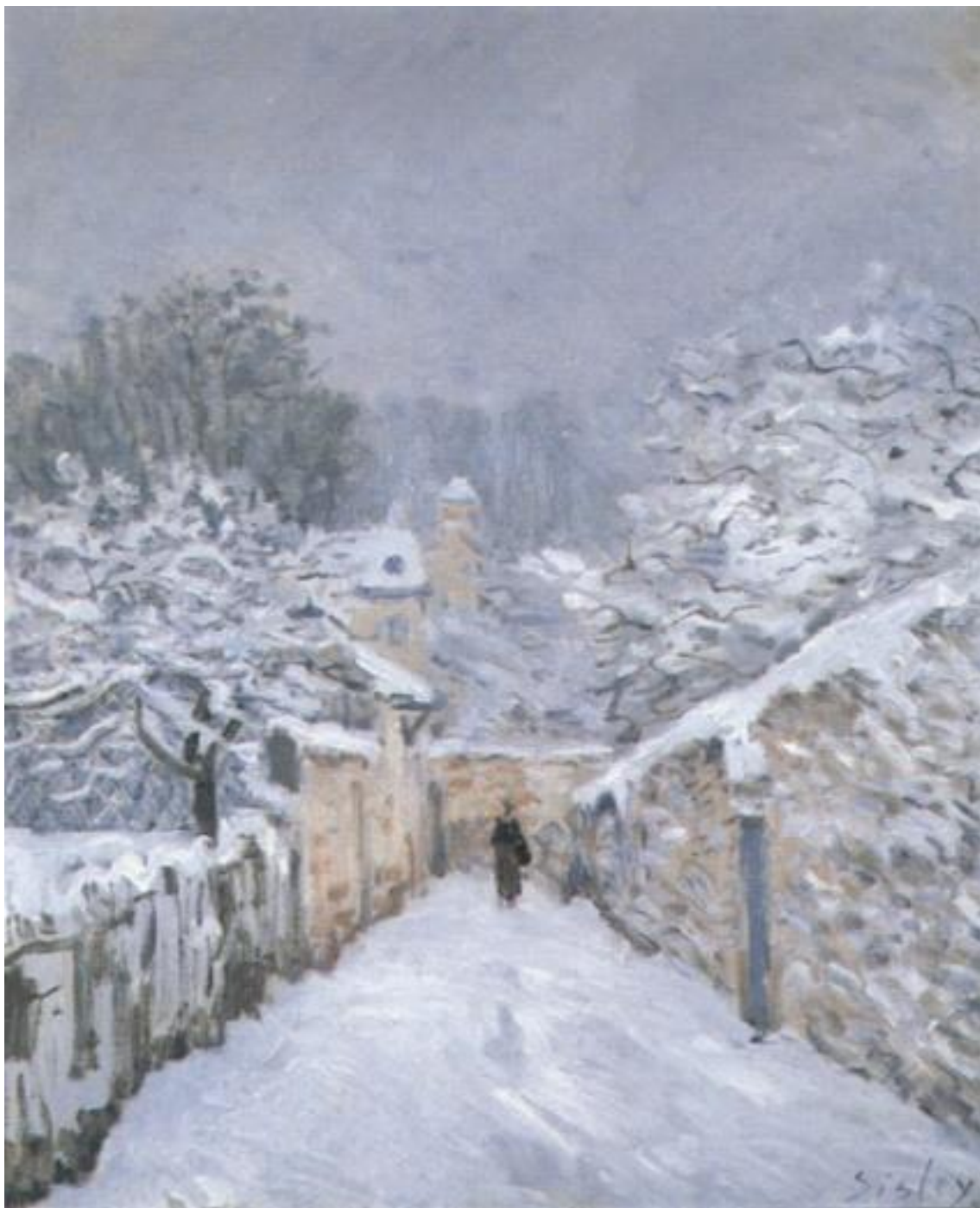


LA INUNDACIÓN EN PORT-MARLY (1876).

En esta escena, el agua ya ha sido retirada casi al completo, pero **Sisley** reproduce los reflejos de la casa de la izquierda y los árboles de la derecha sobre el agua y consigue crear una atmósfera transparente mediante el empleo de una pincelada diluida.

**INUNDACIÓN EN
PORT-MARLY (1876)**





NIEVE EN LOUVECIENNES (1878)

Retrata una nevada.

Transmite la sensación de quietud y serenidad que dejan las fuertes nevadas en los paisajes rurales empleando una paleta de tonos grises para el cielo y de blancos para la nieve.



VISTA DE SAINT-MAMMÈS
(sobre 1880)

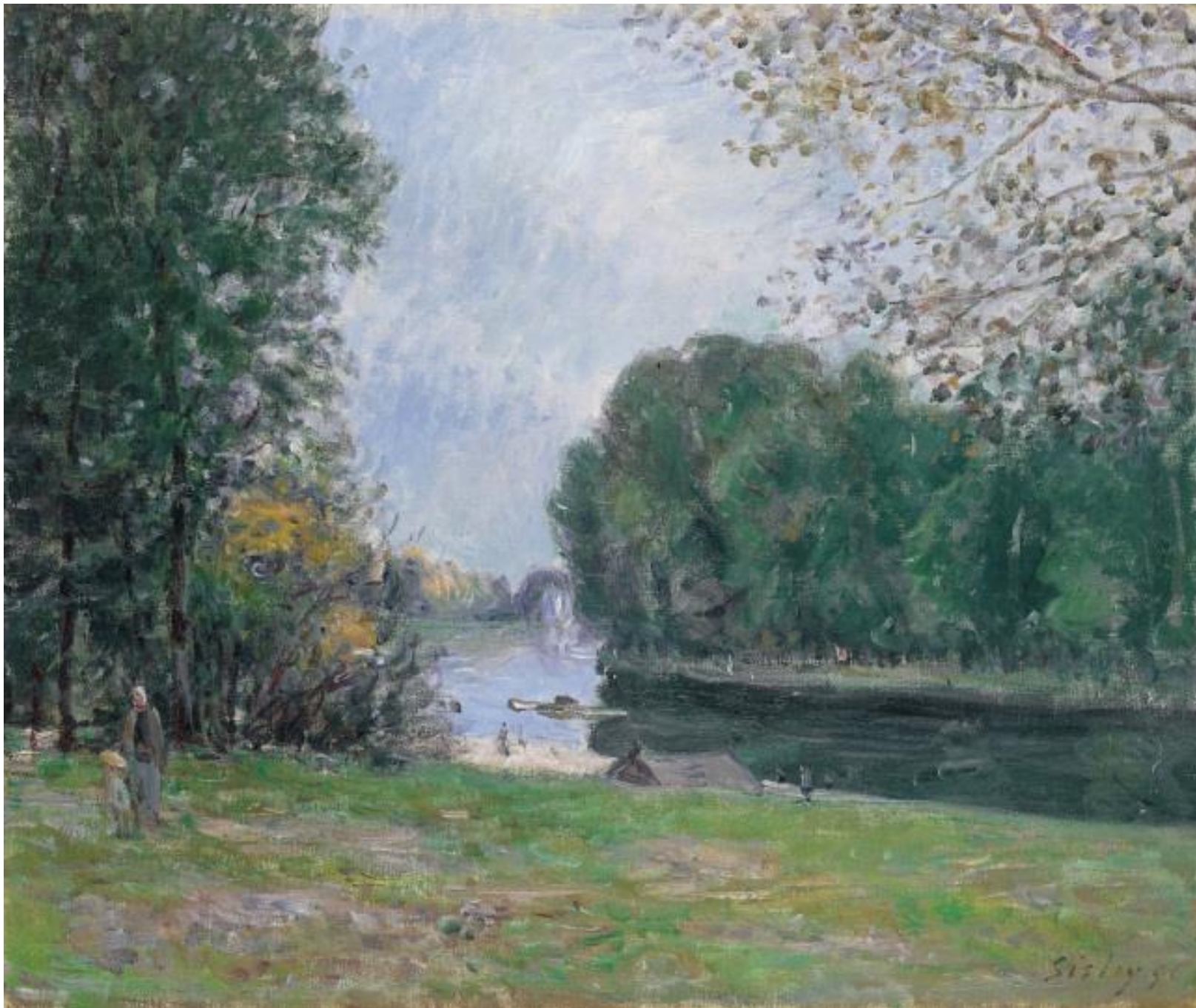


**UNA TARDE EN MORET,
FINAL DE OCTUBRE 1888**

CLARO DE UN BOSQUE (1895)



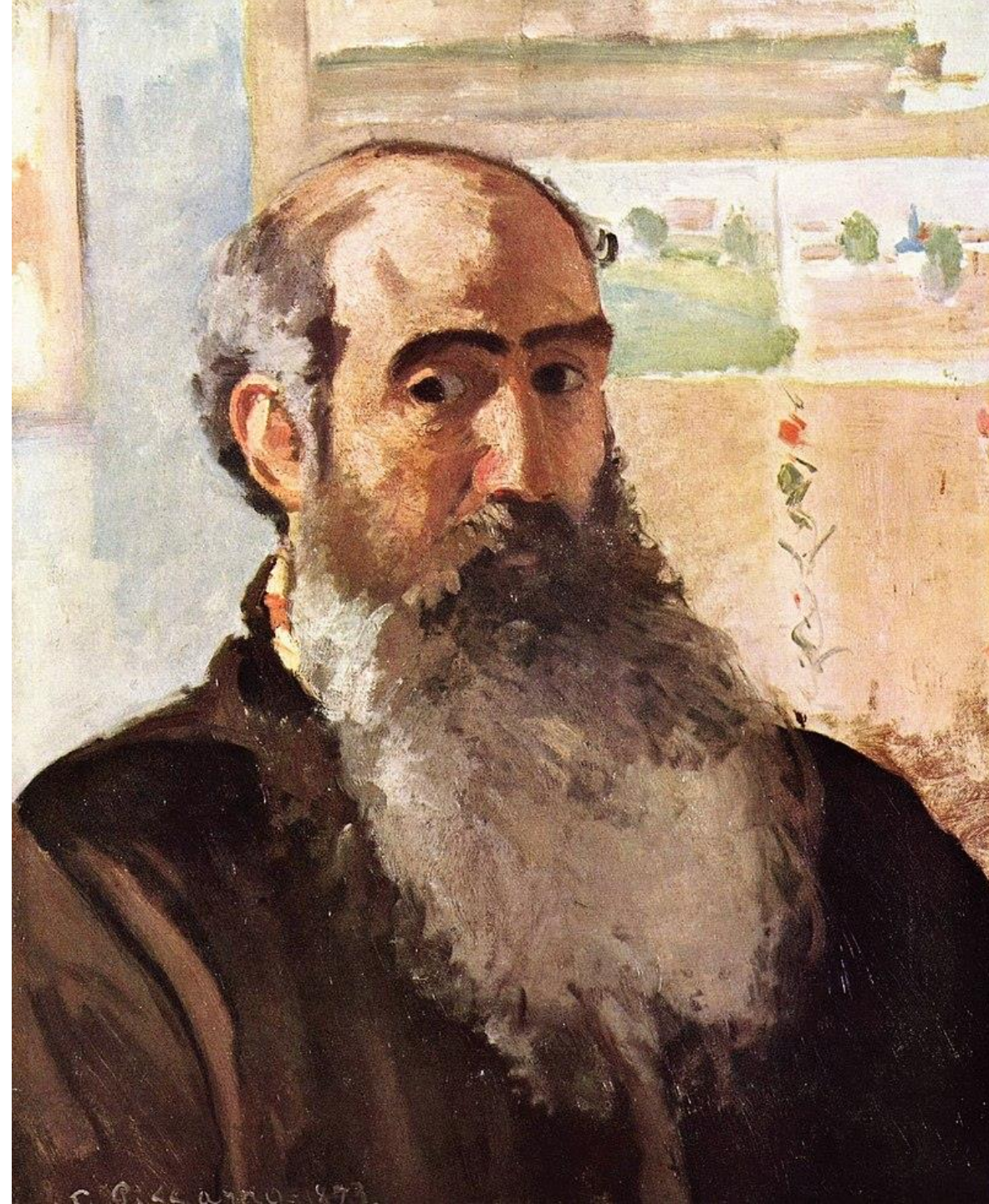
El lienzo es un estudio del paisaje rural. La escena reproduce una jornada de trabajo bajo el sol de mediodía. Se observa en la parte izquierda un camino y a la derecha, un triguil segado, un caballo, una carreta y los almiarres. En primer plano se encuentra una campesina con el rastrillo en la mano descansando en la sombra de los árboles.



***MEANDRO EN EL RÍO LOING.
VERANO (1896)***

Estudia las orillas del río Loing.

En primer plano aparece el meandro, con una vegetación poco densa y una figura humana, mientras que en la zona más alejada se concentra la zona boscosa.



JACOB ABRAHAM CAMILLE PISSARRO **(CAMILLE PISSARRO)** (Saint Thomas, 1830 - París, 1903)

Uno de los fundadores del Impresionismo.

Pintó la vida rural francesa, sobre todo los paisajes y las escenas en los que aparecían campesinos trabajando, pero también escenas urbanas en Montmartre.

En París tuvo como discípulos a Paul Cézanne, Paul Gauguin, así como a su propio hijo Lucien Pissarro y a la pintora impresionista estadounidense Mary Cassatt.

Tenía un temperamento sensitivo y suave similar al de **Sisley** pero además presentaba una considerable susceptibilidad.

Nació en la isla de Saint Thomas en las Antillas, en ese momento pertenecientes a Dinamarca, donde sus padres tenían una floreciente empresa de piezas para navíos, por lo que tuvo la nacionalidad danesa, que conservó toda su vida.

Hijo de un comerciante francés de San Thomas en las indias danesas (concretamente su padre era judío sefardí de origen portugués nacido en Burdeos, donde existía una importante comunidad de judíos portugueses y nacionalidad francesa) su madre era la dominicana, Rachel Manzano-Pomié, descendiente de españoles.

Originariamente **Pissarro** estuvo destinado a seguir la carrera mercantil.

En 1855 fue a París después de haberse decidido por la pintura.

Entre 1859 y 1861, frecuentó diversas academias, entre ellas la del padre Suisse, donde conoce a **Claude Monet**, y **Paul Cézanne** entre otros. Expuso en los Salones de 1864 y 1865.

De sus principios sabemos poco, pues la mayoría de sus primeras obras fueron destruidas en la guerra franco prusiana (1870) se refugia entonces en Londres donde coincidió con **Monet** y juntos adquieren un conocimiento más profundo de **Constable** y **Turner**.

Monet y Pissarro en Londres conocieron a **Paul Durand-Ruel**, que se convirtió a partir de ese momento en su marchante oficial. En la capital inglesa realizaron estudios de edificios envueltos en nieblas. Su estilo en esta época era bastante tradicional. Se le asocia con la *Escuela de Barbizon*, está influida por la pintura al aire libre de **Corot** y de **Millet**.

Su obra se centra en el paisaje, tanto rural como urbano, dibujando en ellos a la gente en sus tareas. Por sus ideas socialistas y cercanas al anarquismo, se interesó por plasmar el trabajo del campesino y la vida rural francesa. Trató otros temas como bodegones o figuras. Son famosas sus escenas de Montmartre.

Pasado algún tiempo evolucionó hacia el **Impresionismo**. Se le considera, junto con **Monet y Alfred Sisley**, uno de los impresionistas puros, diferenciándose del grupo de los "problemáticos" (**Renoir, Degas, Cézanne**). Los años de mayor importancia para él son la década de 1870, cuando se estableció en Pontoise para convertirse en uno de los pioneros del Impresionismo. Durante estos años estableció contacto con **Cézanne** y posteriormente también con **Gauguin**. La admiración que **Cézanne** profesaba por el "humilde y colosal **Pissarro**" es un testimonio elocuente de lo que debía a su amigo mayor; pero por otra parte, **Pissarro** evidentemente estuvo influenciado por el fanatismo con que **Cézanne** intentaba lograr su propio estilo. Por ejemplo, *Tejados Rojos* 1877 es un asombroso ejemplo de la firmeza y solidez de la estructura a la que jamás renunció completamente.

Pissarro sintió gran atracción por el método neo impresionista y fue suficientemente honesto como para aceptar la doctrina cromática y los métodos compositivos de los pintores más jóvenes. En los años 1880 experimentó con el puntillismo y produjo escenas rurales de ríos y paisajes, así como escenas callejeras de París, como *La calle Saint-Honoré después del mediodía* (1897).

