

NEOCLASICISMO
ROMANTICISMO

CONTEXTO HISTÓRICO DEL S. XIX

PLENA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

Lleno de **NOVEDADES Y GRANDES TRANSFORMACIONES**: políticas, económicas y sociales a causa **Revolución Francesa (1789)** y la **Revolución Industrial**.

La Revolución Francesa → *triunfo de burguesía y fin del Antiguo Régimen*.

La Revolución Industrial → *vuelco a las estructuras económicas y productivas y favoreció aparición proletariado*. Había surgido en Inglaterra en el S. XVIII. Su consecuencia fue una incidencia profunda en la sociedad, la economía o el arte.

LAS CLASES RECTORAS : la **burguesía o clase media** protagonizan varias revoluciones, mientras **toman auge los movimientos obreros**. En Francia tras el período de Napoleón se produjeron **grandes revoluciones sociales** (*Revolución de los Burgueses 1820 y 1830* y *la Revolución Obrera de París 1848*). Las revueltas y la difusión de los ideales revolucionarios desembocaron en el **final del absolutismo monárquico**.

GRANDES ADELANTOS TÉCNICOS Y CIENTÍFICOS: avances en astronomía, química, medicina (vacunas...) aparecen el teléfono, lámpara eléctrica, telégrafo.

GRAN CRECIMIENTO DEMOGRÁFICO SOBRE TODO EN LAS ZONAS URBANAS se derribaron murallas que aprisionaban las ciudades como resultado de un retroceso de la mortalidad, aumento de la producción de alimentos, progresos en la higiene y en la medicina...

NUEVAS DOCTRINAS SOCIALES como el **socialismo y el anarquismo** por los problemas derivados de la sociedad industrial.

AUMENTO NOTABLE DE LOS TRANSPORTES Y LA APARICIÓN DE NUEVAS FORMAS DE ENERGÍA (además del **ferrocarril**, se construyen **grandes transatlánticos de vapor** y ya a inicios del S. XX los primeros *automóviles*) debido a la consolidación de la clase burguesa y el proceso de industrialización.

ÉPOCA DE LOS NACIONALISMOS, tanto en su vertiente unificadora (Alemania e Italia) como independentista (Grecia consiguió la independencia en 1830) en las colonias americanas se materializó en la **CREACIÓN DE NUEVOS ESTADOS** que se fueron emancipando de sus colonos europeos.

PERÍODO DE FORMACIÓN DE LOS GRANDES IMPERIOS COLONIALES (Inglaterra, Francia...). **Los países europeos inician una frenética lucha por el control de los territorios y recursos de otros continentes**.

ESPAÑA comienza el siglo trágicamente con la invasión de los franceses en 1808 (Guerra de la Independencia) y termina con el desastre de 1898 (pérdida de las últimas colonias españolas; Cuba, Puerto Rico y Filipinas).

CONTEXTO ARTÍSTICO Y CULTURAL

PERÍODO EXTRAORDINARIAMENTE RICO, surgen **diversos movimientos artísticos**.

El **Neoclasicismo** estaba vigente cuando comenzó el S.XIX, en el segundo tercio nace el **Romanticismo** y sobre los 50 el **Realismo** conviviendo las tres tendencias en la primera mitad de siglo, luego vienen **el impresionismo** que va a ser coetáneo de sus consecuencias **posimpresionistas y puntillistas**. En una corriente distinta está **el Simbolismo**, los **Prerrafaelistas** y los **Modernistas y toda una serie de revival e historicismos (el neogótico, el neobarroco...)**.

NÚCLEOS ARTÍSTICOS Roma y París.

- **Roma** fue el foco principal de búsqueda de los principios del **Neoclasicismo** y durante el **período romántico** fue también el centro artístico de irradiación del movimiento estético de **los nazarenos**, de origen alemán.
- **París** tuvo una importancia relativa durante el **Neoclasicismo**, pero en el **Romanticismo** fue el lugar de referencia del arte europeo, sobre todo en pintura.

OTROS FOCOS fueron **Reino Unido** donde se desarrolló *el Prerrafaelismo* y **Alemania** con un **Romanticismo propio** y singular.

En Francia el término **Romanticismo** se empleó para referirse a la pintura y oponerlo a la pintura neoclásica. De ahí que los límites cronológicos de los movimientos **Neoclásico y Romántico** sean poco claros y se encuentren mezclados los artistas de una misma época, en diferentes países.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ROMANTICISMO

1. Aplicado al arte, el término de romanticismo nace en **contraposición al cálculo y armonía de las encorsetadas normas neoclásicas**.

Tras el totalitarismo racional neoclásico, **se propone un orden ideológico sustentado en la exaltación vitalista**. Presta particular atención al individuo, al hombre; pero no en el sentido humanista propio del Renacimiento, sino en una *forma difusa en la que predominan el sentimiento y la emoción* como un movimiento indomable e impetuoso, exaltándolo, también a la naturaleza y la belleza como manera de expresar ese espíritu de rebeldía, de liberación y autonomía, que acaparó todas las áreas del pensamiento humano y se materializó a través de la creación artística, en la literatura, la música y **en la necesidad de explorar nuevos campos**: exotismo oriental, conflictos bélicos, análisis psicológicos, exaltaciones nacionalistas y religiosas, costumbres populares, pasiones amorosas encendidas, cementerios, bandoleros, viajes y aventuras, tempestades, paisajes exóticos... *Los artistas románticos son unos eternos inadaptados, siempre descontentos y siempre rompiendo con las convenciones sociales. Así, siente especial interés además de los descritos, por temas como la muerte, la locura, el suicidio, el mundo de los sueños o lo irracional y en este sentido va a ser un precedente del surrealismo y de otros ismos.*