La austera y rígida ornamentabilidad de la estructura neoimpresionista se interesa por el deseo de orden, desconfiando de la fascinante licencia del colorismo que constituye una parte de la naturaleza. Sus vistas de París de los años 1890, la serie de pinturas de la *Avenida de la Ópera* y el *Boulevard de Montmartre* de día y de noche son un magistral manifestación del principio impresionista de tonalidad cromática.

En el **impresionismo maduro y tardío predomina un color en todo el cuadro**, al igual que en los paisajes de los maestros holandeses y de sus numerosos en el transcurso del S. XIX, sobre todo la **Escuela de Barbizón**, aparece siempre una escala definida de tonos basados en el verde y el gris. Las innovaciones impresionistas son una mayor independencia en el color y en la elección del tono predominante, que en las últimas obras de **Pissarro** fue un **violeta grisáceo** y en los *Paisajes del Támesis* pintados por **Monet** un **azul rojizo ahumado**. Esta tonalidad cromática se convirtió en programa y lo utiliza conjuntamente con una polifonía de contrastes de colores que se extienden hasta la profundidad.

FASES

IMPRESIONISMO CONSTRUCTIVO formado en **Corot y Courbet**, con sustancia compacta y su gravedad.

IMPRESIONISMO JOVIAL Y TRANSPARENTE de **Monet**

SINTEMATIZACIÓN DE MUCHOS COLORES (*puntillismo* como **Seurat y Signac**)

En todas esas fases muestra tal competencia que puede considerársele uno de la trinidad que encabeza el impresionismo francés en la pintura de paisajes.



ENTRADA A VOISINS 1872



*TECHOS ROJOS, ESQUINA DE
PUEBLECITO, INVIERNO CÔTE DE
SAINT-DENIS, PONTOISE, 1877*

47 años

Se distinguen en esta obra la influencia Cézanne al estructurar el cuadro. Acentúa los colores complementarios del fondo azul con los tejados rojos.



EL TREN DE DIEPPE 1886

Óleo sobre lienzo. Paisaje puntillista

Colección privada. 53.3 x 63.5 cm



COSECHA DE HENO EN ERAGNY-SUR-EPTE
1889. Colección privada

EL BOULEVARD DE MONTMARTE 1897

Serie de 14 cuadros - 67 años

Al final de los años 80 Pissarro tiene una infección ocular que le impide pintar al aire libre y en su estudio desde las vistas de su balcón, representa la vida de la ciudad en una perspectiva en picado en las diferentes épocas del año, por el día y por la noche.

El paisaje urbano había sido para los pintores clásicos un tema siempre secundario, con frecuencia reducido al marco escenográfico o telón de fondo de temas considerados más importantes, como los históricos, mitológicos o religiosos. Para los impresionistas, en cambio, la ciudad, y más concretamente la ciudad de París, se convirtió en objeto de deseo y tema de interés artístico por sí mismo. En palabras del poeta y crítico Charles Baudelaire: «*La vida parisiense es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos abreva como la atmósfera; pero no lo vemos*». Pues bien, los impresionistas sí vieron las maravillas de la ciudad moderna y la plasmaron compulsivamente en sus cuadros, aunque lo hicieron con una mirada y una estética bien diferente de la que ofrecía la pintura tradicional.

Su visión es siempre positiva. Suelen mostrar las actividades sociales de la burguesía capitalista, sus momentos de ocio, sus fiestas y bailes, como **Manet** en *La música en las Tullerías* o **Renoir** en *El Moulin de la Galette*.

Sus pinturas se regodean en los bulevares y los edificios modernos, en los efectos de la luz artificial, en los vehículos en movimiento, en la gente transitando por las calles, en los detalles del mobiliario urbano... Las transformaciones urbanas impulsadas por el **Barón Haussmann** abrieron nuevas perspectivas y crearon nuevos edificios y monumentos que transformaron radicalmente París y ofrecieron inusuales puntos de vista para los artistas.



BOULEVARD DE MONTMARTRE 1897

Museo del Hermitage de San Petersburgo

Muestra la calle en un día de otoño, con los árboles medio desnudos de hojas y la luz del sol filtrada por las nubes, lo cual provoca sutiles diferencias lumínicas entre los edificios, dependiendo de su orientación.

Por el boulevard circulan numerosos carruajes en ambos sentidos y en las aceras se entretienen los paseantes mirando los escaparates de las tiendas y los cafés.

Tanto los coches como los personajes son simples manchas que se superponen una al lado de la otra para sugerir, más que representar, las figuras, que sólo podemos reconstruir desde la distancia.

La conexión con la realidad es aún fácilmente identificable aunque la técnica pictórica parece minimizarla, anticipando lo que luego harán las vanguardias.



BOULEVARD DE MONTMARTRE 1897

Museo Metropolitano de Nueva York

Muestra el mismo espacio urbano en una de esas mañanas frías y grises del invierno.

El cielo cae plomizo sobre la ciudad y la luz se apaga tornándose verde y ocre. Los brillos grisáceos del pavimento permiten intuir que ha llovido hace poco, mientras que la escasa presencia humana transmite una sensación desapacible.

Pero sobre esta impresión general destacan algunos colores cálidos: los puntos naranjas de las hojas de los árboles, algunos detalles rojizos de las tiendas y los efectos rosáceos del cielo.

Para **Pissarro**, al igual que para otros impresionistas, lo importante en ambos casos es el conjunto de sensaciones y efectos perceptivos que la luz provoca sobre los objetos. Por eso las sombras no son siempre negras o grises, como se pintaban en la pintura tradicional, sino que se construyen con otro cualquier color que resulte complementario.



BOULEVARD DE MONTMARTRE 1897

National Gallery de Londres.

Vemos el Boulevard por la noche. En este caso la luz es completamente diferente, porque es enteramente artificial; procede de las farolas, de las luces de los coches y de los escaparates, que se alinean marcando la perspectiva. Los focos luz se reflejan sobre el suelo, sobre los edificios y sobre el cielo azul, provocando un fantástico abanico de irisaciones blancas, amarillas, naranjas y rojas superpuestas a los tonos oscuros predominantes.

El resultado es espectacular al mismo tiempo que fantástico, incluso un poco irreal, lo que se acrecienta por el tipo de pincelada, nerviosa y desintegrada.

Parece mentira que se trate del mismo lugar. Fueron estos cambios de percepción de la realidad lo que interesó a los impresionistas. Así, las series de imágenes de un mismo tema, en diferentes momentos del año o en diferentes horas del mismo día, se convirtieron en un medio de exploración de las leyes de la óptica.

También Monet investigó sobre el modo en que cambiaba la percepción de las superficies bajo los diversos efectos de la luz, por ejemplo en la serie de ***vistas de la Estación de Saint-Lazare*** (1877) y en la de la ***Catedral de Rouen*** (1890). El comportamiento analítico de estos pintores les llevó a traspasar, en cierto modo, las fronteras del arte y adentrarse en el terreno de la ciencia.



***EL BOULEVARD DE MONTMARTE
UNA MAÑANA CON EL TIEMPO
GRISÁCEO***

1897 . 73 x 92 cm

Paisaje urbano impresionista

Óleo sobre lienzo

National Gallery of Victoria (NGV),
Melbourne, Australia



***EL BOULEVARD DE MONTMARTE
BAJO LA LLUVIA DE PRIMAVERA***

1897

Paisaje urbano.



MAÑANA, SOL INVERNAL,
1901. Academia de Artes,
Honolulu.

Imagen con el Puente Neuf, el
río Sena y el Louvre, París.

BERTHE MORISOT



BERTHE MARIE PAULINE MORISOT

(Bourges, 1841-París, 1895)

Biznieta de **Fragonard**. Nacida en el seno de una familia burguesa, como buena señorita estudió arte: música, pintura... fue precisamente su familia quien animó a **Berthe** y a su hermana **Edma** a iniciarse en el mismo.

A la edad de 20 años, conoció a **Camille Corot**, importante paisajista de la **Escuela de Barbizon**, de quien fue alumna y la introdujo en los círculos artísticos. Además fue admitida en el Louvre para pintar a los clásicos como copista (en aquel momento muchas mujeres realizaban este trabajo de hacer copias de los cuadros para venderlos). Fue aquí donde en 1868 conoció a **Édouard Manet**.

Morisot decidió ser artista, no de forma aficionada (como era habitual en su época) sino adoptando una postura radical que la vincularía al grupo impresionista (la vanguardia del momento) a pesar de su condición de gran dama, de mujer burguesa, urbana, interesada por la moda y la activa vida cultural de la época y demostrando, no sin dificultades (no podían estudiar lo mismo que los hombres, ni participar en las tertulias...) las posibilidades de las mujeres en las artes a fines del siglo XIX.

Pronto adquirió la técnica impresionista de pintar al aire libre, donde creaba pequeños cuadros y esbozos para grandes obras que terminaba en el estudio. Su primera participación fue en el Salón de París fue en 1864 con dos paisajes y continuó exhibiendo continuamente en el Salón hasta 1874, año de la primera exposición impresionista, en la que participó con **La cuna**.

Fue musa de **Manet** posando luego para algunos de sus cuadros, tanto en diversos e importantes retratos como en su obra de gran formato: **El Balcón**, donde el pintor francés da cuenta de su admiración por la obra de **Goya**, tratando el mismo tema de sus **Majas en el balcón**.

Fue **Morisot** la que convenció a **Manet** de pintar al aire libre y lo atrajo al grupo de pintores que serían posteriormente **los impresionistas**. **Manet**, sin embargo, nunca se consideró como tal, ni estuvo de acuerdo con exhibir sus obras junto al grupo.

En 1874 se casó con el hermano de **Édouard**, **Eugène Manet**.

A partir de 1880, la influencia de Renoir se refleja en su obra.

La vida de **Berthe Morisot** se vio ensombrecida por la muerte de **Édouard Manet**, 1883, la de su esposo, **Eugène Manet**, 1892, y la de su hermana **Yves** (1893).

Educó sola a su única hija, **Julie Manet**, con quien mantuvo siempre lazos muy fuertes. Al morir a los 54 años, confió su hija a sus amigos, **Edgar Degas** y **Stéphane Mallarmé**.

En 1892 la galería Boussod-Valadon le dedica una exposición que tuvo un gran éxito.

Murió el 2 de marzo de 1895 en París y está enterrada en el cementerio de Passy en París.

EXPOSICIONES

Morisot, junto a **Camille Pissarro**, fueron los dos únicos pintores que tuvieron cuadros en casi todas las exposiciones impresionistas originales, **Pissarro** participó en todas, **Morisot** solo faltó cuando estaba embarazada de su única hija.

ESTILO

La técnica que desarrolla **Morisot** se basa en un tratamiento de pinceladas suaves desde un principio, hasta que evoluciona a un impresionismo más expresado en la pincelada, en concreto a partir de 1873, cuando el tratamiento más libre de las pinceladas rápidas y planas y la atmósfera más tratada con el color permitían reflejar una estética más de índole impresionista. Su pintura muestra una frescura luminosa en su paleta, la factura libre y vigorosa, pinceladas largas, claras, sin miedo de mostrar en algunas partes el lienzo así como la atmósfera poética de sus lienzos, hacen que sus obras sean reconocidas y admiradas. **Mallarmé** la definía como "polvo volátil": una pintura etérea, con figuras muy introspectivas y melancólicas pero que al mismo tiempo transmiten una alegría de vivir que produce satisfacción a quien las contempla, una pintura de gran delicadeza.

Sus cuadros muestran unos temas equivalentes al de sus colegas masculinos. **Edgar Degas**, también burgués, pintaba ensayos de ballet, carreras de caballos, desnudos femeninos (y a la propia **Berthe** durante su etapa de formación como "copista" de los grandes maestros en el Louvre). **Claude Monet** pintaba los nenúfares de su jardín, a sus hijos...

Las mujeres impresionistas pintaban su entorno social bajo el enfoque impresionista. A pesar de esto, la figura de **Berthe Morisot**, junto a las de otras maestras de la pintura, quedó ensombrecida por el conjunto del movimiento y en especial de los pintores masculinos.

Al igual que **Mary Cassatt**, otra de las pintoras impresionistas relevantes, **Berthe Morisot** fue relegada a la categoría de artistas femeninas por su temática de la vida cotidiana (mujeres, niños y escenas domésticas). Sin embargo, como mandaba la doctrina impresionista, **Morisot** pintaba la inmediatez, lo que veía en su vida normal. Como una mujer de la alta burguesía, estaba habituada a escenas domésticas, deportes campestres y un amplio círculo de mujeres y niños, ya que el mundo masculino les estaba vetado.

En la actualidad, sus pinturas pueden alcanzar cifras de más de 4 millones de dólares.



LA CUNA (1872)

Representa a su hermana **Edna Portillon** velando a su hija Blanche.

Fue expuesto por primera vez en la **primera exposición impresionista**, 1874 en el antiguo taller del fotógrafo **Nadar**, en el parisino Boulevard des Capucines.

Si bien algunos críticos elogiaron el cuadro, no despertó un gran interés y Morisot no consiguió venderlo. La obra permaneció en la colección familiar, pasando a manos de **Blanche Portillon**. En 1930 fue adquirido por el Museo del Louvre. Tras la creación del Museo de Orsay fue trasladado allí.

El cuadro refleja una atmósfera de gran intimidad, dulzura y amor protector. Es la primera maternidad de la pintora, tema que posteriormente sería cultivado asiduamente por la artista.

Revela la influencia de Édouard Manet, que sería su cuñado.

Utiliza un número reducido de colores y una pincelada fluida.

Este cuadro, junto con otros como el que **Claude Monet** pintara de su hijo, **Jean Monet en su cuna** (1867) intentan una nueva representación de la infancia.

Con respecto al título, al compararlo con el de otros cuadros que representaban también a niños durmiendo que fueron presentados en el Salón oficial, afirma **Dominique Lobstein** que: *«antes de contribuir quizás a una revolución estética, participa de una evolución retórica: Morisot abandona todo pintoresquismo anecdótico y los títulos cobran una simplicidad de buen gusto, destinada a informar inmediatamente al espectador del contenido de la obra y permitirle proyectarse como en su propia cotidianeidad».*



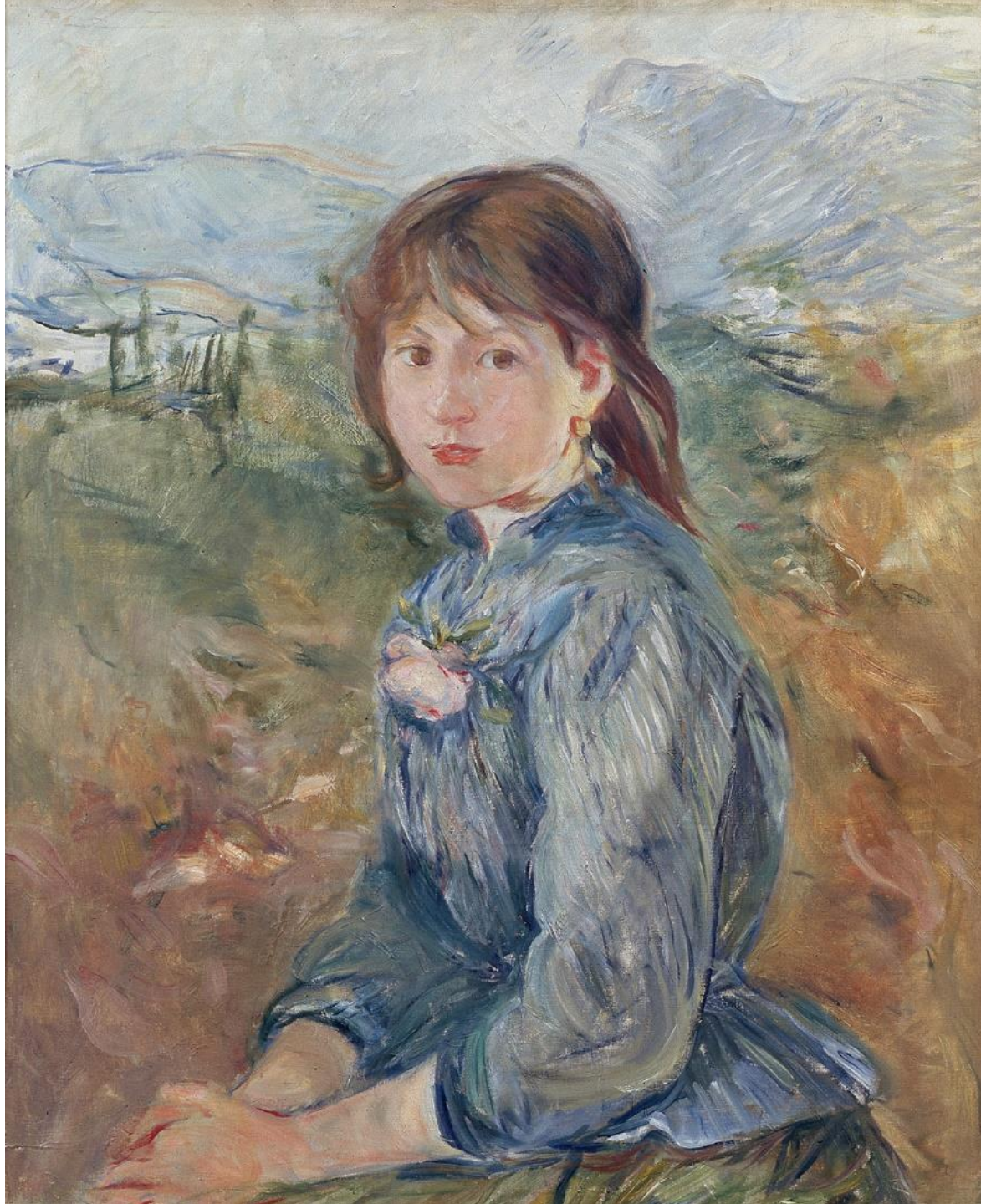
MUJER EN SU BAÑO O MUJER ARREGLÁNDOSE (1875)

Las obras de **Morisot** suelen centrarse en mujeres, bien como protagonistas de un retrato, bien como en el caso de esta obra, como estudios femeninos generales que muestran al individuo en su cotidianidad.

Manifiesta el gusto de los impresionistas por perfeccionar el reflejo de la luz.

Degas escribió en una ocasión: "*Lo fascinante no es mostrar la fuente de luz, sino el efecto que esta crea*" y tal parecer parece ser la técnica que **Morisot** empleó en el cuadro.

La pintora (igual que **Manet**) fue un tanto reservada en su método y prefirió trabajar con un estilo más preciso y no tan abstracto como el resto de los impresionistas.

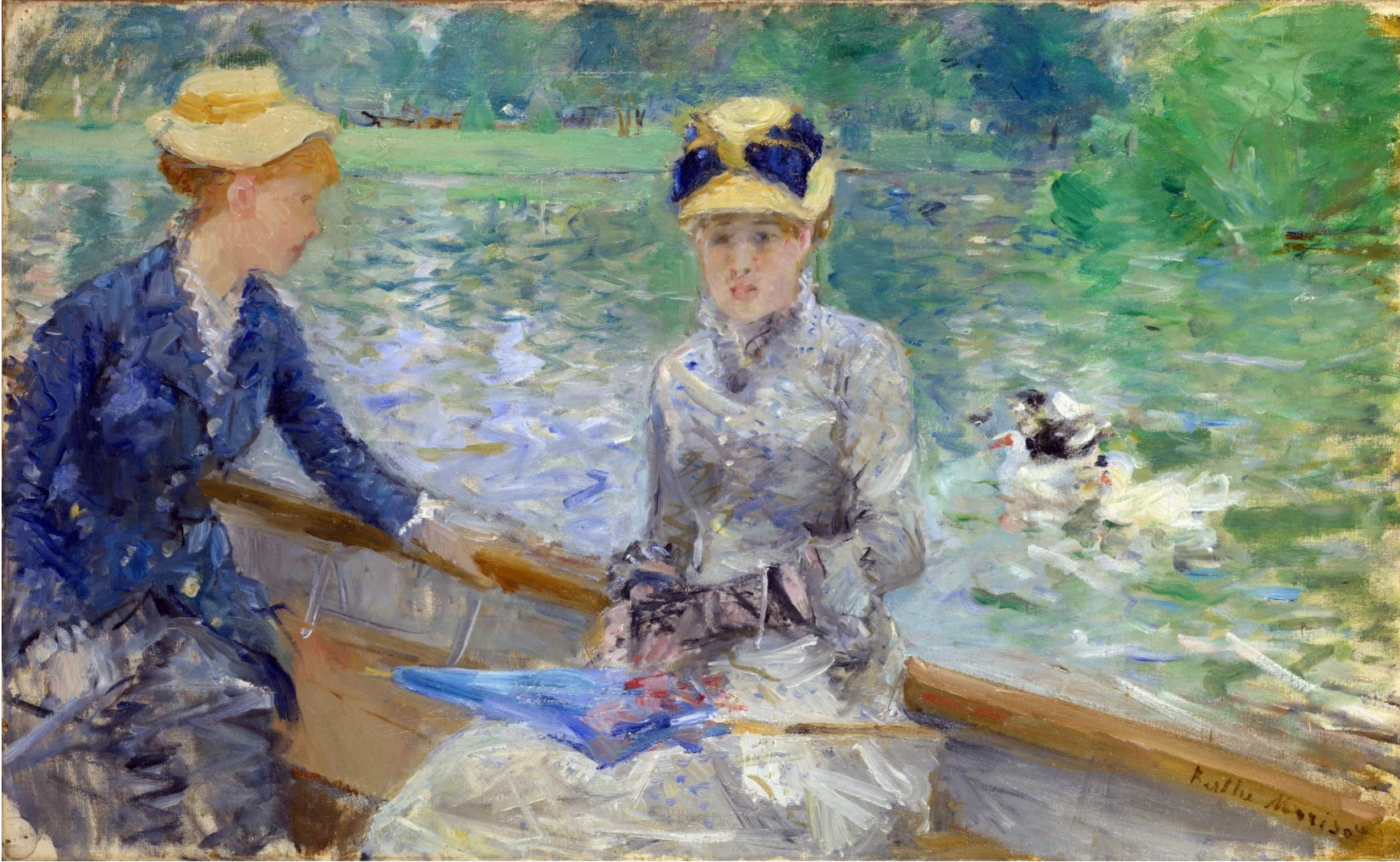


ALDEANA NIZARDA (1888-89)
Museo de Bellas Artes de Lyon

*EUGÈNE MANET EN
LA ISLA DE WIGHT 1875*



DÍA DE VERANO (1879)



Berthe había sido madre, en el invierno anterior y acompaña a la niñera y a la pequeña Julie en sus paseos diarios al parque. El Bois de Boulogne le estimuló a retomar la pintura al aire libre. **Morisot** encontró un compromiso ideal entre los deberes de la maternidad y el deseo de volver a pintar lo antes posible. Llevándose los modelos al parque, podía pintar y estar al mismo tiempo con su hija Julie.

El cuadro describe una escena soleada en el agua. En uno de los lagos del parque, dos mujeres hacen una excursión en barca, sentadas, ocupando todo el primer plano. **Morisot** se ha acercado mucho a las modelos. No plasma una vista espontánea sino que ofrece una composición muy estudiada y preparada con un boceto en acuarela. Este estudio presenta el motivo de forma prácticamente idéntica : probablemente lo hizo directamente en el Bois de Bologne.

Renoir eligió un motivo muy similar para su obra **Barcas en el Sena**. En comparación con esta obra se puede apreciar como la pintora se concentra en las figuras, mientras que **Renoir** solo las trata como parte del paisaje.

Morisot sigue, las indicaciones de la luz y del color. Además formula, con motivos muy personales, aspectos específicos del sexo femenino.

Sus pinceladas son enormemente libres, inconexas, enérgicas, con líneas en zigzag y gruesas manchas de color, creando una piel de color irregular, que se diferencia de la lisura académica de la técnica tradicional.

EL CORPIÑO ROJO (1885)





LA FLAUTISTA
1890

LA PASTORA TUMBADA 1891



Morisot hizo dibujos preparatorios, algunos de ellos en un pequeño cuaderno de apuntes. La obra definitiva, un cuadro de grandes dimensiones (64 x 116 cm), centra la atención en la figura tumbada, al haber eliminado el cielo y el paisaje lejano.

En la primavera y el verano de 1890 -y de nuevo en 1891- **Berthe Morisot**, su esposo e hija alquilaron una casa llamada «La maison Blotière» en Mézy-sur-Seine, cerca de Meulan, a unos cincuenta Km. al oeste de París. La casa tenía un huerto y una terraza que daba sobre el Sena. **Morisot** pintó varios paisajes en los que plasmó esta vista. La cualidad rústica y virgen del lugar le indujeron a tratar temas nuevos. En particular, trabajó intensamente en lo que sería su composición más ambiciosa, **Cerezo**, 1891, además hizo varios dibujos y tres versiones pintadas de una composición en la que se ve a una pastora joven tumbada en la hierba junto a una cabra. Una muchacha del pueblo, **Gabriëlle Dufous**, es la modelo para la pastora (y para otros cuadros). **Morisot** procedió según el estilo académico consagrado para desarrollar la composición definitiva.

Pintó el paisaje del fondo (**Valle del Sean en Mézy**, 1891, pintó la cabra (**La cabra Colette**, 1891, hizo un boceto de la composición, de rápida ejecución, con la pastora tumbada, la cabra y la vista del Sena como fondo (**Pastora tumbada**), 1891, Y para definir la pose de la pastora tumbada, hizo posar a la modelo desnuda, permitiéndole, que se dejara puesto el pañuelo de la cabeza.



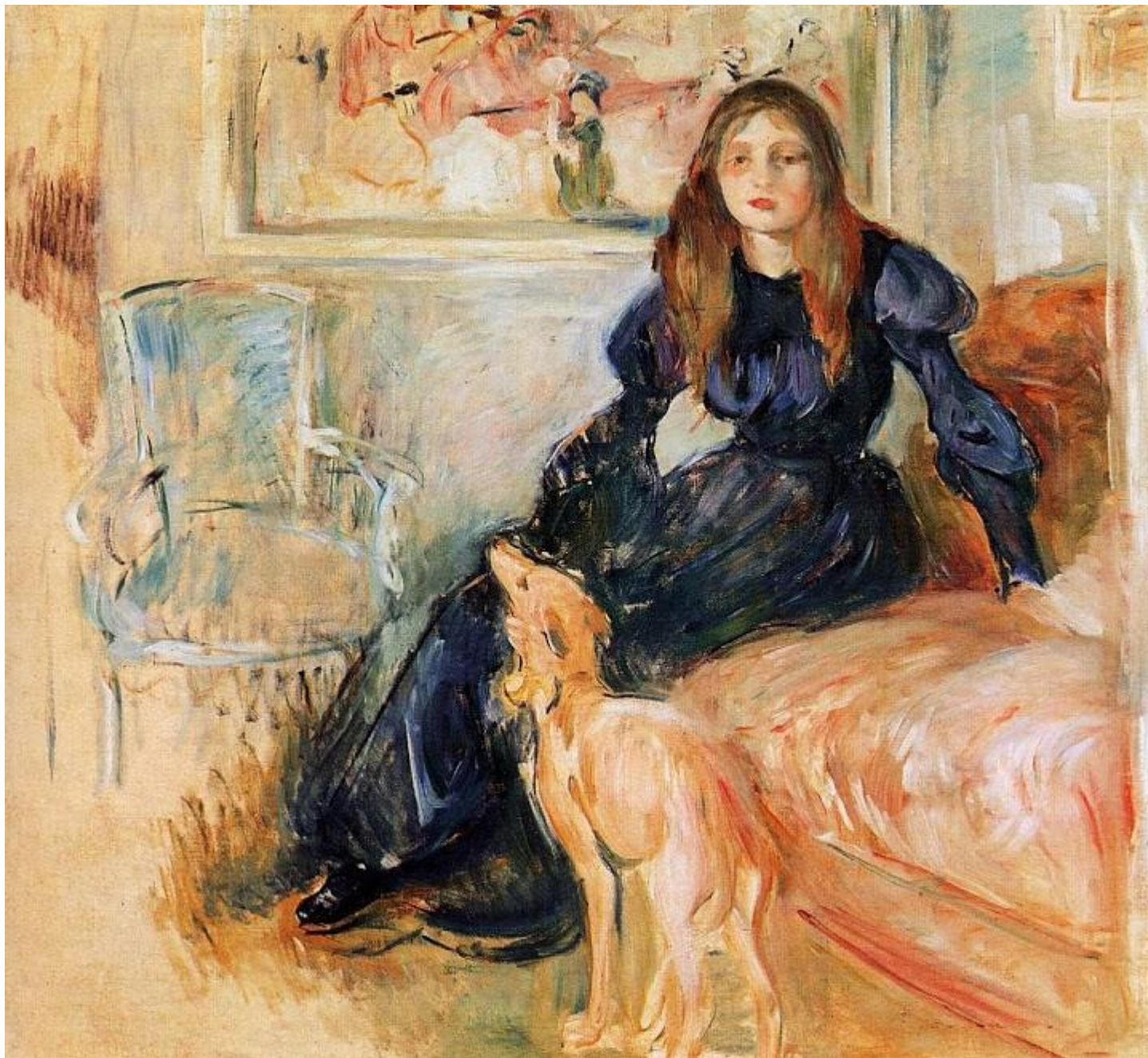
CEREZO, 1891

Neuilly-sur-Seine, patrimonio de Mr. y Mrs. Denis Rouart.

Sería su composición más ambiciosa y de mayores dimensiones, en ella trabajó intensamente. Muestra a dos niñas (una de ellas **Julie**) cogiendo cerezas.

En los años 90, el estilo de pintura de **Morisot** recibió un nuevo desarrollo, en gran parte gracias a **Renoir**, que seguía siendo un amigo devoto. La composición para Renoir ahora ocupa un lugar más “honorable”, y el trabajo en el dibujo representa un proceso sistemático. Los dos artistas que trabajan en motivos similares, crean muchas pinturas al aire libre. Durante este fructífero período, se pintó este cuadro.

Se aprecia un movimiento ascendente al que contribuyen todos los detalles de esta composición: las figuras de las chicas con los brazos levantados hacia arriba, las escaleras, el formato del lienzo, extendidas verticalmente. La técnica del artista, que se distingue por la naturaleza caótica de las pinceladas, también se cambia y está sujeta a un movimiento ascendente; Cabe destacar, especialmente en la imagen de cabellos y vestidos, que el pincel funcionaba verticalmente.



JULIE MANET Y SU GALGO LAERTES (1893)

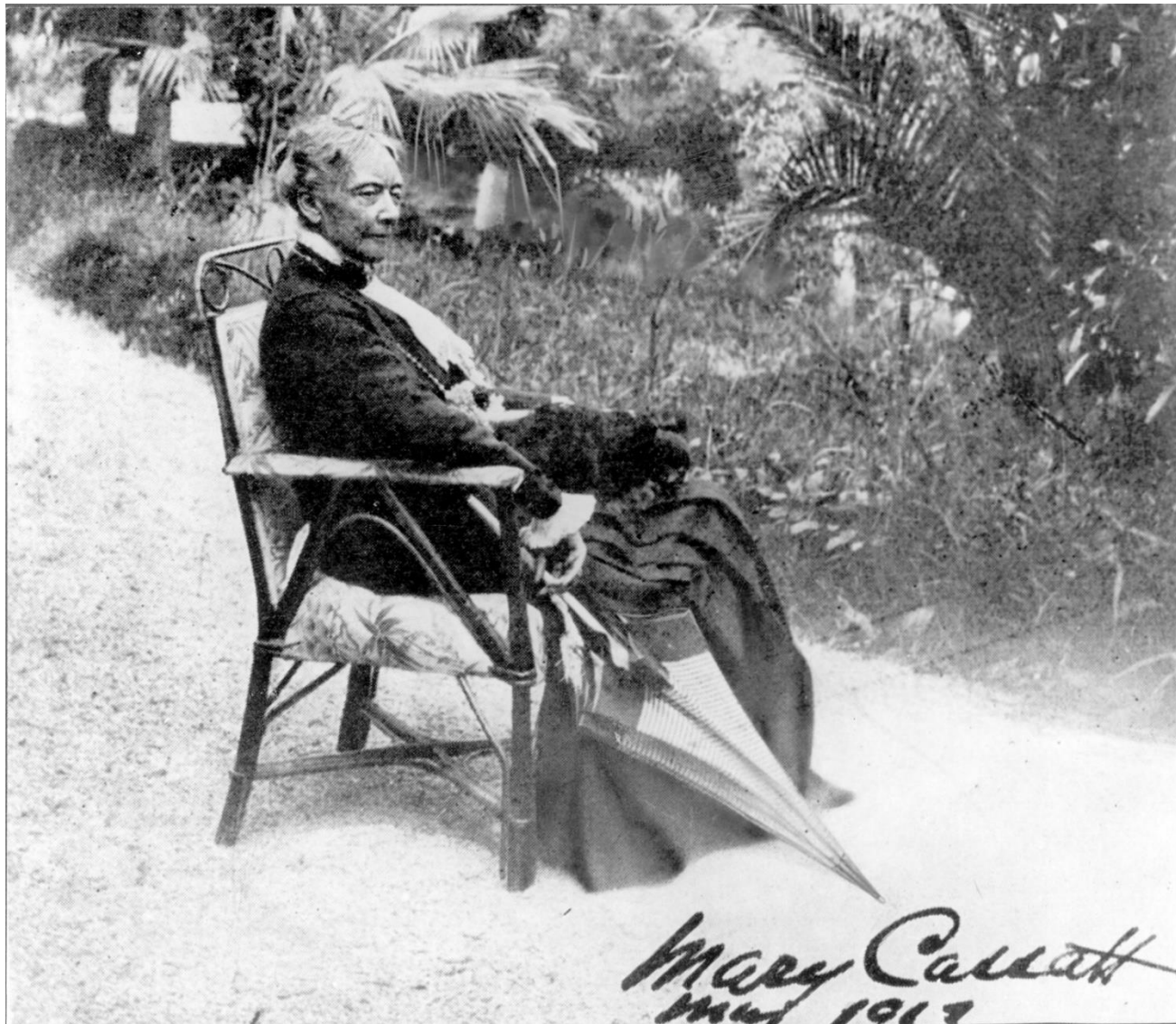
La pequeña **Julie**, la heroína de muchas fotos de su madre, se ha convertido en una chica atractiva. Cuando muchos familiares del artista se fueron para siempre, la hija se convirtió en su única alegría y amiga íntima.