1. **ASPIRACIÓN A LA LIBERTAD INDIVIDUAL Y NACIONAL**, conciencia del Yo como entidad autónoma frente a la universalidad de la razón dieciochesca, dotada de capacidades variables e individuales como la fantasía y el sentimiento, por otro lado conecta con las revoluciones burguesas de la época.
2. **ORIGINALIDAD**: frente a la imitación de modelos de la Antigüedad que se hacía en el Neoclasicismo, los románticos valoraban lo novedoso, lo diferente. Fueron los primeros en defender la originalidad en el arte, la primacía del genio creador de un universo propio, el poeta como demiurgo. Valoración de lo diferente frente a lo común, lo que lleva una fuerte tendencia nacionalista. Cada hombre debe mostrar lo que le hace único.
3. **EVASIÓN EN EL TIEMPO**. Al rechazar la sociedad de su época, los románticos ponían sus ojos en épocas pasadas. **El historicismo, con búsqueda de las raíces nacionales en el pasado**, intentando fundamentarse esencialmente en la Edad Media. La nostalgia de paraísos perdidos (de la infancia o de una nación).
4. **FASCINACIÓN POR LA EDAD MEDIA QUE LE SIRVE DE INSPIRACIÓN** y que reivindican en la pintura, arquitectura (neogótico) literatura... idealizaban a personajes como los caballeros, la figura del héroe, las damas, reyes, nobles... **pasión por las ruinas** (edificios de arte romano, medievales) se convierten en temas románticos por excelencia.
5. **EVASIÓN A OTROS LUGARES**. Los románticos sentían fascinación por lugares exóticos, en especial el mundo árabe. Para los viajeros románticos, Andalucía era una tierra de enorme atractivo por su pasado musulmán.
6. **IMPORTANCIA DE LO MISTERIOSO Y LO SOBRENATURAL**. Se rompe con el racionalismo ilustrado. Aparecen con frecuencia imágenes de cementerios, ruinas, fantasmas...
7. **COMPRENSIÓN Y SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA DESDE LAS VERTIENTES SENSIBLES Y RELIGIOSA**. Expresan sus emociones exaltadas a través de una naturaleza salvaje exaltando a la naturaleza y belleza como manera de expresar ese espíritu de rebeldía, de liberación y autonomía, que acaparó todas las áreas del pensamiento humano y se materializó a través de la creación artística, en la literatura, la música y el arte durante medio siglo.
8. **DIVERSIDAD OPUESTA A LA UNIFORMIDAD, JUNTO CON LA EXALTACIÓN DEL INDIVIDUO Y DE LAS TRADICIONES**.
9. **NACIONALISMO**. El Romanticismo se interesa por lo que considera manifestaciones genuinas del alma de los pueblos. Por ello, recoge formas populares de la literatura y de las literaturas en lenguas regionales y recopila leyendas y tradiciones de cada región. También se toman usos y costumbres sociales (el folklore) como tema artístico. Este auge del nacionalismo fue una reacción a la cultura francesa del siglo XVIII, de espíritu clásico y universalista difundida por toda Europa mediante Napoleón.
10. **REBELDÍA**. El romántico lucha contra lo establecido. Sus modelos son los personajes marginales, como los mendigos, los piratas, los reos... En España se utilizará también la figura del bandolero.
11. **PREDOMINIO DE LA FANTASÍA ENORME**, sólo superado por el del sentimiento.

PINTURA ROMÁNTICA

- *Ansia de libertad. Exaltan los sentimientos de rebeldía, libertad artística y política.*
- *Predominio del sentimientos sobre la razón y por ello exaltan la sensibilidad, la imaginación y las pasiones y rechazan el sometimiento a las normas.*
- *Subrayan el individualismo y la subjetividad del artista, el propio yo. Creen en el mito solitario, frecuentemente incomprendido y fracasado.*
- *Les fascina la Edad Media (su arte y literatura) y reivindican los nacionalismos. De hecho, hay una clara conexión entre el auge de los nacionalismos y el Romanticismo, particularmente en Alemania e Italia que culminaron esta etapa su proceso de unificación.*
- *Predilección por lo exótico, lo imaginario y lo irracional e interés por el mundo musulmán del Norte de África y por la cultura oriental. Los románticos ya no viajaban sólo a Italia, como habían hecho hasta entonces. Sus destinos son otros: Turquía, Marruecos, Argelia, o España (como prototipo de un exotismo cercano) se pusieron de moda en toda Europa. Así por ejemplo muchos románticos ingleses, franceses y alemanes viajaron a nuestro país (La Alhambra) fascinados por los turcos de Europa, es decir los españoles.*
- **PREDOMINIO DEL COLOR SOBRE EL DIBUJO, LA MANCHA DOMINA TODO EL CUADRO.** En general, rechazan la pintura academicista neoclásica, en el que predomina el dibujo y la sujeción a normas pictóricas muy rígidas.
- **COMPOSICIONES COMPLEJAS, DINÁMICAS Y DESEQUILIBRADAS** con frecuencia hay escorzos y figuras llenas de dramatismo, que en cierto sentido nos recuerdan al barroco.
- **EL PAISAJE, CON FUERTE CARGA EXPRESIVA DE ESTADOS DE ÁNIMO, ADQUIERE MUCHA IMPORTANCIA.** Les gustan escenas sublimes y pintorescas con frecuencia los paisajes nubosos, tormentosos, con naufragios..., la identificación del hombre con la naturaleza circundante es esencial en el Romanticismo.
- **DIVERSIDAD ESTILÍSTICA**, fruto del individualismo y el nacionalismo característicos del período, así como de la libertad creativa contraria a la rigidez del academicismo. Aun así, se pueden distinguir dos grandes tendencias mayoritarias:
 - 1.- *De composición barroca, con predominio del color.*
 - 2.- *La clasicista con predominio del dibujo.*
- Las características de estas dos escuelas o tendencias son muy evidentes en la pintura romántica francesa. Hay que mencionar también la creación de pequeños grupos o escuelas de pintores con un mismo talante creativo y concepciones artísticas similares, como los **nazarenos alemanes** y los **prerrafaelistas ingleses**, que recuperan la esencia de las formas renacentistas.

ALEMANIA

CONTEXTO GENERAL EN ALEMANIA

A principios del siglo XIX las teorías ilustradas del gobierno representativo, combinadas con la insistencia romántica en la libertad y la identidad nacional, inspiraron a los alemanes en un deseo por la unificación nacional y la reforma liberal. A lo largo de la historia la creación de un Estado germánico en Europa central había sido una piedra angular importante en el desarrollo de la identidad alemana, los estados germánicos casi siempre se mantuvieron independientes, lo que en la era moderna generaría profundos conflictos, debido a su nacionalismo exagerado y también a la presencia de las religiones (Protestantismo, “Martin Lutero”). Las conquistas de Napoleón Bonaparte, posteriormente, elevaron su sentido de la identidad nacional, además de, por otra parte, propagar las ideas revolucionarias dentro de Alemania. Durante 18 años los Estados alemanes estuvieron implicados de forma diferente en cinco guerras de defensa contra los ejércitos bien adiestrados de la Francia revolucionaria y napoleónica.

En 1812, la derrota de Napoleón en la campaña de Rusia, incitó a los aliados a realizar otro esfuerzo. Federico Guillermo III de Prusia, junto con Austria y Rusia, dirigió la denominada Guerra de Liberación, en la cual Napoleón fue derrotado en Leipzig (1813).