Julie, en el cuadro, acaba de perder a su padre, va de negro, tiene los ojos llorosos y la mirada perdida. La obra pasaría a manos de **Monet** a la muerte de Berthe. Se lo regalaría **Julie** ante la tristeza de este por su madre.

Berthe Morisot logra transmitir la postura natural de la hija. **Julie** está sentada en el sofá, cuya tapicería en colores es similar al color de la piel del perro. La pintura se aplica tan finamente que en varios lugares se puede ver la imprimación. Debido a esto, los objetos se vuelven casi transparentes, además, parece que se elevan en el aire, como el sillón azul claro junto a **Julie**.

A través de toda la composición, parece que pasa una vibración sutil resultante del movimiento constante y muy dinámico del pincel.

MARY CASSAT



MARY CASSATT 1844-1926

Mary Stevenson Cassatt es una pintora y grabadora estadounidense que pasó gran parte de su vida adulta en Francia, donde forjó amistad con **Edgar Degas** y se incorporó al movimiento impresionista junto a Morisot.

Principalmente pintó imágenes representando la vida social y privada de las mujeres, con especial énfasis en los lazos madre-hijos. Su obra también acercó el impresionismo europeo a los Estados Unidos.

Nació en Allegheny City (que hoy forma parte de Pittsburgh), en una familia de clase media alta. Su padre, que nunca se mostró favorable a la carrera artística de Mary, fue un exitoso agente de bolsa y su madre, provenía de una familia de banqueros.

Pasó su infancia viviendo en distintos lugares de Norteamérica y visitó distintos países de Europa aprendiendo alemán y francés. En 1851 toda la familia **Cassatt** se trasladó a París una temporada.

Aunque su familia se opuso a que se convirtiera en una artista profesional, comenzaría a estudiar pintura a los 15 años, en la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadelfia durante cuatro años, donde obtendrá un acento académico que llevará consigo a París. Decide dejar sus estudios antes de obtener un título harta de la diferencia en la enseñanza entre hombres y mujeres (por ejemplo estos tenían modelo vivo y ellas no) y tras superar las objeciones de su padre, se trasladó a París en 1866, con su madre y amigos de la familia en calidad de acompañantes.

En París, dado que las mujeres aún no podían asistir a la École des Beaux-Arts, solicitó recibir clases particulares con maestros de la escuela y fue aceptada para estudiar con **Jean-Léon Gérôme**, profesor muy respetado, conocido por su técnica realista y su tratamiento de temas exóticos completando su formación como copista en el Louvre. Hacia el final de 1866 tuvo además como profesores de pintura a **Charles Joshua Chaplin** y en 1868, a **Thomas Couture**, cuyos temas eran, en su mayoría, románticos y urbanos.

En los viajes al campo solían dibujar la vida cotidiana al aire libre, sobre todo a campesinos ocupados en sus actividades diarias. En 1868, por primera vez, una de sus pinturas, La Mandolinista obra romántica al estilo de **Corot y Couture**, y una de las dos únicas pinturas correspondientes a la primera década de su trabajo, fue aceptada por el jurado de selección para el Salón de París. El panorama artístico francés estaba en pleno cambio **Courbet y Manet** trataban de romper con la tradición académica aceptada y los impresionistas estaban en sus años de formación. **Cassatt**, por el contrario, continuó trabajando a la manera tradicional, presentando obras al Salón durante más de diez años, pero aumentando su frustración, por la dificultad de ser mujer.

A fines del verano de 1870, al iniciarse la guerra franco-prusiana, regresó a los Estados Unidos y vivió nuevamente con su familia. Su padre aún continuaba resistiéndose a aceptar su vocación, por lo que le financiaba sólo las necesidades básicas y no los materiales artísticos (muy difíciles de conseguir desde donde vivían entonces). Expuso un par de cuadros en una galería neoyorquina, encontrando elogios pero no compradores; así que se fue a probar suerte a Chicago, perdiendo varias pinturas en el gran incendio de 1871. Poco después recibió un encargo del arzobispo de Pittsburgh para realizar dos copias de **Correggio** en Parma, Italia (y vino a Europa con **Emily Sartain**, artista de una buena familia americana).

En **1872** se observa una maduración en su estilo (gracias al estudio de los maestros en los más importantes museos europeos y a las indicaciones de **Pissarro**). Una de sus pinturas fue aceptada por el jurado, expuesta en el Salón de París 1872, bien recibida y comprada: **Dos mujeres lanzando flores durante el carnaval**. La situación de **Cassatt** cambió. En Parma atrajo la atención del público y fue apoyada y alentada por la comunidad artística: «Todo Parma está hablando de la señorita **Cassatt** y de sus imágenes, todo el mundo está ansioso por conocerla». Tras terminar su encargo en Italia, viajó a Madrid y Sevilla, donde pintó algunas obras basadas en diferentes temáticas españolas, entre ellas **Bailaora española con Mantilla** (1873).

En **1874** decide **mudarse definitivamente a París**, junto con una de sus hermanas, **Lydia** y abrió un estudio. Se inicia su relación con **Edgar Degas** (algunos la llegan a considerar como su alumna) quien le recomienda integrarse en el grupo impresionista. Se hace amiga de **Berthe Morisot**. A partir de ese momento su estilo se acerca más a Renoir y Degas, participando en cuatro de las ocho exposiciones impresionistas con sus cuadros de niños y mujeres, temas que serán sus favoritos.

En **1877**, en uno de los más bajos momentos de su carrera tras el rechazo de las dos obras que había presentado al Salón, el propio **Edgar Degas** la invitó a exhibir su trabajo junto a los impresionistas, que tres años atrás habían comenzado a exponer sus obras de forma rebelde e independiente, lo que le llevó a participar en varias de las exposiciones impresionistas a partir de 1879.

Poco después de su triunfo con los impresionistas, **Cassatt dejó la pintura para hacerse cargo de su madre y hermana, que enfermaron. Su hermana murió en 1882**, lo que dejó a la artista sin ánimo para pintar; **su madre recuperó la salud**, tras lo cual retomó la pintura. Permaneció unida al círculo de los impresionistas hasta 1886, pues ya no se identificaba con éste ni con ningún otro movimiento artístico. A a pesar de ello, no perdió su amistad con **Degas** y **Berthe Morisot**.

La década de 1890 fue la época más creativa; expuso regularmente en las galerías neoyorquinas e incluso se convirtió en modelo a seguir para jóvenes artistas norteamericanas a las que aconsejaba en sus carreras; entre éstas destaca **Lucy A. Bacon**, que fue presentada por **Cassatt** a **Pissarro**. Al iniciarse el nuevo siglo trabajó como consejera para varios coleccionistas de arte, a los que recomendaba que eventualmente donaran sus compras a los museos de arte norteamericanos. Sin embargo, el reconocimiento amplio de su arte fue tardío en los Estados Unidos.

En 1890 y 1891 exhibió una serie de coloridas pinturas entre las cuales estaban **Mujer tomando un baño** y **El salón de belleza**, cuadros inspirados en el arte japonés.

Cassatt fue en general hostil a los movimientos pictóricos posteriores, como el postimpresionismo, el cubismo y el fauvismo.

A partir de 1900, el estilo de **Cassatt** continuó en evolución, acercándose hacia una honesta y simple copia de la realidad; empezó a experimentar con varias técnicas y en su trabajo posterior podemos observar que casi un tercio de sus pinturas nos muestran escenas domésticas y retratos de madres e hijos en íntima relación.

1904 Francia le había concedido la Legión de Honor por sus contribuciones al arte del impresionismo.

1910 Un viaje realizado a Egipto dejó a **Cassatt** impresionada y le produjo una crisis de creatividad (consideraba que sus manos eran incapaces de reproducir la fuerza del que era seguramente el mejor arte de la Antigüedad) y también le quebró la salud. En 1911 fue diagnosticada de diabetes, reumatismo, neuralgia y cataratas y en 1914 tuvo que dejar de pintar por hallarse casi completamente ciega, a pesar de lo cual en 1915 aún tuvo fuerzas para contribuir con 18 pinturas en apoyo del movimiento sufragista.

Nunca contrajo matrimonio, pues desde muy pronto consideró que ello era incompatible con el desarrollo de su carrera.

Tras 11 años de completa inactividad artística debido a su ceguera murió el 14 de junio de 1926 en la casa familiar Château de Beaufresne, cerca de París, y fue enterrada en el panteón familiar en Le Mesnil-Théribus, Francia.

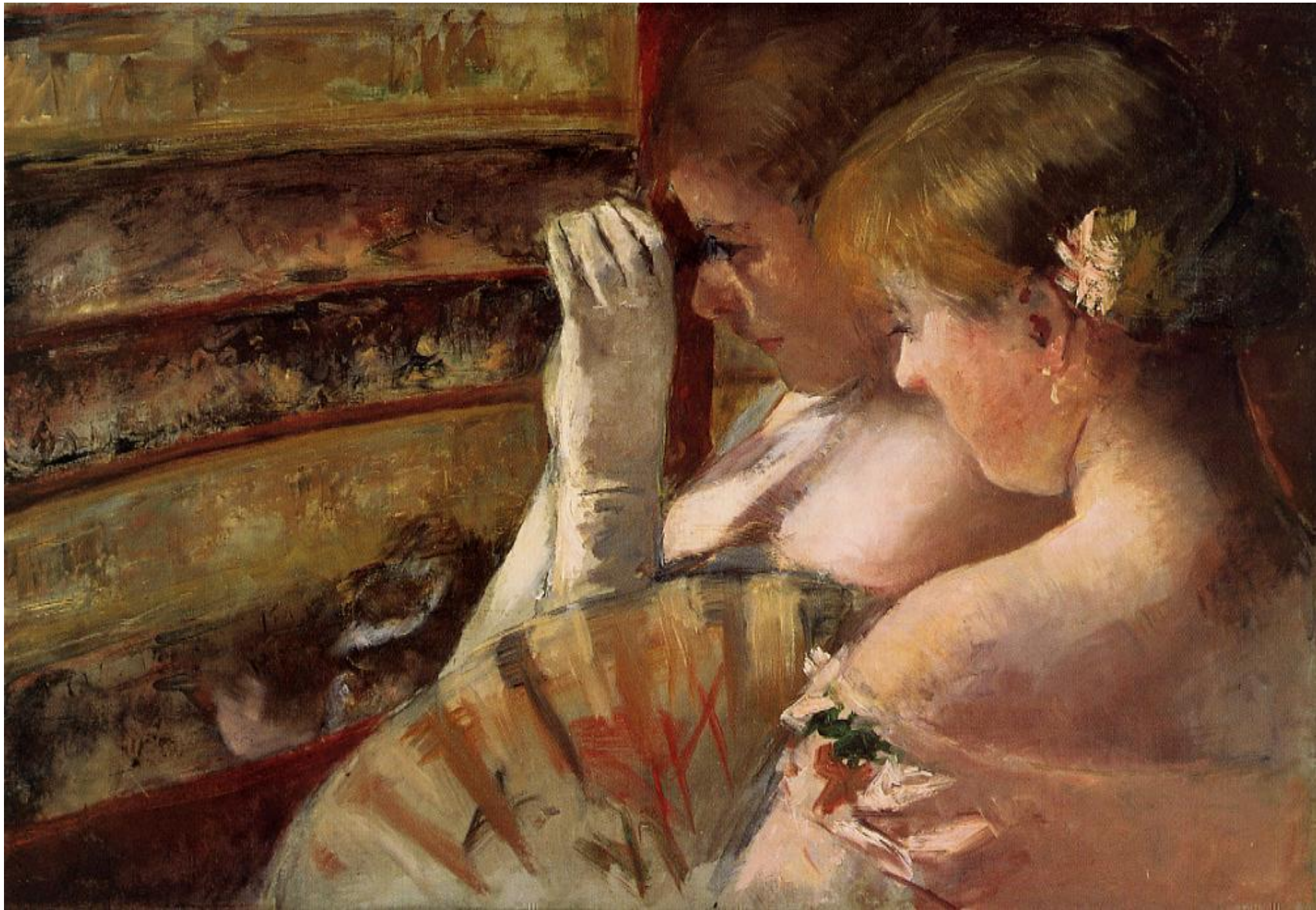
DOS MUJERES LANZANDO FLORES DURANTE EL CARNAVAL 1872



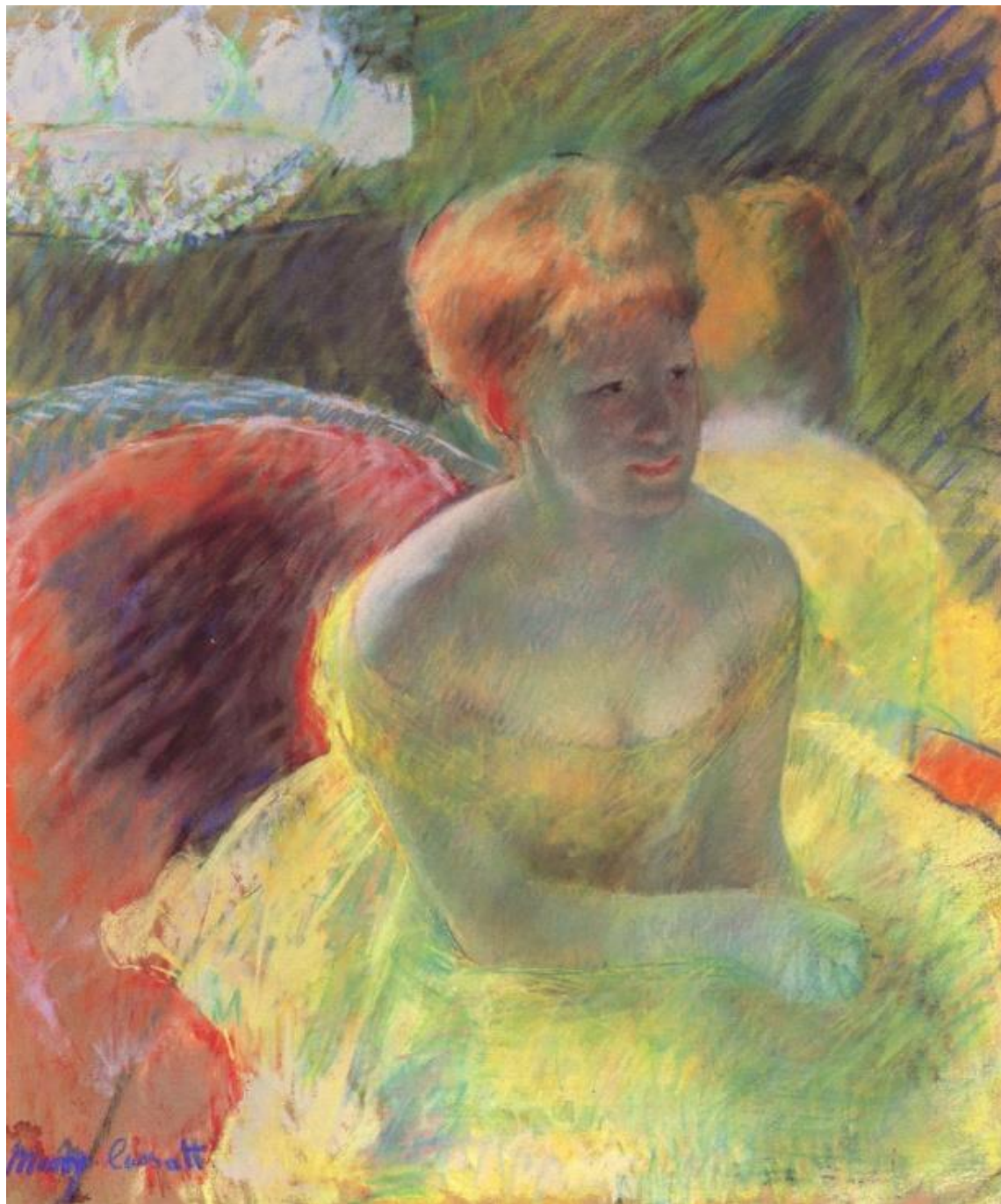
BAILAORA ESPAÑOLA CON MANTILLA 1873



Ambos cuadros
Fueron
aceptados
en los
Salones
de París de
sus años.