El Congreso de Viena 1814 reemplazó el Sacro Imperio Romano Germánico (único momento de unificación en lo que hoy es Alemania, Austria e Italia) representados los estados en la Dieta de Frankfurt. Las opiniones no estaban de acuerdo sobre el carácter que debería tener la nueva confederación. Muchos alemanes querían establecer un gobierno liberal según los modelos británico y francés de acuerdo a una Constitución que garantizara la representación popular, procesos judiciales por jurado y libertad de expresión. También tenían esperanzas en la unificación nacional. Pero no todos los estados estuvieron de acuerdo. Los soberanos de Prusia y Austria y los recientemente coronados reyes de Baviera, Hannover, Württemberg y Sajonia, temerosos de cualquier usurpación de su soberanía, se opusieron encarnizadamente al liberalismo y al nacionalismo. Además, Austria, Prusia, Rusia y Gran Bretaña formaron la Cuádruple Alianza para suprimir —por la fuerza si era necesario— cualquier amenaza a los acuerdos de Viena. Los gobernadores alemanes mantuvieron un sistema represivo instituido por el ministro de Asuntos Exteriores austriaco conde y príncipe Klemens Metternich-Winneburg, y el propio Federico Guillermo III bloqueó las reformas planificadas por sus ministros.

El Congreso de Viena de 1814-1815 supuso el retorno del Antiguo Régimen. A partir de ese momento las persecuciones políticas fueron constantes. La censura y la supervisión de las universidades crearon un ambiente casi irrespirable.

La Revolución de julio de 1830 en París sirvió de referencia para los alzamientos liberales de muchos Estados alemanes. Metternich (aristócrata y político absolutista) logró que la Confederación prohibiera los encuentros públicos y censurara las peticiones. Por lo que acabaría fracasando. Otra ola de revoluciones, en 1848, que comenzó en París, se extendió sobre Europa. Los grupos nacionalistas protagonizaron diversas rebeliones en Hungría, Bohemia, Moravia, Galitzia y Lombardía. Mientras tanto, el Parlamento de Frankfurt redactó una Constitución liberal para una Alemania unificada bajo un emperador hereditario.

Es en 1871 cuando se conforma el inicio de Alemania como país con la institución del Imperio Alemán. Tras la victoria de Prusia en la Guerra Franco-Prusiana, se consigue la unificación de los diferentes estados alemanes, excluyendo a Austria. De esta manera Prusia se convierte en Alemania bajo el régimen del canciller Otto von Bismarck, uno de los estadistas más importantes del siglo XIX. A partir de entonces se inicia un período de gran desarrollo nacional en los ámbitos de economía, política y milicia. Desde entonces, Alemania es considerada junto con el Reino Unido, una de las principales potencias del mundo. Bajo este liderazgo, Alemania experimentó rápida industrialización, y el nacionalismo alemán militante surgió a finales del siglo XIX.

CONTEXTO CULTURAL EN ALEMANIA

La literatura romántica, inspirada por las poesías líricas de Goethe, Schiller y Heinrich Heine, se manifestó en la obra de poetas y autores de cuentos como Ludwig Tieck, Clemens Maria Brentano. Estos románticos a menudo utilizaban elementos tradicionales alemanes como las canciones y cuentos recogidos por los Hermanos Grimm. El conflicto entre el individuo y la sociedad, tratado primero por **Goethe**, se expresó en las novelas de **Theodor Fontane, Adalbert Stifter** y en los dramas de **Franz Grillparzer y Friedrich Hebbel**. Su interés en la psicología fue parte de un acercamiento más realista al mundo que gradualmente reemplazó al romanticismo. La crítica realista de la sociedad se hizo evidente en la poesía lírica de **Heine** y tomó la forma extrema de determinismo social en los poemas naturalistas de **Arno Holz** y en las obras de teatro de **Hermann Sudermann y Gerhart Hauptmann**.

La toma por los franceses de Berlín en 1806 conmocionó a los prusianos y estimuló el esfuerzo para recuperar la dignidad cultural que habían perdido políticamente. Siguiendo las concepciones de **Wilhelm von Humboldt**, el sistema educativo se reorganizó para recalcar la individualidad del estudiante y el deber moral del Estado para educar a sus ciudadanos. Las escuelas primarias hacían más hincapié en la experiencia en vez del mero aprendizaje de memoria. Los Gymnasien combinaban los valores clásicos, cristianos y patrióticos en la preparación de los estudiantes de clase media, al mismo nivel que los que recibían los de la aristocracia que llegaban a la universidad. **La Universidad de Berlín** se convirtió en un destacado centro de estudios humanísticos, históricos y especialmente, científicos.

El nacionalismo alemán encontró justificación en las obras de los más famosos pensadores de la época, **J.G. Fichte y Friedrich Ernest Schleiermacher**. El romántico **Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling** presentó la historia como un proceso continuado y dirigido hacia una armonía absoluta de la mente y la materia. Bajo la influencia del idealismo absoluto **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**, sintetizó la naturaleza y la mente en el progreso del 'espíritu del mundo absoluto' que tenía expresión en el Estado prusiano.

Opuesto al nacionalismo, la filosofía revolucionaria de **Karl Marx** expuso la dialéctica hegeliana en términos materialistas, al declarar que las ideas surgían desde los sistemas económicos. Marx instó a los trabajadores de todo el mundo a unirse para derrocar a los gobiernos existentes y crear una nueva sociedad sin clases.

Mucho más pesimista fue la visión de **Arthur Schopenhauer**, que concebía el mundo como un escenario de conflicto doloroso e inevitable entre los deseos individuales. Inspirado en **Schopenhauer, Friedrich Nietzsche** evaluó el creativo 'deseo de poder' del individuo heroico, que situaba por encima de las masas inferiores. Los nacionalistas radicales, al mezclar el superhombre de Nietzsche con una glorificación romántica del pueblo alemán, desarrollaron un concepto confuso pero impetuoso de la superioridad racial

CONTEXTO ARTÍSTICO

Al principio dominado por los principios neoclásicos: un grupo de artistas habían creado en Roma una hermandad de carácter estético – religioso, **los nazarenos**. Estos artistas practicaban un arte espiritualista cristiano y vivían en comunidad con el fin de regenerarse artísticamente, volviendo al estilo de los primitivos cuatrocentistas.

Entre los nazarenos destacan

FRIEDRICH OVERBECK

PETER VON CORNELIUS

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD.

Al margen cabe mencionar a ***OTTO RUNGE*** y sobre todo a ***GASPAR DAVID FRIEDRICH.***



CASPAR DAVID FRIEDRICH

(Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)

Es el gran paisajista del romanticismo, el representante más genuino y singular del romanticismo alemán y uno de los más importantes pintores de la época en Europa junto a Goya, Delacroix, Turner o Constable.

Con él, el paisaje dejó de ser meramente contemplativo para tornarse en una evocación de lo espiritual y la pintura de historia (que conmemoraba escenas históricas o religiosas a través de grandes composiciones) se convirtió en un suspiro creativo íntimo y a la vez universal, capaz de lograr heroicidad y lirismo por sí mismo, como en las grandes obras del pasado.

Friedrich maduró en una época en la que crecía la desilusión en toda la clase media europea dando lugar a una nueva concepción de la espiritualidad. Este cambio en los ideales se expresan a menudo a través de una revaluación de la naturaleza, en artistas como él mismo, William Turner y John Constable que buscaban la comunicación con esta y trataron de representarla como una contemplación mística, una «creación divina, que debe ajustarse contra el artificio de la civilización humana». Su obra está marcada por una fuerte espiritualidad: “un buen pintor no debe pintar lo que ve ante sí, sino pintar lo que ve en su interior”.

Es en el romanticismo cuando los fenómenos de la naturaleza cobran una importancia desconocida hasta ese momento, por primera vez en la historia del arte se representará la angustia del hombre frente a la naturaleza. Los paisajes que la conforman, se utilizan para proyectar en ellos los estados anímicos del hombre. El paisaje y sus elementos se emplean de forma simbólica y alegórica, tratando de encontrar en el mundo profano la experiencia de lo sagrado y de lo absoluto.



Pertenece a la primera generación de artistas libres (que no pintaban por encargo) sino que creaban por sí mismos para un mercado libre de galerías.

Su género preferido fue el paisaje y dentro de este, los temas montañosos y marinos. Se trata de una **nueva concepción, al que confiere un carácter casi religioso: trata de recoger su misterio y armonía, aportando su visión interior, su reflexión ante la naturaleza se traduce en un trabajo a menudo simbólico y anti clásico, subjetivo y emocional.**

Son escenas misteriosas rodeadas de un halo fantástico, dirigidas a los sentimientos, que suscitan emociones de desasosiego, sobrecogimiento, melancolía, angustia, soledad y admiración al espectador que lo contempla y reflejan la desesperación del ser humano ante la posibilidad de alcanzar sus ideales.



Pintor de carácter atormentado. Una serie de acontecimientos ocurridos en su familia le marcarían de por vida: la muerte de varios familiares siendo niño y el hecho de que su hermano muriese al intentar salvar a Friedrich le acarrearía un sentimiento de culpa en la que muchos historiadores han querido ver una cuestión presente en varios de sus cuadros y el motivo de sufrimientos que en alguna ocasión de debilidad personal le llevaron incluso al intento de suicidio. Tales acontecimientos y su carácter melancólico llevaron a Friedrich a un casi permanente estado depresivo y le produjeron una tremenda sensibilidad con el tema de la muerte.

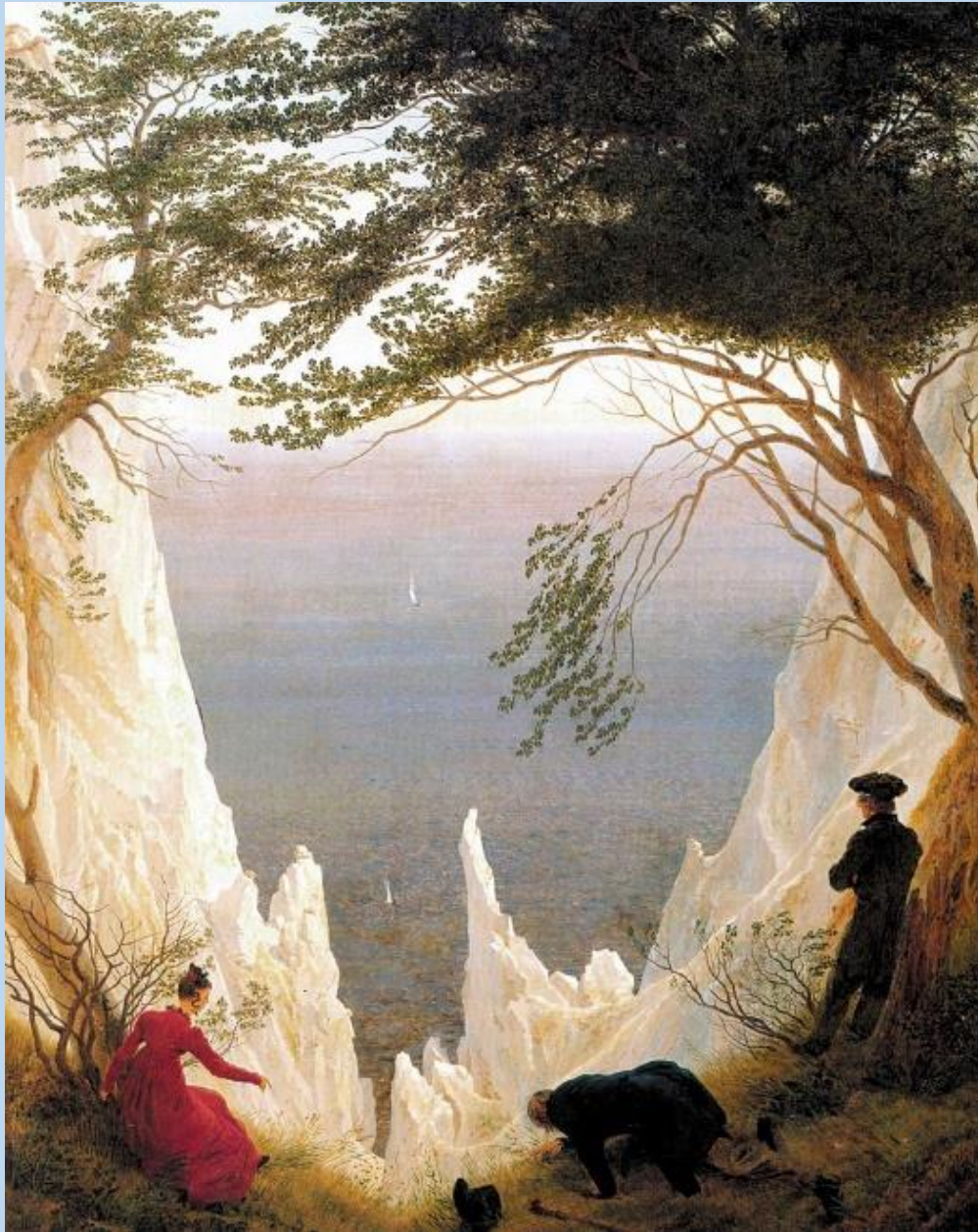
El pintor tuvo siempre presente su certeza, pero también la esperanza en la redención y es por ello que su obra **puede considerarse como un discurso en torno a los problemas centrales de la vida y la muerte, convirtiendo en sujeto artístico la tensión entre lo inmortal y lo mortal. Sus pinturas no persiguen la belleza de la naturaleza sino que reflejan las cuestiones que azotaban su alma.**



Es conocido por sus paisajes alegóricos de su periodo medio que muestran figuras contemplativas de espaldas, a veces solitarias, en paisajes tormentosos o deslumbrantes que miran hacia la inmensidad de una naturaleza inalcanzable con unas lejanías cada vez más difuminadas, cielos nocturnos, nieblas matinales, árboles estériles o ruinas góticas, noches, cementerios, árboles nudosos y espacios helados...

La presencia humana aparece en una perspectiva disminuida (como un ser insignificante) en contraste a extensos paisajes (frente al poderío de la naturaleza) reduciendo las proporciones a una escala que, según el historiador de arte Christopher John Murray «dirige la mirada del espectador hacia una dimensión metafísica».