EN EL PALCO (1879)



LYDIA INCLINANDO LOS BRAZOS, SENTADA EN EL PALCO (1879)



MUJER LLEVANDO UN COLLAR DE PERLAS 1879

El retrato de una *Mujer con collar de perlas en un palco* se presentó primero en la 4ª exposición de los impresionistas, donde se dedicó una estancia a las obras de **Mary Cassat** con motivos del teatro y de la ópera. Este cuadro fue uno de los pocos que se vendieron en la exposición.

Al igual que **Renoir** y **Degas**, también **Mary Cassat** reprodujo los grandes teatros y la ópera de París como centro de la cultura y de la vida moderna. El teatro y la ópera eran dos lugares de la vida pública en donde las mujeres podían participar; era un lugar para ver, pero también para dejarse ver.

No obstante a diferencia de su amigo **Degas** en sus cuadros de teatro **Cassat no** se concentró sobre lo que ocurría en el escenario o en el foso de la orquesta, sino al público femenino. Son las espectadoras del teatro las que, se convierten en objetos de observación: por un lado, por las miradas del público: por otro, por la mirada del observador del cuadro. El teatro, constituye tan solo el marco en que se presenta el motivo, y pasa a un segundo plano. La exhibición del atractivo físico, ya sea paseando en el parque o asistiendo al teatro, forma parte del papel que desempeña la mujer a finales del siglo XIX. Los espectadores de **Mary Cassat** parecen ser conscientes de ello. Los abanicos que sostienen en la mano, que podrían servir de protección visual permanecen cerrados. Esto queda especialmente claro en *Mujer de negro en la ópera* de 1879, con el hombre que se asoma de su palco y no observa a la mujer que acompaña, sino que con sus prismáticos fija su mirada en la espectadora del primer plano. Esta, a su vez, dirige la mirada al escenario.

También la mujer del *collar de perlas* es observada, en su palco, por el público que aparece en el fondo del cuadro. Ella, a su vez, no mira al escenario, sino a los puestos del palco que aparecen en el espejo detrás de ella. Al situar un espejo inmediatamente detrás del sillón rojo, consigue un sorprendente efecto espacial. Inteligentemente aprovecha el espejo posterior para recoger una visión más amplia del teatro, con los palcos y el público. La elegante curvatura de los puestos del palco solo se aprecia en este reflejo, que es lo que crea este efecto espacial plano.

Otro punto es la luz refulgente de la lámpara de araña, de la que hace trabajo de investigación de los efectos de la luz artificial. El cuadro que está muy iluminado por la luz de las lámparas del techo, la luz se vierte hacia delante, por encima de la mujer, y en el reflejo que produce el contraluz. La luz brilla sobre sus hombros desnudos y blancos, descansando sobre el guante de la mano derecha con la que sostiene el abanico. Todo el cuadro parece bañado en una luz roja y dorada, puede considerarse como una de las obras de mayor armonía de **Mary Cassat**. (hay que tener en cuenta, que el invento del alumbrado de gas es reciente, y esto causa fascinación en ella). El ambiente del cuadro es de expectación y entusiasmo, sensaciones que se podían disfrutar en una noche de teatro, ya que era una actividad muy de moda, un lugar de encuentro y de relación.



KITAGAWA UTUMARO, grabado del siglo XVIII.

Alentada por **Degas**, **Cassatt** cultivó también la técnica del grabado, que en estos momentos estaba muy influenciado por las estampas japonesas –*ukiyo-e*–.

Esta influencia del arte oriental llegó a Europa a través de la Exposición Universal de Londres de 1862, en donde el arte y la artesanía nipona fueron uno de los principales atractivos de esta exposición. Esto motivó el coleccionismo de estampas y objetos artesanales y artísticos japoneses, lo que se conoce con el nombre de *japonismo*.

Cassatt se sintió atraída por esta forma de expresión, sobre todo por la del maestro japonés del siglo XVIII, **Kitagawa Utumaro**.

En estos grabados se representaban a cortesanas lavándose, vistiéndose, peinándose, tomando el té, o bañando a los niños; temáticas que también eran tratadas por las pintoras impresionistas.



EL BESO DE LA MADRE, 1891. Técnica del grabado.

Cassatt en sus grabados investigó la línea como forma de crear volúmenes.

Podemos apreciar como imita el trazo orgánico del maestro japonés. Pero también podemos ver las influencias en su elección por un fondo neutro, la posición sedente, o la similitud en los volúmenes del vestido, así como, en la inspiración de los motivos que lo decoran.



*Estim. dessein imprimé par l'artiste et M. Leroy
Mary Cassatt*

MUJER LAVÁNDOSE (1890-1891)

Punta seca y aguatinta a color, 36x26 cm, Museo Metropolitano de Nueva York.

Tras una exposición de estampas japonesas en París, se anima a hacer una serie de diez obras inspiradas en las mismas que se han convertido en uno de los paradigmas del arte del grabado. Esta mujer lavándose pertenece a esa serie.

Las superficies de color plano, las líneas sencillas, la falta de perspectiva, el punto de vista inusual y la asimetría son típicos de las estampas japonesas.

Con gran habilidad, **Cassatt** logra adaptar esas características a su estilo personal, para representar a mujeres occidentales en sus tareas cotidianas. El resultado no puede ser más moderno.

Se cuenta que **Degas**, gran amigo suyo, comentó al ver esta obra “no admito que una mujer pueda dibujar así” (una alabanza machista, pero alabanza al fin y al cabo).



MATERNIDAD (1890) Pastel

El hecho de que **Mary Cassatt** no experimentara en su propia piel la maternidad no fue un problema a la hora de plasmarla en muchos de sus lienzos.

Esta pintora impresionista que renunció a ser madre para vivir de lleno su carrera artística, dejó obras tan preciosas como esta de una madre dando el pecho a su hijo.



EL BAÑO DEL NIÑO 1893

Su relación con **Degas** inspiró su gusto por las composiciones chocantes y asimétricas y despertó su interés por el grabado. Su mayor logro en este campo fue una serie de innovadores grabados en color, mezcla de aguatinta y punta seca.

Cuando **Mary Cassatt** creó *El baño* se encontraba en la plenitud de su carrera creando una enternecedora escena doméstica. Había asimilado la influencia de los impresionistas, cuyo entusiasmo por las escenas de la vida urbana moderna compartía, pero había desarrollado un enfoque muy personal de esta temática, que presentó desde una perspectiva femenina. A **Mary Cassatt** se le conoce sobre todo por sus cuadros de madres y niños, pero su repertorio se extiende más allá, pintó a mujeres paseando en barca, probándose vestidos, viajando en ómnibus o conduciendo un carro en el Bois de Bologne.

Se aprecia la influencia de los grabados japoneses, que vio en una exposición de París en mayo de 1890. El punto de vista alto, con las figuras vistas desde arriba, es típico del grabado japonés, como lo es la proximidad del artista a la escena hasta el punto de cortar el vestido de la mujer en el margen, el énfasis en los patrones decorativos, la estrechez del campo visual, que abarca solo a las dos figuras principales, las cabezas, incluso la niña presenta unos rasgos algo orientales.

Cassatt tenía una gran habilidad para mostrar el tierno vínculo entre madres e hijos. El brazo protector que rodea a la niña evoca un ambiente de tranquilidad y armonía doméstica en el hogar. Y al igual que su amigo **Edgar Degas**, **Cassatt** evitaba las actitudes corporales estereotipadas que se enseñaban en las academias, prefiriendo colocar a sus modelos en posturas inusuales y con todo naturales.

La jarra de agua demuestra que da más importancia a la impresión decorativa que a la perspectiva. La pintora asumió este estilo aquí, ya que la perspectiva de la jarra no coincide con la acusada inclinación de la alfombra.



FIESTA EN UN BOTE

1893–94, Óleo sobre lienzo, 90 × 117, 3 cm, National Gallery of Art, Washington.

Como impresionista y conocedora de la obra de **Monet** se interesa por captar las diferentes luces del día.

Cassatt sitúa a las tres figuras en diferentes zonas de iluminación: el hombre de espaldas está ensombrecido, mientras que parte de la dama y la niña también se benefician de la sombra de la vela; sin embargo, una buena parte de la pequeña está iluminada por un fuerte rayo solar típicamente veraniego.

Esa luz refuerza los colores amarillos de la barca y los rosas del traje de las mujeres, contrastando con la oscuridad del hombre.

La sensación de perspectiva se consigue al situar a las figuras en profundidad, mostrándonos al fondo la orilla con unas edificaciones.

Pincelada suelta y dibujo se vuelven a unir, como viene siendo costumbre en la obra de la norteamericana.



NIÑERA LEYENDO A UNA PEQUEÑA
(1895) pastel



DESAYUNO EN LA CAMA 1897

La maternidad es una temática que aparece mucho en su pintura, aunque ella no fue madre, sin embargo tiene una gran psicología para realizar este tipo de representaciones.

Desayuno en la cama es una representación muy enternecedora, que inspira ese momento íntimo del amor maternal.

MARGARITA LEFEVRE DE AZUL 1901





AUGUSTE RENOIR (1841-1919)

De origen humilde, trabajó desde niño como decorador de porcelanas de la fábrica de Limoges, su ciudad natal. Este trabajo influyó en su obra, pues siempre le dio más importancia al dibujo que otros impresionistas. De hecho fue de todos los impresionistas el más influido por el Renacimiento (Rafael) y el Barroco (Rubens).

Aunque su vida se caracterizó por su dureza, y por la penuria económica, su obra transmitió gran optimismo y alegría de vivir. En relación con este carácter, representó escenas de la vida urbana de contenido festivo como *Le Moulin de la Galette, Los remeros*, de 1881...

Sus obras seguían los principios del movimiento del impresionismo: pintura al aire libre, pero dándole más importancia a la figuras que al paisaje, pincelada suelta; colores puros y luminosos, sombras coloreadas; disolución del dibujo, aunque menos que sus compañeros... no llega a la disolución de los objetos por la luz, como ocurría en Monet.

Desde 1883, inició una etapa más clásica, influida por Rafael, con mayor importancia del dibujo y la mancha de color más compacta, sin pinceladas sueltas retomando uno de sus temas preferidos (los desnudos femeninos) como en *Las bañistas* de 1884-1887.



EL PALCO 1874

Los impresionistas se interesaron también en la vida cultural y nocturna de la ciudad. En esta escena, **Renoir** retrata a dos burgueses que van a la ópera, y desde el balcón ostentan su estatus social. La joven retratada es su amiga y modelo **Nini Gueule de Raie** (conocida como, 'cara de raya' (pez)), mira al espectador, implicándolo en la escena. Con ella se reconoce al hermano del pintor, **Edmond Renoir**, exhibiendo una actitud de desinterés con respecto al “espectador”. Con sus binoculares, hacen ademán de buscar personas conocidas en medio del público (al cual no vemos en la escena).

El lienzo destaca porque **Renoir** desafía las propias reglas del impresionismo al incluir el negro como un color, tanto en el vestido de la mujer como en el traje y sombrero del hombre. Por este atrevimiento, este lienzo contrasta con el cuadro ***Desnudo al sol***.

Escenas de palcos fueron también plasmadas por **Edgar Degas**, **Mary Cassat**.

A pesar de la belleza y el carácter lujoso la obra no encontró comprador y **Renoir** se la ofreció a su marchante **Le Père Martin** por 425 francos. Él se mantuvo firme en no tomar menos ya que era la cantidad exacta que necesitaba para pagar el alquiler debido y no tenía otro recurso. Nini en el palco fue el primero de la larga serie de retratos de **Renoir** llenos de un encanto inimitable.



DESNUDO AL SOL 1874-75

En *Desnudo al sol o Desnudo con efecto de sol*, Renoir estudia el comportamiento de la luz solar sobre el cuerpo femenino. No acude a la técnica del claroscuro tradicional. Por ello, no utiliza el negro como sombra. Para los impresionistas la sombra era otro tipo de color. Por eso, en lugar del negro, **Renoir** opta por tonalidades violetas para crear el efecto de las sombras.

Los elementos alrededor de la mujer carecen de importancia, pues se trata de un estudio. El pintor se ha fijado estrictamente en la luz y el cuerpo femenino. Puede verse el uso de una técnica pictórica basada en manchas y pinceladas gruesas, así como efectos de color por superposición de tonos directo en el lienzo.



BAILE EN EL MOULIN DE LA GALETTE

(1876) Museo de Orsay, París.

Es una de las obras más célebres del **Renoir** y uno de los cuadros más emblemáticos del Museo de Orsay.

Representa un baile en el Moulin de la Galette, merendero popular del parisino barrio de Montmartre. Se ve la luz a través de los árboles que se refleja en la ropa. En el primer plano, a la derecha abajo se ven unas diagonales creadas por unos bancos y una mesa donde están sentados amigos del pintor. Casi en el centro; una pareja que da la sensación de que toda la fiesta gira en torno a ellos. En uno de los bancos: una señora y una niña y en otro un hombre y una mujer, que no se sabe si están discutiendo o cortejándose.

El movimiento que se ve en el cuadro, que da la sensación de que la gente está bailando, viene dado por la ondulación de las cabezas.

Se presentan naturalezas muertas, entre las que destacan un jarrón y unos vasos sobre la mesa.

Tiene influencias de la fotografía, ya que corta los cuerpos.



EL COLUMPIO 1876

Óleo. Museo de Orsay de París

Un hombre de espaldas se dirige a una mujer joven de pie sobre un columpio, una niña los observa y un segundo hombre apoyado contra el tronco de un árbol, mira al primero.

Renoir nos da la impresión de descubrir una conversación: fija, como en una instantánea fotográfica, el juego de las miradas que convergen hacia el hombre de espaldas. La joven mujer desvía la mirada, como turbada. A este cuarteto del primer plano, responde el grupo de los cinco personajes al plano de atrás, que **Renoir** ha esbozado rápidamente en pocas pinceladas.

La obra ofrece muchos puntos en común con *Baile en el Moulin de la Galette*. Los dos han sido ejecutados paralelamente durante el verano de 1876. Los modelos del columpio, **Edmond**, el hermano de **August Renoir**, el pintor **Robert Goeneutte** y **Jeanne**, una joven de Montmartre, figuran entre los bailarines del Baile.

Una misma atmósfera de despreocupación impregna los dos cuadros. Como en el Baile, **Renoir** ha buscado sobre todo traducir los efectos del sol que iluminen la escena, filtrados por los follajes, en particular sobre la ropa y el suelo. Esto desagradó particularmente a los críticos de la exposición impresionista de 1877. Sin embargo, el cuadro encontró un comprador: se trata de **Gustave Caillebotte**, que igualmente compró *Baile en el Moulin de la Galette*.

EL ALMUERZO DE LOS REMEROS

1881, Colección Phillips, en Washington D. C.

Muestra un grupo de amigos de **Renoir** descansando en una terraza del restaurante Maison Fournaise sobre el río Sena en Chatou, Francia. Un clima de alegría popular que se asemeja a una obra anterior: **Baile en el Moulin de la Galette**. **Renoir** ya había retratado tanto el local como el tema del remo en otra obra, **Déjeuner chez Fournaise** (1875).