Reivindicó el paisaje nórdico frente a los paisajes mediterráneos e italianos y también fue uno de los primeros pintores en tomar apuntes del natural (este aspecto lo continuarán los impresionistas).

En cuanto a las formas, es heredero de la pintura holandesa de paisaje del siglo XVII, caracterizada por tener un formato panorámico, gran extensión de terreno y una amplia porción de firmamento.

Existe una larga tradición de pintores alemanes que pintaron paisajes «cósmicos» o «sublimes», como **Durero** o **Adam Elsheimer** que tendían a pintar inmensos paisajes con montañas altas, pendientes escarpadas, enormes cielos... en los que el hombre se sentía perdido. Igualmente, hay rasgos en la pintura de **Friedrich** que ya estaban en las vedute del siglo precedente: el espectador en primer término, destacando sobre el paisaje del fondo, y el interés por paisajes solitarios y majestuosos, como el mar o las montañas.

CARACTERÍSTICAS

SE INSPIRA EN PAISAJES REALES Y DOTÓ A SUS PINTURAS DE UN REALISMO INÉDITO

- Pero a diferencia de los paisajistas anteriores, se inspiró en los paisajes reales que conoció, algunos de ellos hasta entonces prácticamente desconocidos: Nuevo Brandeburgo, Rügen, Greifswald, Bohemia, las regiones del Harz y del Riesengebirge y dotó a su obra de un realismo hasta entonces inédito.

NUEVOS PUNTOS DE VISTA

- Eligió, además, puntos de vista que no abundaban antes en la pintura paisajística, como las cimas de la montaña o las orillas del mar.

COMPOSICIONES TRABAJADAS

- En su obra es importante la composición. Aunque muchos cuadros son una imagen precisa de la realidad, son una cuidadosa composición de diferentes elementos que Friedrich había guardado en su libro de esbozos. No seguía la tendencia artística italiana ni a los antiguos maestros. Según él, el arte debía mediar entre las dos obras de Dios, los humanos y la Naturaleza. Con este punto de vista se acerca a las bellezas naturales, en cuya representación procesó tendencias y sentimientos. Sus obras no son, por lo tanto, imágenes de la Naturaleza, sino de un sentimiento metafísico, inaprensible. El primer plano y el fondo, separados a menudo por un abismo, se relacionan entre sí.

PINTOR ROMÁNTICO

- El espíritu que domina la obra de Friedrich es radicalmente romántico: abundan las escenas a la luz de la luna, espacios gélidos (mar de hielo, campos helados) las noches, paisajes montañosos y agrestes. Cuando incluye elementos humanos, suelen ser de carácter sombrío, como cementerios o ruinas góticas. Una y otra vez aparecen elementos religiosos, como crucifijos o iglesias.

SERES HUMANOS DE ESPALDAS

- Pobló sus paisajes de seres humanos contemporáneos, pertenecientes en general a la burguesía. Estas figuras, a partir de 1807, suelen aparecer de espaldas al espectador, ocultando la cara, y en alguna de ellas se reconoce al propio Friedrich. Suelen estar ubicados céntricamente en el cuadro, de manera que cubren el punto de fuga. Con este recurso, el artista señala que el «sentimiento», la auténtica humanización, se encuentra en la Naturaleza. Al mismo tiempo, esto permite que el espectador no se distraiga con la fisonomía de este personaje anónimo, sino que se identifique con él. Finalmente, de esta manera, logra una metáfora visual de la disolución del individuo en el «todo» cósmico.

SIMBOLISMO

- La renovación que Friedrich introdujo en el género del paisaje no fue sólo su realismo, sino también su simbolismo. Pretendía reflejar el alma de las figuras humanas que suelen aparecer en el primer plano. Crea así lo que en el S. XIX se llamaban «paisajes íntimos». Su simbolismo parece ser directamente heredado por Arnold Böcklin.

BIOGRAFÍA

Nació en 1774 en la ciudad **de Greifswald** una ciudad portuaria bañada por el Báltico, que por entonces pertenecía a la corona sueca (pasaría a formar parte de Prusia en el año 1815) en el seno de una familia muy numerosa. Fue educado en un ambiente muy religioso de carácter luterano.

Sobre 1788 ó 1790, de adolescente, recibió clases de **Johann Gottfried Quistrop**, profesor de Dibujo de la Universidad de Greifswald, quien probablemente le transfirió su entusiasmo por el paisaje de su tierra natal y le acercó a la doctrina de **Gotthard Ludwig Theobul Kosegarten**, escritor y pastor protestante. Sus teorías exponían que Dios se manifestaba en la naturaleza y que el hecho de contemplarla y de representarla conducía al enriquecimiento espiritual, sus ideas fueron determinantes en el proceso que llevaría al pintor a crear una manifestación nueva de la pintura religiosa a través del paisaje.

También fue decisivo en este sentido, la aproximación de **Friedrich** a las ideas reivindicadoras del **pietismo**, de los sentimientos y la fantasía libre del movimiento literario y cultural de **Sturm und Drang “tormenta e impulso”** sobre todo las expuestas por **Goethe** en su novela ***Las desventuras del joven Werther*** y por el universo fantástico y tenebroso de Osián (que narra las hazañas de un barco gaélico del S. III, de la obra ***The Poems of Ossian*** del escocés **James Macpherson** que escribió basándose en textos antiguos y leyendas irlandesas que tuvieron mucha repercusión entre los artistas y poetas románticos) quienes recurrirían a él buscando una fuente de inspiración para representar lo libre y lo salvaje de la naturaleza.

Entre 1794 y 1798 estudió en la **Academia Real de Bellas Artes de Copenhague** (según el modelo francés) considerada por entonces una de las más modernas y mejores de Europa. Allí fue alumno de **Nicolai Abildgaard** y sobre todo, de **August Lorentzen** y **Jens Juel** (uno de los pintores daneses más importantes del siglo XVIII), formándose más como dibujante que como pintor, a la manera clásica.

Las obras de este período (dibujos y acuarelas) muestran a un artista obediente con las reglas académicas que tiene un dibujo minucioso y parece tener predilección por el paisaje a través del cual reflexiona y cuestiona el sentido de la existencia humana. Pero aún no está ausente el ser humano ni lo está la historia.

Fue **Abildgaard** quien le transfirió la pasión por la mitología, la historia de las gentes alemanas y escandinavas y por reivindicar el pasado, a él seguramente se debe su gusto por incluir ruinas, túmulos megalíticos y antiguos lugares de culto en los paisajes.

TRASLADO A DRESDE

En 1798 regresó a Greifswald, renovando su amistad con el poeta y patriota «demagogo» **Ernst Moritz Arndt** y en el otoño del mismo año se trasladó a Dresde, (la Florencia del norte) **cuna del movimiento romántico alemán**, donde conoció a destacados artistas y escritores: **Philipp Otto Runge, Ludwig Tieck, Novalis, Heinrich von Kleist**... y acabó de formarse. Allí aprendió de las colecciones de la Gemäldegalerie y sobre todo de la naturaleza de los alrededores de la ciudad.

En 1799 expuso por primera vez su obra, dibujos de paisajes, en la Academia de Bellas Artes de Dresde.

En Dresde vivió como pintor y vivió allí hasta su muerte. Se relacionó con el pintor y diseñador Philipp Otto Runge, formado como él en la Academia de Copenhague y a los escritores y poetas **Ludwig Tieck y Novalis**, formando con ellos el centro literario-artístico del romanticismo alemán.

Durante 1800- 1808 (de los 26 años a los 34) realizó numerosas obras de estudio, xilografías y dibujos en los que los motivos predominantes son las figuras solitarias, melancólicas, árboles muertos cuyo fondo se haya impregnado del Sturm und Drang romántico.

En torno a 1801–1802 se cree que intentó suicidarse. Pasó la primavera de 1801 en Nuevo Brandeburgo y Greifswald, y en el verano marchó a la isla de Rügen, regresando a la zona en mayo de 1802. En estos viajes fue reuniendo toda una colección de esbozos, con paisajes e imágenes sobre los que volvería más tarde una y otra vez. Las visiones de la naturaleza empiezan a cristalizar en obras verdaderamente sentidas en donde se aprecia la teoría de la naturaleza como manifestación divina y el arte como mediador entre el hombre y Dios. Todo ello quedó plasmado en vigorosas vistas, dibujos a lápiz con carboncillo, con tinta china y pinturas de sepia de la isla, que Friedrich exhibiría en 1803 en Dresde. Sus obras tuvieron muy buena acogida si bien fue un alemán **Philipp Otto Runge**, con quien se cartearía y frecuentaría (aunque no se puede hablar de una amistad íntima) quien se interesó particularmente. Esta exposición supone su afianzamiento como pintor independiente.

Sus trabajos le reportarían renombre muy pronto y contemporáneos suyos como el escultor francés **David d'Angers** lo describirían como el hombre que había descubierto «la tragedia del paisaje».

Ya va definiendo el lenguaje simbólico que evidencia en sus primeros óleos portadores de sensaciones cuyo significado no está en la naturaleza en sí sino en la comunión del ser humano con el universo, con el todo.

1805 recibe su primer éxito: un premio compartido en un concurso artístico organizado por **Goethe** en Weimar, gracias a dos paisajes dibujados en tinta sepia.

1806 a principios de año regresó a Greifswald e hizo una marcha a la Isla de Rügen. Es el año en el que **Napoleón ocupó la mayoría de los territorios alemanes, y tuvieron lugar la batalla de Jena y la de Auerstädt** en octubre, que significaron el derrumbamiento de la vieja Prusia y Sajonia permitiendo que **Napoleón Bonaparte** y sus tropas entrasen triunfalmente en Berlín. Las guerras napoleónicas estaban asolando Europa y **Napoleón** se fortalecía cada vez más. En estos años se acentúa la postura política anti francesa de **Friedrich**, sus convicciones políticas defendían la libertad de opinión y una mayor participación de la clase media en las decisiones políticas.

En 1806 se crearía la **Confederación del Rin** (asociación de Estados alemanes clientes o aliados de **Napoleón**, creada en el marco de las denominadas Guerras Napoleónicas) que duraría hasta 1813. Inicialmente fue creada por 16 estados alemanes después de que Austria y Rusia fueran derrotadas en la **Batalla de Austerlitz**.

En 1808 pintó **La cruz en la montaña (El retablo de Tetschen)** Primera gran pintura al óleo. Una de las primeras obras en las que imprime ya su concepción del «paisaje sublime», modalidad que será muy imitada. Según el poeta **Heinrich von Kleist** «Otorgó a lo familiar la dignidad de lo desconocido».

El cuadro le aportó un reconocimiento público inesperado a pesar de la fuerte polémica que despertó lo novedoso de sus planteamientos (en la réplica a sus críticas, el pintor puso de manifiesto la profundidad de sus intenciones lo que contribuyó a acrecentar su popularidad). Esta pintura abre el camino a la pintura romántica en Alemania.

Más no sería hasta la exposición de 1810 en que sus obras empezarían a valorarse más allá de los círculos artísticos de la capital sajona. En otoño del mismo año participó con sus obras: **Monje a la orilla del mar y Abadía en el robledal** que despertaron la atención de los literatos románticos, en una exposición de la Academia Berlinesa, que le hizo miembro externo. Comienzan así sus años de mayor éxito.



LA CRUZ EN LA MONTAÑA 1808 *El retablo de Tetschen*

Su primera gran pintura al óleo y primer paisaje con sentido religioso del pintor. Abre el camino a la pintura romántica en Alemania.

Imprime ya su concepción del «**paisaje sublime**», una nueva modalidad que será muy imitada, donde la concepción de la naturaleza se aleja de la entonces (finales del S. XVIII y principios del XIX) bellas vistas resueltas con agradables contrastes de color, perfecta perspectiva y pobladas de figuras efectistas.

Encargo del conde **Franz Anton von Thun-Hohestein** para el altar de la capilla privada del castillo de **Tetschen**, en Bohemia (actual república Checa) aunque finalmente se puso en la cámara nupcial del castillo.

Domina el crucifijo entre los rayos del sol de poniente y los abetos, siempre verdes, de la cima de la escarpada roca. Adquiere un carácter sublime la bruma matinal.

Sol poniente (imagen del Padre Eterno que vivifica todas las cosas). **Jesús** está con toda intención vuelto hacia él. Con la doctrina de **Jesús** murió el viejo mundo. El sol se puso y la tierra ya no supo retener la luz declinante.

Jesús, el salvador en la cruz, reluce como metal noble y purísimo en el oro del crepúsculo. Su brillo mitigado, es reflejado sobre la Tierra. Se alza sobre una piedra con la inquebrantable firmeza de nuestra fe en Él. Los abetos siempre verdes perduran a través de los tiempos alrededor de la cruz igual que nuestra esperanza en el crucificado.

Son patentes ya algunos principios compositivos constantes en su trayectoria: *el limitado y reducido primer término de la composición que se abre a un fondo de grandeza infinita* (no hay plano medio de representación) y *la estricta simetría* con la que se disponen los distintos elementos representados.

Esta obra le aportó un reconocimiento público inesperado a pesar de la fuerte polémica que despertó lo novedoso de su planteamiento.

AÑOS DE ÉXITO

Finalizada la exposición berlinesa, en julio de 1810 **Friedrich** y el pintor **Georg Friedrich Kersting** viajan juntos al «Riesengebirge», al sur de Dresde, donde **Friedrich** realizó numerosos esbozos y apuntes que le sirvieron para muchas obras en el futuro.