En esta, representa a sus amigos y clientes habituales del establecimiento.

Capturó una gran cantidad de luz. Como se puede apreciar, la mayor cantidad de esta viene de la gran abertura en el balcón, detrás del hombre en camiseta y sombrero. Las camisetas de ambos hombres y el mantel de mesa actúan en conjunto para reflejar esa luz y enviarla a través de toda la composición. A diferencia de otras obras impresionistas, en esta se puede apreciar cierta nitidez en las formas.

La obra evoca ciertos elementos adaptados al mundo profano de la obra **Las bodas de Caná** de **Veronese**, una de las obra preferidas de **Renoir**.

Fue expuesto en la 7ª exposición impresionista, en 1882.

El marchante **Durand-Ruel** la compró y la dio a conocer por el mundo. La presentó en Londres, Nueva York y Boston, entre otras ciudades.



ALPHONSINE hermana del encargado escuchando al **BARÓN BARBIER**

ELLEN ANDRÉE, una actriz que fue modelo también para otros impresionistas como Degas, Édouard Manet

HIJO DE LOS FOURNAISE, Encargado de los barcos de remo

Los amigos de Renoir, **LESTRINGUEZ Y LHOTE**, que hablan con la actriz **JEANNE SAMARY**.

ADRIEN MAGGIOLO periodista
ANGÈLE LEGAULT actriz

ALINE CHARIGOT futura esposa de Renoir

GUSTAVE CAILLEBOTTE pintor y mecenas





DOS HERMANAS 1881

Renoir pintó esta obra en París cuando adquirió un grado de estabilidad económica al haber pintado el mismo año su famosa obra *El almuerzo de los remeros*. La obra retrata a **Mlle Dartaud**, actriz de la Comedie Française, acompañada de una niña sin identificar representando a su "hermana". Probablemente posaron en el mismo escenario que el del almuerzo: la terraza del restaurante Fournaise, durante el mes de julio. La imagen es una composición de colores vivos y contrastes vibrantes donde destaca el color rojo puro, especialmente del sombrero de la joven, este recurso se emplea para centrar la atención del espectador en la estructura piramidal que forman las dos figuras.

El cromatismo domina todo el cuadro: en la vestimenta de las personas, en el cesto con ovillos de lana, en las flores de la maceta verde.

La composición es poco habitual ya que las "hermanas" están en primer plano y las rejas del balcón justo detrás para aumentar la sensación de proximidad. El tratamiento del fondo es típicamente impresionista, a base de pinceladas sueltas, fluidas, poco definidas y colores naturales que contrastan con los colores empleados en el primer plano.

Renoir hace un tratamiento distinto en cada rostro, a la más pequeña la trabaja con un método impresionista con los rasgos faciales sugeridos más que definidos, y a la joven que está más alejada, tiene un tratamiento en el rostro más detallado como si estuviera en primer plano.

Este cuadro ejemplifica la opción estética de **Renoir**, que prefirió siempre pintar aquello que consideraba bello, eludiendo temas feos o dramáticos. Dentro de las estaciones del año, prefería representar la primavera o el verano, y nunca el invierno.



LOS PARAGUAS 1883

Se representa una escena de ciudad en el momento que empieza a llover con múltiples personajes, casi todos con paraguas, menos la mujer que aparece en primer plano y dos niñas pequeñas en la parte derecha. La composición juega con formas circulares y semicirculares (cesto, paraguas o aro) y predomina el color azulado. El tratamiento geométrico de los paraguas podría estar influido por la obra de **Cézanne**, aunque la forma de representación humana es muy propia de **Renoir**, marcada por la suavidad, calidez y la idea de felicidad de los personajes que contrasta con el ambiente grisáceo del día de lluvia.

Esta obra pertenece a un periodo de transición de **Renoir**, donde agotado por el impresionismo busca un nuevo estilo, el japonismo, que hacía furor en los medios parisinos de la época. Se influye del pintor japonés **Hokusai**.

Se piensa que esta obra puede haber sido pintada en dos periodos distintos, la parte de la derecha donde hay una mujer mirando hacia abajo y las dos niñas tienen un tratamiento a base de pincelada suelta propio del impresionismo, podrían haber sido pintadas entre 1881 y 1882. En cambio la mujer que aparece en primer plano con la cesta perfilada, tiene mucha más nitidez que las figuras de la derecha, podría datar entre 1883-1886, su silueta muy dibujada y su factura más ajustada y clásica anuncian el periodo denominado "**agrio**". Aunque se sabe que la mujer de la cesta fue pintada inicialmente con estilo impresionista y representada como una burguesa con un vestido de encajes y con sombrero se sustituyó por la joven con la cesta que es realmente una costurera, sin paraguas, sin sombrero y con un vestido humilde hecho con tela de Castres, uniforme de las obreras. Este personaje mira al espectador (al contrario de la madre burguesa con los ojos bajos). Otra idea que refuerza la hipótesis de que la obra se pintó en dos periodos distintos es el uso del color azul, diferente en cada parte del lienzo, la zona derecha está pintada a base de azul cobalto (pigmento usado por el artista hasta principios de los años 80), y en la zona izquierda el azul empleado es el azul ultramar, que empezó a utilizar a partir de esa fecha. En 1881 **Renoir** se trasladó a Italia donde estudió la obra de **Jean-Auguste Dominique Ingres** y empezó a utilizar su estilo lineal, claramente visible en esta obra.

LAS GRANDES BAÑISTAS (1884-1887)



Lo empezó tras viaje a Italia. Marca una etapa importante en su obra. Se inspira en una escultura de **François Girardon**, *El baño de las ninfas* (1672), bajorrelieve en plomo realizado para una fuente del parque de Versalles, pero había sido igualmente influenciado por obras de **Ingres** y sobre todo, **Rafael**. Estos dos grandes artistas van a condicionar desde entonces la manera de pintar y dibujar de **Renoir**, que a partir de ese momento va a pintar de una manera más disciplinada y clásica. Renuncia a el aire libre y convirtió el desnudo femenino (hasta ese momento ausente en su pintura) en su tema principal.

Atravesaba un periodo de dudas y empezaba a desmarcarse del impresionismo. Antes de decidirse a exponer *Las grandes bañistas*, trabajó en el, durante de tres años (el tiempo más largo dedicado a uno de sus cuadros). Y realizó numerosos estudios preparatorios con lápiz de plomo, tinta, tiza y acuarela.

El lienzo se expuso en la Exposición Internacional de 1887. **Renoir** estaba intranquilo y se preguntaba qué acogida daría el público a su nuevo estilo. Para la exposición, puso un subtítulo al cuadro: (*Ensayo de pintura decorativa*). Pero esta obra maestra fue acogida de maneras diversas. Aunque **Monet** que habló del «soberbio cuadro de las bañistas» y el escritor **Marcel Proust** que lo encontró «uno de los más bellos de Renoir»— apreciaron la obra, el cuadro recibió tal cantidad de críticas negativas que **Renoir** decidió poner fin al periodo ingresco.

MUCHACHAS AL PIANO 1892

El tema de las dos muchachas al piano aparece a menudo en la obra de **Renoir**. Esta pintura al óleo es fruto de un pedido oficial del Estado. Además de esta versión (que es una de las primeras), hay un pastel y cuatro óleos más con este tema, entre las cuales se encuentra la que adquirió el Museo de Luxemburgo el año de 1892 y se conserva hoy en día en el Museo de Orsay.

En el boceto de la colección Walter-Guillaume, el fondo tan sólo es sugerido sumariamente, pero el estudio de los personajes, de su expresión concentrada, ya está muy avanzada, cercana a la obra definitiva. Aparte del grado de finalización y de la gama de colores, solamente encontramos diferencias menores entre las diferentes versiones. Esta se distingue por su viveza y frescura.

Sabemos, por el testimonio de **Arsène Alexandre** en 1920, que **Renoir** trabajó hasta el último momento en la ejecución de esta petición:

***Renoir** volvió a comenzar cinco o seis veces este lienzo, casi cada vez de forma idéntica. La mera idea de la petición le paralizaba y le impelía a desafiarse a sí mismo. Finalmente, dándose por vencido, entregó a Bellas Artes el que hoy se encuentra en el museo y que, inmediatamente después, consideró el peor de los cinco o seis.*



EDGAR DEGÁS París, 1834-1917



Nació en París, en una familia de buena posición económica.

Pintor y escultor de carácter introvertido, misántropo y actitud exagerada, quedó muy marcado por la muerte de su madre.

Empezó a estudiar derecho, pero pronto se cansó y se dedicó con la ayuda de su padre, a lo que realmente le gustaba: el arte.

Viajó a Italia donde estudió a los grandes maestros del Renacimiento. De ahí la importancia que le daba al dibujo. Cuando vuelve a París es introducido por **Manet** en el ambiente del realismo y posteriormente el impresionismo. Pero al mismo tiempo será el que más se deje deslumbrar por las estampas japonesas, tan de moda en aquella época.

Las estampas japonesas eran xilografías y por tanto los colores se veían planos, sin gradaciones ni efectos lumínicos. Con composiciones asimétricas que crean sensación de inestabilidad y movimiento, donde adquiere protagonismo el vacío y la línea como único elemento indicador de profundidad. (Véase *El conde Lepic con sus hijas*).

Prefirió el interior al aire libre y el estudio de la luz artificial a la luz natural. Sus composiciones representan el instante, pero no en los paisajes, sino interiores. Se centra en el cuerpo humano generalmente, el entorno es accesorio y la mujer es su temática preferida (bailarinas, artistas y bañistas...) mientras se mueven en el baile, actúan o se bañan y asean. Sus obras **parecen instantáneas fotográficas** (de hecho a veces comenzaba fotografiando las escenas) tanto en sus cuadros de bailarinas como en las carreras de caballos..., donde destaca el movimiento y el escorzo, y el tratamiento de la luz.

Por otro lado aún siendo el pintor que mejor posición económica disfrutó, fue también el que más se adentró en las miserias sociales y humanas, tema poco frecuente entre los impresionistas (que preferían representar escenas poco comprometidas socialmente) pintando críticas de la vida y algunas muy pesimistas.

En los primeros años aparece especialmente señalado el elemento anecdótico y de género, como en *Los bebedores de absenta 1878*, cuadro de género.

Degas no realiza su idea de la armonía y de la regularidad de los cuerpos mediante la figura únicamente, en el espacio, sino que enfoca las figuras formando una unidad completa con la luz. Esto representa una diferencia enorme entre su arte y el de los clasicistas y le aproxima al Impresionismo. En sus composiciones de disposición vertical y algunas de sus escenas de teatro posteriores aparece aún el contraste entre la oscuridad del foso de la orquesta y las filas de espectadores con el claro fantasma de la escena, (*El ballet de "Roberto el diablo" 1872, Músicos en la orquesta 1872*). Es asombrosa la dicotomía existente entre las dos disposiciones de los cuadros.

Posteriormente **Degas** evita esta dualidad e introduce la influencia de la composición de la estampa japonesa más intensamente que los otros pintores impresionistas. Al igual que **Manet** incluye la fuerza de la superficie plana del arte japonés, no se puede expresar de forma más radical el espacio ilimitado.

Otro punto importante es la luz, las bailarinas no son más que vagos contornos y desvanecidas sombras y no hay figuras tan impresionistas como estas, el hecho de que **Degas** no pinte paisajes no importa, porque son el cuarto de baño o el salón de baile.

A partir de 1870 **Degas** apenas emplea otra técnica que la pintura al pastel, incluso en sus pinturas al óleo que constituyen la cumbre de su audacia colorista pero nunca implicó una disminución de la intensidad del dibujo. **Degas** utilizó una complicada técnica estratificada, en la que las llamas y remolinos enmascaran salvajes y excéntricos gestos de los bailarines, con tonos rojos vivos y turquesa así como medios tonos.

Degas se encuadra dentro del impresionismo por sus temas modernos, urbanos, cotidianos y burgueses. Usa una amplia paleta, simplifica los detalles y se sirve de una pincelada suelta; y también quería pintar cuadros que comunicaran la fugaz sensación en un instante, lo que se podría decir por su gran ambición.

Solo un selecto grupo de los pintores modernistas (impresionismo, cubismo...) son considerados por su manejo del dibujo como "los que saben dibujar como los antiguos". Esos son: *Degas, Picasso y Matisse*.

LA CLASE DE BALLET, 1871-74



Quizá sea ésta la escena de ballet más popular de **Degas**. En uno de los salones del Teatro de la Ópera de París, dirige la clase el gran **Jules Perrot**, quien a sus 64 años era uno de los maestros más prestigiosos. A su alrededor gira la escena, formando las bailarinas un círculo imperfecto para escuchar los consejos y observaciones del legendario bailarín. En primer plano se sitúa una joven de espaldas y otra subida en el piano, rascándose la espalda. Las demás se recortan sobre la pared verde y el gran espejo enclavado en el vano de una puerta. Al fondo se sitúan las butacas reservadas para las madres que vigilaban la actuación de sus hijas, aunque aquí no se recoja ningún ensayo concreto.

El gran protagonista del lienzo no es el anciano profesor sino el magnífico efecto de profundidad, obtenido a través de las líneas diagonales del suelo, la disposición de las bailarinas en el espacio y la esquina del fondo de la sala, que juega con la influencia de la fotografía al cortar los planos pictóricos (vemos una parte del zócalo del techo mientras que en la zona de la izquierda no lo podemos contemplar).

La sensación de movimiento es otra de las atracciones del maestro, que coloca a sus personajes siempre en diferentes posturas. Por supuesto, no debemos olvidar el interés por la luz, en este caso un potente foco de luz procedente de las ventanas de la derecha (una de las cuales se refleja en el espejo, dejando ver el cielo de París) que inunda la sala, resbala por los vestidos de las bailarinas y resalta los verdes, rojos y amarillos de cintas y lazos. Precisamente es la luz la que crea una sensación atmosférica especial, que llega a recordar a la de **Velázquez**, diluyendo los contornos de las figuras y otorgando aire al espacio.

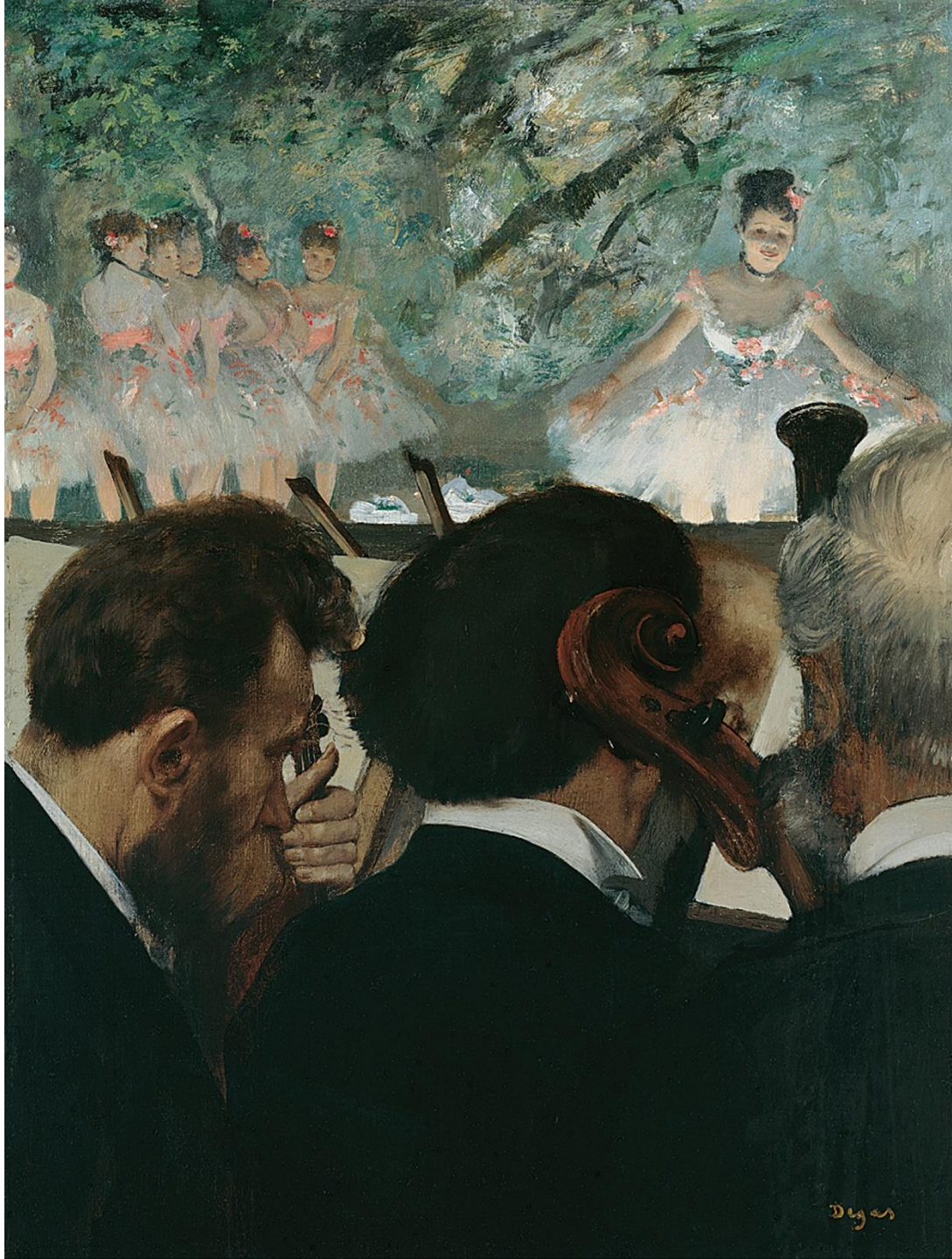
La mayoría de las escenas de danza de **Degas** muestra el esfuerzo y el intenso trabajo de las muchachas por poner una obra en escena. Se convierte de esta manera en el pintor de lo que hay al otro lado del telón, del maravilloso mundo del aprendizaje, más que del esplendor del espectáculo.