En 1812 **Napoleón** emprende su campaña contra Rusia, en la que el ejército francés es acompañado por una tropa auxiliar sajona de 23.000 soldados. Tras su sonada derrota en Rusia los franceses regresaron, derrotados y huyendo.

Dresde y sus alrededores se convirtieron de nuevo en un escenario de guerra contra **Napoleón**. 1813 es el año de la liberación alemana contra este, que culmina con la Batalla de las Naciones en Leipzig.

1814, Friedrich participa en una exposición que conmemoraba la liberación de Dresde, con su obra *El cazador en el bosque*, representando a un coracero del ejército francés (*chasseur*) en un bosque nevado. Desde entonces se le vinculó activamente con círculos políticos de intelectuales de corte liberal y republicano, que apoyaban los ideales nacionalistas.

(1814–1815) tuvo lugar el Congreso de Viena que supuso una gran frustración de esta ideología y el retorno del Antiguo Régimen bajo el liderazgo de Austria. Greifswald, ciudad natal de **Friedrich**, pasa (después de un breve intermedio danés) a dominio prusiano (no obstante, el pintor conservaría el resto de su vida la nacionalidad sueca).

Entre 1815 y 1816 **Friedrich** volvió a viajar por el Báltico. En 1816 fue admitido en la Academia de Dresde.

Tras las guerras napoleónicas la situación política no era favorable al pintor. Con el Antiguo Régimen instaurado de nuevo las persecuciones políticas fueron constantes: la censura, la supervisión de las universidades por informadores, la persecución a los liberales considerados «demagogos» y sus reuniones, crearon un ambiente casi irrespirable (una de las medidas; la proscripción del traje antiguo alemán, precisamente aparece en los cuadros de Friedrich). Todo ello afectará al pintor.

ABADÍA EN EL ROBLEDAL. 1809



Al introducir la arquitectura gótica (amada y exaltada por **Goethe**) como símbolo de la reivindicación patriótica y también de la vía de la salvación religiosa, fue la primera de las composiciones en las que se ha querido ver un significado político, aunque no tan bien explícito como en obras posteriores.

Las ruinas del monasterio gótico parecen ser el destino final de unos fantasmagóricos monjes que vagabundean por un paisaje nevado.

El paisaje podría simbolizar el delicado momento por el que estaba pasando la nación alemana en aquellos instantes, como consecuencia de las invasiones napoleónicas. Los potentes y desnudos troncos de las encinas aludirían al pueblo germano deseoso y esperanzado de conseguir su antigua grandeza, tanto como la devoción hacia la naturaleza que había reemplazado a la vieja religión.

El plumizo color del cielo, que oscila del marrón grisáceo en la zona inferior, llegándose a confundir con los troncos desnudos de los robles, a la franja blanquecina de la superior en la que el pintor ha situado una luna que desprende una luz tan sobrenatural como mágica, puede anunciar el amanecer, pero también el crepúsculo; si se refiriese al alba, la pintura sería esperanza de resurrección, si lo hiciese al atardecer, es símbolo de muerte.

Parece que la primera cobra más fuerza: la neblina que sumerge a los monjes en una especie de nada, la espesa nieve que cubre el cementerio y la iglesia gótica en ruinas son símbolos que remiten al concepto de esperanza cristiana, así como el invierno que antecede la primavera (estación que simboliza a la Resurrección).

MONJE A LA ORILLA DEL MAR



110 x 172. Óleo sobre lienzo. Staatliche Museo de Berlin.

En julio de 1810 Friedrich y el pintor Georg Friedrich Kersting viajan juntos al «Riesengebirge», al sur de Dresde, donde realizó numerosos esbozos y apuntes que le sirvieron para numerosas obras en el futuro.

En otoño del mismo año participó con sus obras *Monje a la orilla del mar* y *Las ruinas del monasterio de Eldena* en una exposición de la Academia Berlinesa, que le hizo miembro externo. Comienzan así sus años de mayor éxito.

El hombre moderno ha cambiado su sitio en el mundo y no encuentra referencias para su nueva localización. El paisaje romántico no es ni bucólico ni tranquilo, sus protagonistas son la contradicción, el desasosiego y el desconcierto.

La “nueva” dimensión de la naturaleza venía determinada por los grandes descubrimientos renacentistas, el descubrimiento de América, los cálculos del universo que llevó a cabo **Copérnico** en los albores del siglo XVI habían multiplicado la extensión de nuestro planeta de forma exponencial de golpe, por otro lado “embriagado por el brillante torbellino de hallazgos, el hombre habría descubierto su pequeñez, su soledad, su impotencia. Así, el ‘gran mar del ser’ que adelanta **Dante**, implicaba simultáneamente el poder y la impotencia”.

Después de haber sido el centro de la representación artística en el Renacimiento y el generador de “la Razón” que había vencido al mismísimo Dios en la Ilustración, el hombre del Romanticismo percibe una gran angustia. Ya no hay lugar para la serenidad que concedía la idea del control del mundo. El hombre siente vértigo, su pequeñez ante la inmensidad de la naturaleza le produce algo a medio camino entre la melancolía y el terror.

Christina Grummt, afirma: “El viraje de **Friedrich** hacia la naturaleza estaba inserto en su convicción de que eran precisos un arte nuevo y una nueva religión. En la medida en que fue capaz de comprender el espíritu de su tiempo, pudo establecer un diálogo artístico con la naturaleza acorde con sus sentimientos. La naturaleza, en cuanto creación de Dios, es para **Friedrich** no sólo ocasión de despliegue artístico, sino también el ámbito en el que experimentar la omnipresencia de la Divinidad.”

La experiencia que quiere transmitir **Friedrich** con sus dibujos y óleos tiene un carácter religioso. Nos muestra su fe y su devoción a través de las formas de la naturaleza por sí mismas aunque en ocasiones incluye en sus imágenes alusiones más o menos explícitas a la religión cristiana. Los paisajes de **Friedrich** muestran esa desorientación que ha roto definitivamente cualquier posibilidad de armonía entre el hombre y la naturaleza. La única forma de vivir en paz es convertir a la naturaleza en su espíritu y ver en sus grandiosas manifestaciones al mismísimo Dios.

Este cuadro es el que probablemente resume con más intensidad el conjunto de características con las que se intenta definir el Romanticismo alemán: la ilimitada naturaleza está interrumpida por la figura de un ínfimo ser humano que reflexiona sobre lo inabarcable de la grandeza del creador, el carácter de lo sublime.