EL BALLET DE ROBERTO EL DIABLO

1872. Victoria and Albert Museum

Roberto el diablo es una gran ópera en cinco actos, a menudo se considera como la primera gran ópera. Originariamente planeada como una ópera cómica en tres actos. La historia tiene poca relación con la leyenda medieval de Roberto el Diablo. La música dramática, la armonía y la orquestación de Robert, su melodramática trama, y sus sensacionales efectos escénicos (especialmente el "Ballet de las monjas") hizo que fuera un éxito de la noche a la mañana e instantáneamente confirmó a Meyerbeer como el compositor de ópera líder de su era, llevando a Frédéric Chopin, quien estaba entre el público, a decir: "Si alguna vez se vio magnificencia en el teatro, dudo que alcance el nivel de esplendor mostrado en Robert... Es una obra maestra... Meyerbeer se ha hecho inmortal".



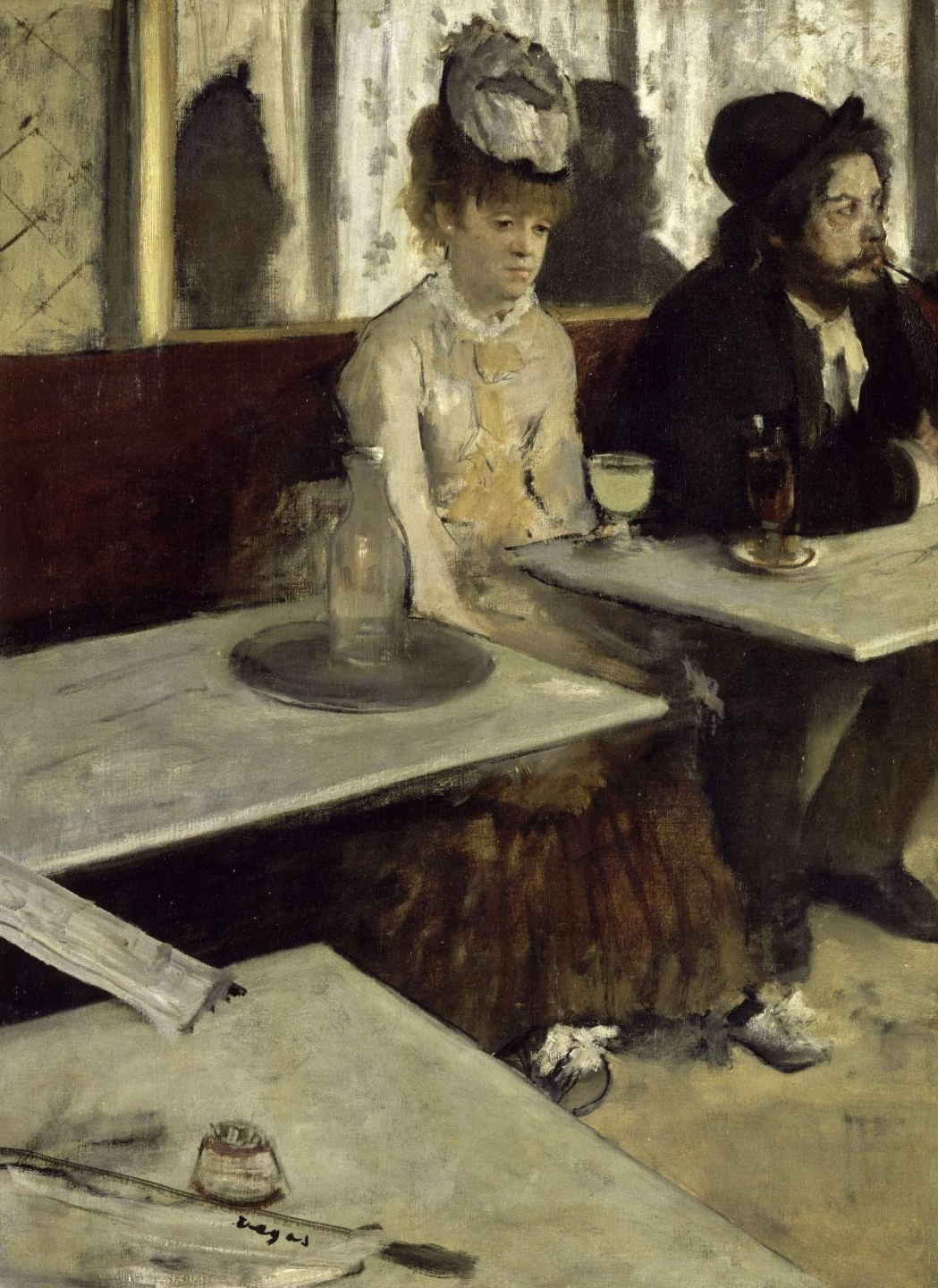
MÚSICOS EN LA ORQUESTA 1872.

Degas se sitúa en la primera fila del patio de butacas del Teatro de la Opera para representar esta escena de danza, uno de sus temas favoritos en la década de 1870. Indirectamente nos muestra a los componentes de la orquesta, quienes aparecen en primer plano, tocando sus respectivos instrumentos musicales y pendientes de las partituras correspondientes. Tras ellos la bailarina principal saluda ante los aplausos del público, mientras que las demás se agrupan delante de la tramoya del escenario.

La luz del espectáculo ilumina a la estrella, quedando en un espacio más ensombrecido los músicos de la orquesta.

La perspectiva empleada por el pintor es toda una novedad, apreciándose la influencia de la fotografía. Hasta ahora nadie se atrevía a cortar los planos pictóricos y situarse en esa posición para realizar sus obras, pero Degas se interesa por todo tipo de novedades técnicas como sus compañeros impresionistas. Lo mismo ocurre con la iluminación, en este caso artificial, para representar de esta manera la modernidad.

La paleta es bastante monótona, abundando el negro y el blanco para crear un acentuado contraste, un recurso muy utilizado por **Manet** (amigo de **Degas**). Para animar la composición añade tonalidades rosas y verdes, creando un interesante ritmo cromático que se distribuye por todo el espacio a través de ese color rosa que portan las bailarinas. El gesto de la primera bailarina y el perfil del músico de la izquierda demuestran la facilidad para retratar de Degas, deprecándose el predominio del dibujo aunque la pincelada empleada sea bastante suelta, especialmente en los fondos y en los vestidos para crear el efecto vaporoso de las telas. El artista demuestra su especial predilección por los temas de ocio de la muy similar a la Orquesta de la Opera, de la que era un activo miembro al acudir a las representaciones de la Opera, a los hipódromos o a los ensayos de danza. Cercano pues al Realismo, **Degas** se sitúa dentro del naturalismo al mostrar una imagen más moderna y cotidiana de la sociedad en sus cuadros.



LOS BEBEDORES DE ABSENTA O AJENJO 1876

Óleo sobre lienzo. 92 X 70.

Ambientada en un conocido café de París, El café de la Nueva Atenas.

La obra, expuesta en el Salón impresionista de 1876 fue duramente criticada, tachándola de marginal y sucia. En el 92 **Degas** expuso la pieza en una segunda exposición corriendo la misma suerte y tampoco se libró de las críticas en la exposición londinense del 93 donde fue tildada de degenerada y grosera.

Dos personajes sentados en el interior del café, muestran un claro estado de **embriaguez**. La mujer es una conocida actriz de la época **Ellen Andréé** y el hombre un famoso artista y grabador **Marcellin Desboutin** que era amigo de **Degas**. Ambos están ausentes, ensimismados, sin establecer ningún tipo de diálogo entre sí. Delante de la joven aparece una copa con absenta, una bebida muy popular en la época que producía gran embriaguez y adormecimiento y que da lugar al nombre del cuadro. Mientras a su lado el artista **Desboutin** mira el café fumando su pipa.

Degas no solo hace alusión al estado de los personajes, alejada de los clásicos motivos impresionistas de alegría y bienestar, alude a la marginación y aislamiento de ciertos ambientes parisinos. Los personajes aparecen arrinconados, en la esquina izquierda del cuadro, cobrando especial importancia la **composición** y perspectiva del mismo. A través de la disposición de las mesas establece una perspectiva oblicua, como ya había hecho en otras obras anteriores como **Clase de danza**. Son también las mismas mesas de mármol las que disponen un punto de fuga desplazado. **Degas** influenciado fuertemente por la fotografía y sobre todo por las artes escénicas gusta de extraños enfoques que arrinconan a los personajes, los cortan por la mitad... no obstante, la composición de sus cuadros no es en absoluto descuidada sino que tiene una trama muy trabajada.

El **espacio** del café se hace protagonista en la obra, el espectador está obligado a recorrerlo hasta llegar a las figuras de los dos personajes, incluso estos aparecen secuenciados, uno al lado del otro, nuestra mirada se detiene primero en la mujer y después en el caballero.

La **pinclada** es rápida y diluida ausente de detallismo, en este sentido merece nuestra atención el vestido de la mujer que trabajado con rápidas pinceladas apenas aparece abocetado.

La paleta cromática es fría y ligeramente enturbiada, grises, azules... la nota de color destaca en el amarillo de la vestimenta de la joven. El negro, no es utilizado en las sombras pero sí en el traje del caballero.

Tras los personajes su figura aparece desdibujada en el espejo que hay tras ellos. Su reflejo es distorsionado, apenas discernibles; es en cierto modo el reflejo de su personalidad, **seres apagados** que deambulan por las calles parisinas sin pasar apenas percibidos.

ENSAYO DE BALLET SOBRE EL ESCENARIO 1874



Desconocemos las razones por las que **Degas** dedicó buena parte de su producción a la temática del ballet. Algunos especialistas sugieren que se venderían mejor que las obras con temas más duros. De todas maneras, el pintor ha pasado a la historia como el que mejor ha sabido interpretar ese mundo que estaba alcanzando cada vez más popularidad. Bien es cierto que las jóvenes bailarinas no llegaban a ser grandes estrellas sino que en su inmensa mayoría tenían que ofrecerse a los hombres que las cortejaban para conseguir obtener una mayor ganancia, tan miserable era su retribución en la danza. Uno de esos hombres puede ser el que está sentado al fondo de la composición, observando a las jóvenes antes de iniciar su ensayo.

Degas se sitúa en uno de los laterales del escenario del Teatro de la Opera para mostrarnos un momento del ensayo, posiblemente los instantes previos a la orden de inicio del director, mientras las bailarinas estiran los músculos y calientan individualmente. En esta ocasión el pintor ha recurrido a una escena panorámica, sin cortar ninguno de los planos pictóricos. Las muchachas se van sucediendo en profundidad, distribuyéndose ordenadamente sobre el espacio.

Para no dejar escapar ningún detalle tuvo que realizar unos veinte estudios previos de figuras, demostrando sus deseos de triunfar, no dejando ningún elemento al azar. Sería ésta la única ocasión que Degas empleara la grisalla monocromática para realizar una escena. Hay quien opina que se trataría de una prueba para trabajar sobre un grabado en madera para una revista inglesa, debido al éxito que tenían estas imágenes en Londres. Curiosamente se ha perdido algo de color en algunas zonas, pudiéndose contemplar los cambios que introdujo el artista (en la zona de la dcha. vemos una pierna mientras que al fondo queda la huella de un hombre sentado en una pilastra).

La luz es la iluminación artificial del Teatro, creando fuertes contrastes entre las zonas iluminadas y las ensombrecidas. Con esta escena inaugura una serie de estampas sobre los ensayos en el escenario.

PLAZA DE LA CONCORDIA 1875.

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Retrato de grupo protagonizado por un amigo del pintor, el **Conde de Lepic** y sus dos hijas, paseando por la Plaza de la Concordia. **Degas** también nos muestra una vista de París para otorgar mayor modernidad al conjunto.

Las figuras se sitúan en primer plano, muy cerca del espectador con las piernas cortadas, como en una fotografía (a la que el pintor es muy aficionado). Era habitual que fotografiara a sus modelos para tener diferentes puntos de vista sobre el cuerpo humano.

La faceta retratista de **Degas** pasa desapercibida en múltiples ocasiones. En su primera etapa realizaría un buen número de retratos familiares.

Al fondo se abre un amplio espacio, cerrado por unos edificios decimonónicos y los árboles de un parque, creando efecto de realismo.

Las tonalidades empleadas son bastante armónicas - grises, blancos, sienas, verdes o amarillos - añadiendo elementos de negro para acentuar los contrastes, como hacía **Manet**.

Destaca la perfección del dibujo, marcando las líneas maestras de la imagen. La organización de la escena se realiza a través de líneas verticales, mientras que el efecto de perspectiva se consigue gracias a los planos paralelos que se alejan en profundidad.

El aislamiento de las figuras puede ser una alusión a la incomunicación de la sociedad parisina de fines del S. XIX.





RETRATO DE MISS CASSATT, 1876–1878

Degas ejerció una gran influencia en **Mary Cassatt**. Sin embargo, poco se habla del influjo de **Cassatt** en la obra del pintor francés y de cómo la reconocida artista allanó el camino para que el trabajo de **Degas** recibiera una cálida acogida ante el público estadounidense. “A pesar de las diferencias de género y nacionalidad, **Degas** y **Cassatt** forjaron una profunda amistad basada en el respeto y la admiración”. Según **Cassatt**, su primer encuentro con el arte de **Degas** “cambió mi vida”, mientras se sabe que **Degas**, al ver el arte de **Cassatt**, dijo: “hay alguien que siente como siento yo”.

Ambos artistas probaron técnicas alternativas y mixtas, como el uso de la ténpera o la pintura metalizada, durante un breve pero intenso periodo de experimentación entre 1878 y 1879.

Uno de esos trabajos poco convencionales como (*Mujer de pie con abanico*) de **Cassatt** y (*Retrato después de un baile de disfraces, la Sra. Dietz-Monnin*) de **Degas**, (*Joven vestida de negro, retrato de la Sra. J*) de **Cassatt**, y (*Abanicos: Jóvenes bailarinas*) de **Degas**, de 1883 y 1879, respectivamente.

De las 100 obras de **Cassatt** que estaban en manos de **Degas**, tiene especial importancia el conjunto de 13 impresiones de (*El visitante*), de cerca de 1881.

Las obras de ambos artistas, posteriores a la fecha de la última exposición impresionista de 1886, ilustran un distanciamiento en sus caminos profesionales, aunque su amistad perduró hasta la muerte de **Degas** en 1917.



EN LAS CARRERAS

1877–1880.

Museo de Orsay, París

La obra se sitúa en la tradición de escenas de carreras de caballos al aire libre surgida en Inglaterra a finales del siglo XVIII y hecha suya por artistas como **Delacroix** y **Bonington**.



MISS LA LA EN EL CIRCO FERNANDO

(1879, óleo sobre lienzo, 117 x 77 cm, National Gallery, Londres)

Miss La La era una de las grandes acróbatas del Circo Fernando, un local de Montmartre que fue inmortalizado por muchos artistas de fines del XIX.

Era una mulata de veintipocos años que tenía una dentadura a prueba de bombas. Entre otras proezas, se dejaba izar hasta la cúpula del circo sujetando una cuerda entre los dientes. **Degas** hizo muchos bocetos previos antes de pintar la obra definitiva, en la que la acróbata tiene la misma importancia visual que el interior del edificio, decorado en tonos naranjas y verdes.

Como es habitual en muchos de sus cuadros, la figura de la mujer queda descentrada. Si no la hubiese colocado en esa esquina, perderíamos la perspectiva del edificio y no podríamos asombrarnos de su hazaña. Lógicamente, la pinta desde abajo, para situarnos junto al resto del público, como si estuviésemos sentados en medio de ellos, mirando hacia arriba. La composición está muy estudiada: los brazos y piernas de **Miss La La** están perfectamente alineados con las vigas verdes del edificio. Esto hace que quede perfectamente integrada con el fondo, evitando que destaque demasiado, porque el tema del cuadro es el circo en general, no solo ella.



FIN D'ARABESQUE, CON LA BAILARINA ROSITA MAURI
1877 Museo de Orsay.

Las frecuentes visitas de **Degas** al Teatro de la Opera para deleitarse con el espectáculo de la danza motivarán la realización de un numeroso grupo de imágenes protagonizadas por bailarinas o por la orquesta. De esta manera, el pintor nos ofrece una visión de la sociedad burguesa decimonónica, visión cargada de modernidad, entroncando directamente con las teorías impresionistas.

Degas realizó todas estas escenas de memoria, tomando algunos bocetos in situ y recomponiendo dicha escena en su estudio, gracias a su fecunda imaginación. Sin embargo, el aspecto general de este grupo de obras es que el observador se encuentra contemplando la función, como un espectador más.

El deseo de captar el movimiento de las jóvenes bailarinas ha motivado el marcado escorzo de esta figura, realizando un ejercicio para agradecer al público sus aplausos y sus obsequios florales. Degas se ha situado en uno de los palcos y desde allí nos ofrece el momento. La perspectiva alzada que caracteriza la escena es muy frecuente en el pintor, quien llegó a pensar en construir unas gradas en su estudio para poder obtener mejor estos efectos. Al fondo podemos contemplar un nutrido grupo de bailarinas en diferentes posturas, sirviendo como punto de fuga de la composición. Las tonalidades blancas se adueñan de la imagen, reforzadas por amarillos y azules. Estos tonos claros contrastan con la oscuridad del escenario y de la tramoya. La luz de las candilejas ilumina profundamente a la estrella, aumentando este efecto de contrastes. También es destacable la delicadeza del dibujo en el artista, el mejor del grupo impresionista a la hora de mostrar el espectáculo de la danza.



CANTANTE CON EL GUANTE 1878

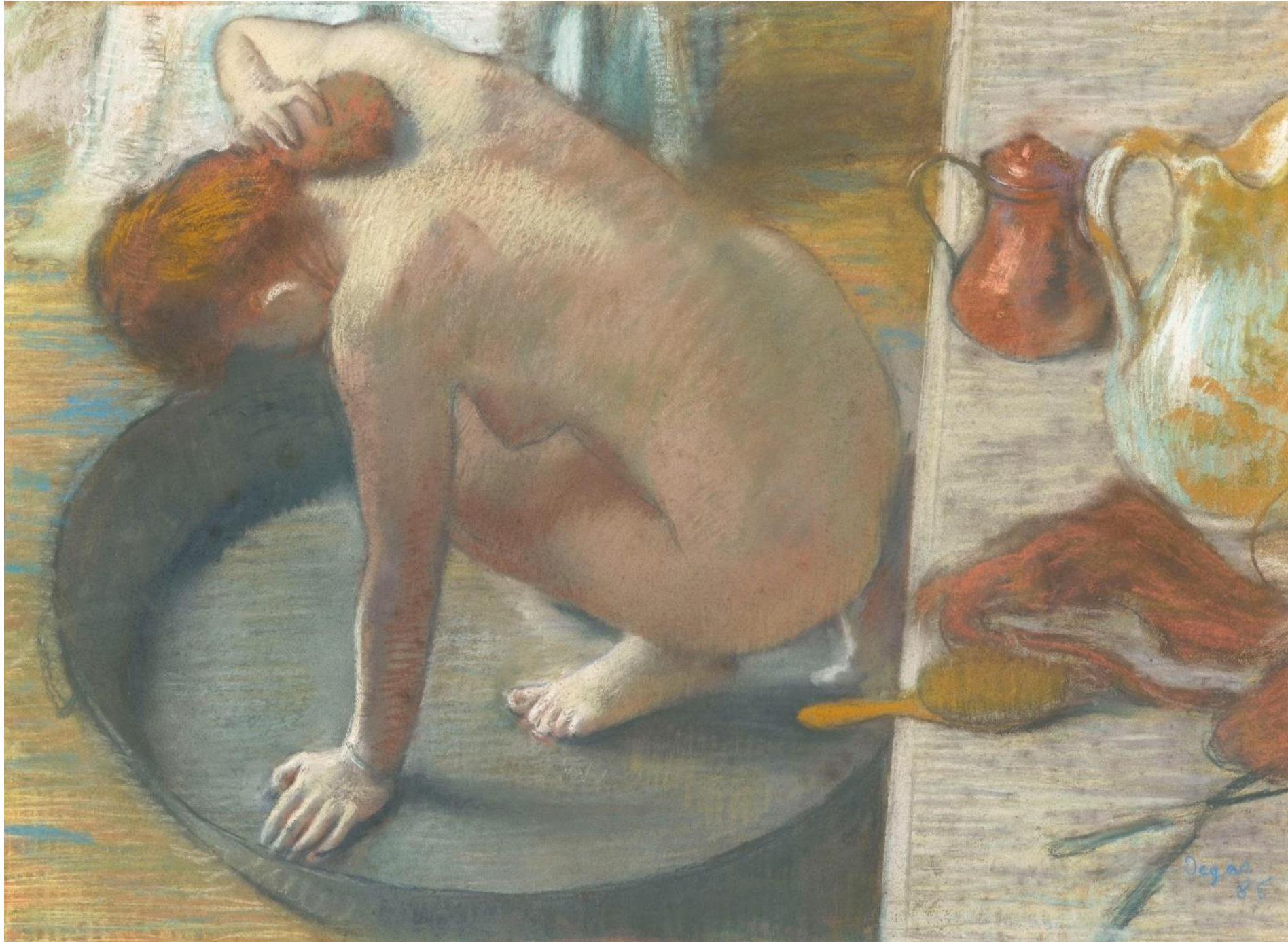
Como si de un fotógrafo se tratara, **Degas** muestra un primerísimo plano de la cantante en plena actuación.

El gesto es significativo del momento cumbre de la canción: la boca bien abierta y la mano en actitud de declamar. Desconocemos el nombre de la cantante del café concierto, una de las numerosas mujeres que se ganaban la vida en la noche parisina.

Aficionado al mundo nocturno, **Degas** trabaja en numerosas ocasiones estos temas: desde una velada en la ópera, el movimiento de las bailarinas vestidas de monjas y la iluminación en la representación de la obra *Robert le Diable*. Un prostíbulo en *El santo de la madama* o un circo *Miss La La en el Circo Fernando*.

La figura es iluminada desde abajo, igual que la perspectiva que nos presenta el pintor, por eso contemplamos con mayor claridad la zona del pecho y parte del rostro.

El fondo es más colorista que el primer plano, al aparecer varias franjas verticales de colores - naranja, amarillo, rojo y verde - que resaltan las tonalidades rosáceas del vestido y la piel de la cantante, así como los negros del guante y los adornos del cuello del vestido. El realismo de la figura parece anticipar el arte cinematográfico.



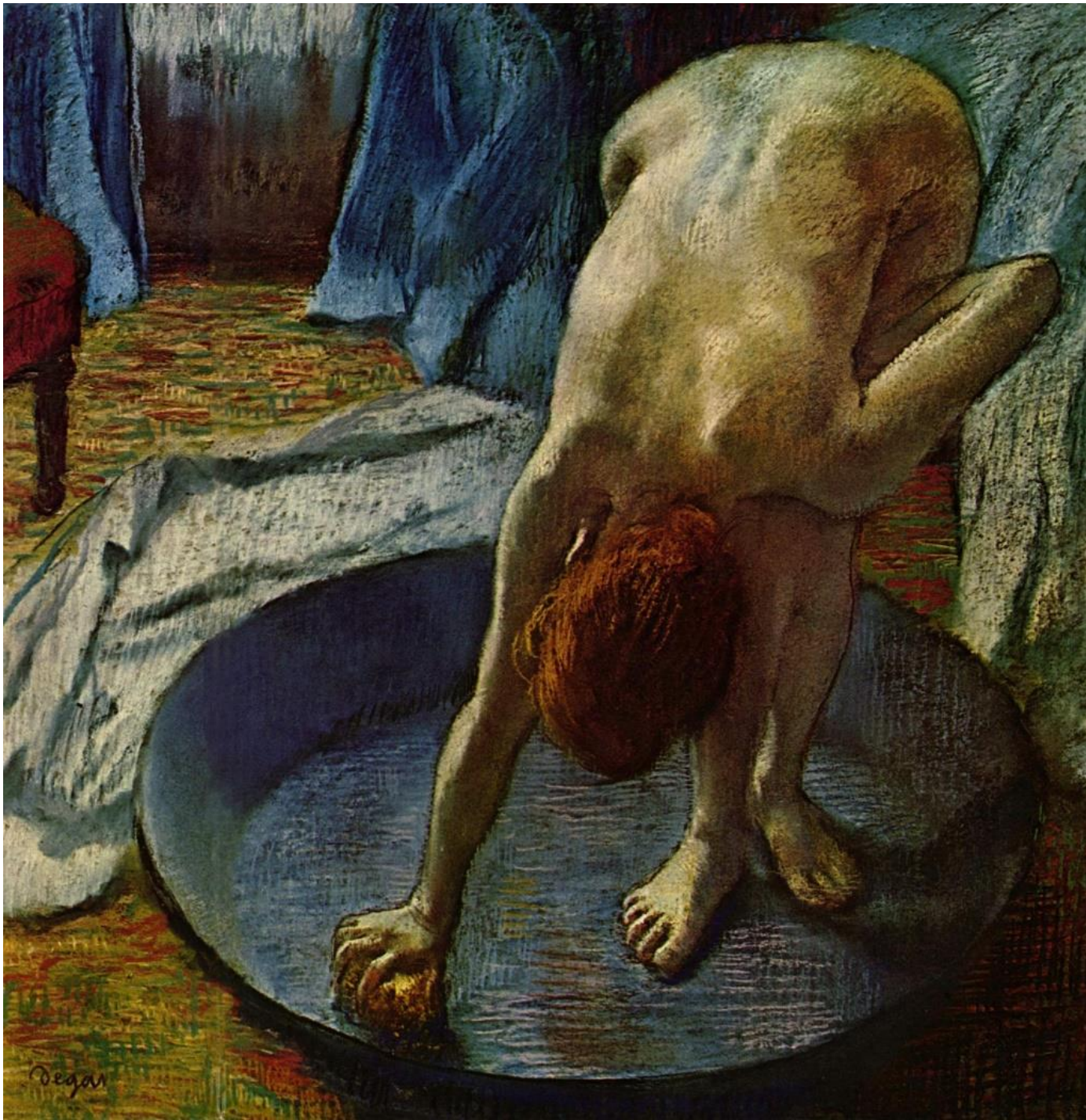
LA BAÑERA

1886 Museo de Orsay, París

Este pastel fue representado en la 8ª exposición impresionista en 1886, forma parte de una serie de siete obras realizadas por **Degas**, a mediados de los años 80, sobre el tema de la mujer en el aseo, que el artista ya había tratado en una serie de monotipos unos diez años atrás.

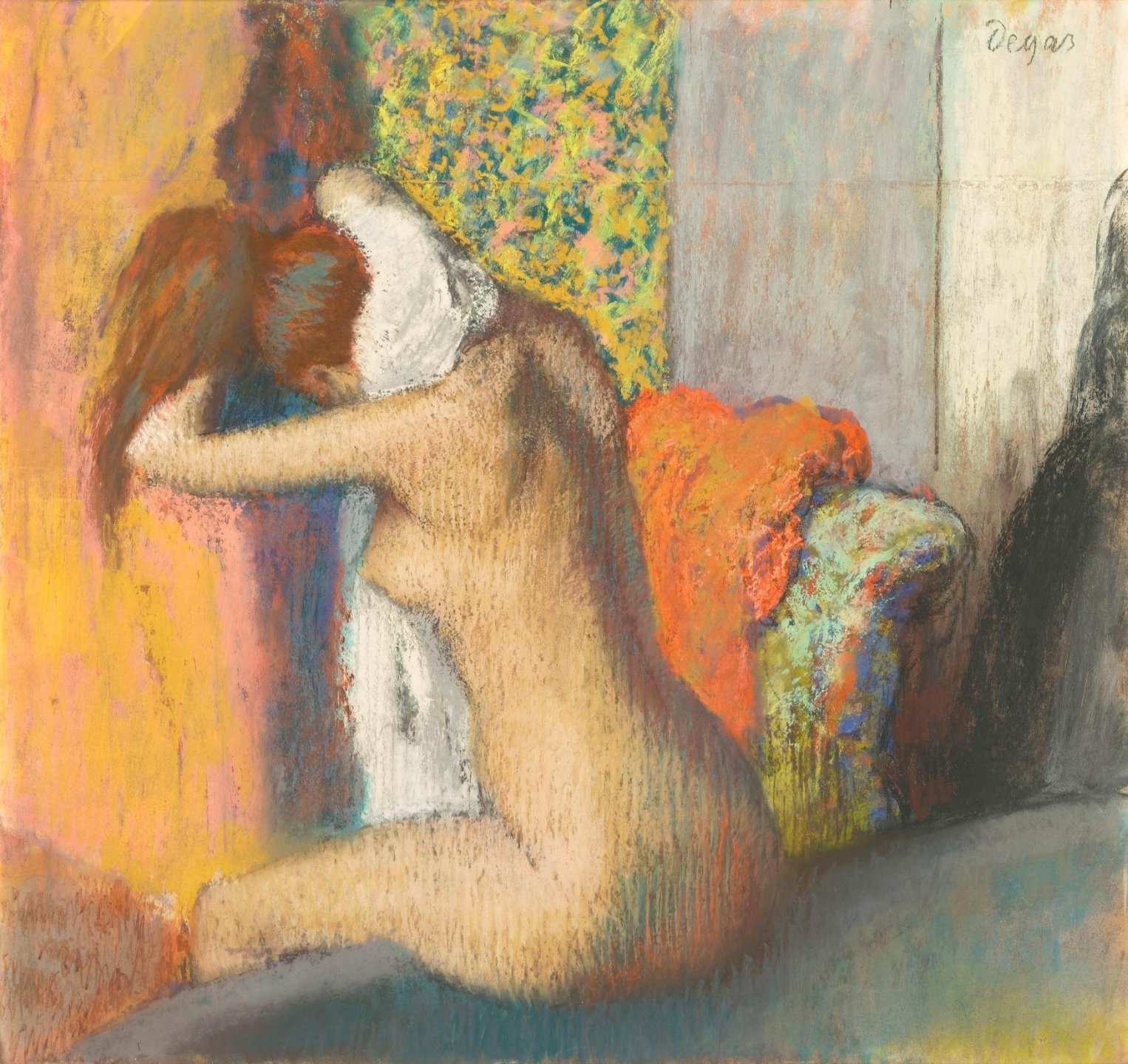
La observación sin concesiones del gesto íntimo y cotidiano no debe nada a la tradición pintoresca del tema galante de la mujer en su aseo. La pose de la joven, interpretada a veces por la crítica contemporánea como la expresión de cierta animalidad, deriva de la *Afrodita en cuclillas* de la Antigüedad.

La naturaleza muerta de los objetos de aseo, cuya perspectiva está falseada según un principio de inspiración japonesa, el desplome, convierten este pastel en una de las composiciones más audaces y más virtuosas de **Degas** sobre el tema moderno de la mujer en la bañera.



MUJER EN LA BAÑERA

1886, Museo Hill-Stead, Farmington,
Connecticut



DESPUÉS DEL BAÑO, MUJER SECÁNDOSE
Pastel, 1898, Museo de Orsay, París