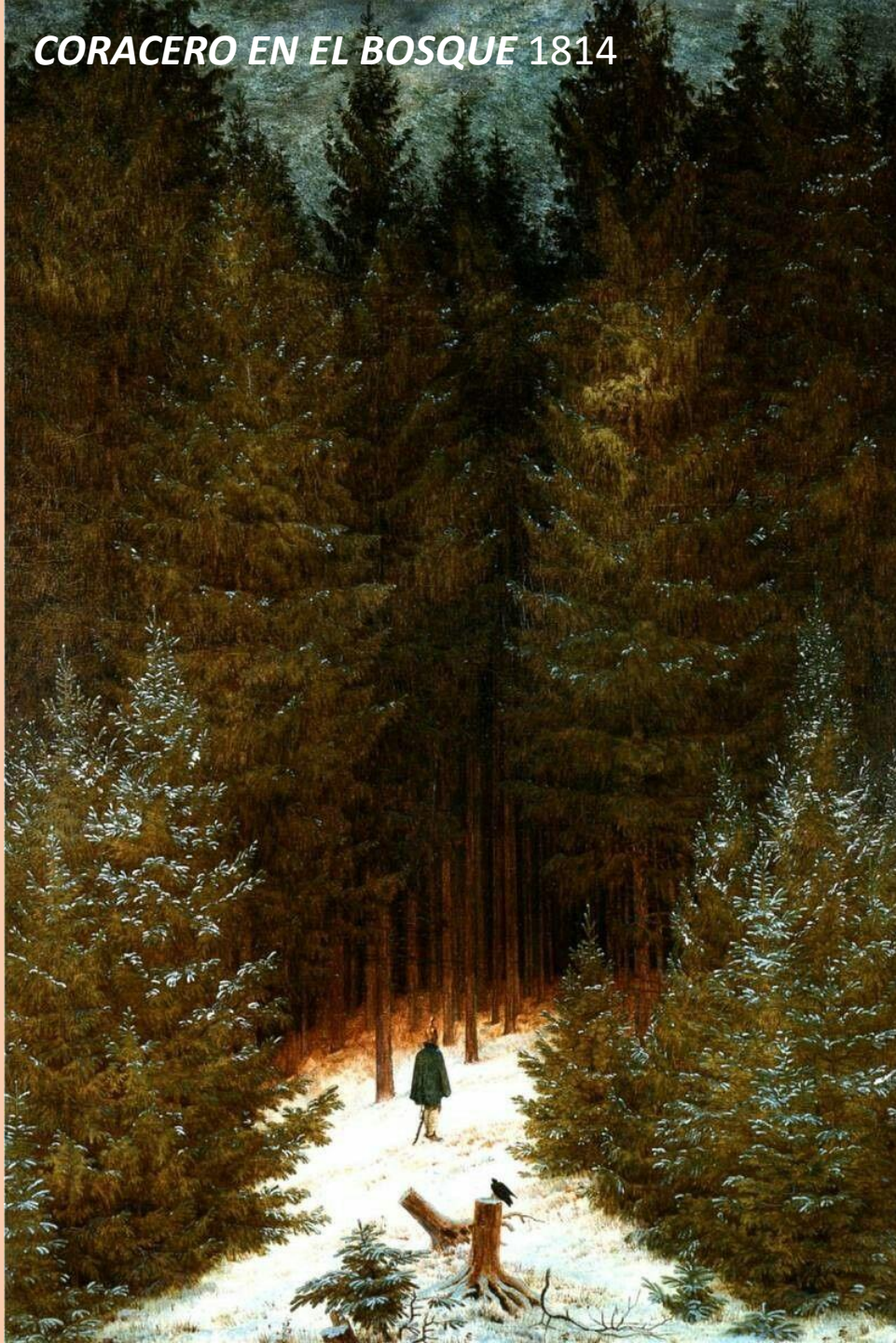
El monje siente atracción y miedo al mismo tiempo. El mar es el fluido no firme que tiene un horizonte maravilloso. Parece haber sido pintado para mostrar un momento mágico en el que el hombre, en este caso un monje, se enfrenta al infinito y siente plenamente esa fuerza de lo ilimitado que irremediamente ejerce sobre él una atracción poderosa. A la vez, la conciencia de su propia limitación física genera en él miedo ante el poderío de la escena.

Es un estado de ánimo y de reflexión del pintor. Una pintura que transita de adentro hacia fuera, de ahí ese potencial comunicativo de la obra. Es un desnudo emocional donde expone su angustia. La intención no es pintar un paisaje realista (tomar notas del natural pero que luego acaba en su estudio) sino utilizar el paisaje como espejo de los estados del alma. Como artista romántico es lo subjetivo, la introspección, lo que le mueve a pintar.

Composición con tres planos (tierra-mar-cielo) y una diminuta figura humana son los elementos formales con los que consigue este paisaje desolador. En medio de éste, un monje se encuentra en un momento místico, trascendental, al sentirse abrumado por la incommensurabilidad del espacio, lo que le hace reflexionar sobre su insignificancia frente a la naturaleza y sobre su soledad. El pintor nos muestra un paisaje trágico, el mar está embravecido y el cielo amenaza con tormenta sublimando la atmósfera de la escena. A nadie deja indiferente esta obra cuando la ve y se debe a la verdad de lo que acontece, es justo aquí donde radica la belleza de esta obra, todos en algún momento hemos sido este monje.

En la pintura romántica el paisaje deja de tener necesariamente la presencia del hombre; el paisaje es el protagonista absoluto, o, más bien, el protagonista es el gran abismo que existe entre la pequeñez del hombre y la grandiosa naturaleza. “Monje mirando al mar” es herencia de la pintura holandesa del S. XVII caracterizada por tener un formato panorámico, gran extensión de terreno y una amplia porción de firmamento.

CORACERO EN EL BOSQUE 1814



Posiblemente alude a la *Batalla de Leipzig* 1813, al punto de inflexión de la gloria napoleónica.

El soldado francés se ha detenido en su camino y vacila acerca de la dirección que ha de tomar. Su pequeña figura (está solo ante el enemigo) un denso y grandioso bosque (la nación alemana, que le rodea y acabará por engullirlo sin piedad).

En él se expresa su carácter anti francés y profundamente germánico.

MATRIMONIO

La crisis que había embargado al pintor hacia 1816 fue superada con su matrimonio. En 1818, con 44 años se casó con la joven **Christiane Caroline Bommer**, de 24. Su viaje de bodas lo llevó nuevamente hacia Greifswald y Rügen.

Tendrían dos hijas y un hijo. A su hijo le pusieron el nombre de **Gustav Adolf** por el rey sueco **Gustavo IV Adolfo**. Su hijo fue igualmente pintor, aunque no alcanzaría el éxito de su padre.

Con su matrimonio y vida familiar su pintura se volvió más luminosa, incluye a mujeres (imperturbables, serenas y firmes) y es una pintura menos heroica. Pertenecen a este período: *El velero* 1818-19. *Los acantilados blancos de Rügen, Mujer frente al sol poniente* (para el que posó su esposa), *Viajero frente al mar de niebla* todos de 1818.



LOS ACANTILADOS BLANCOS DE RÜGEN 1818.

Declaración del amor a su esposa **Caroline Bommer**. Pintada en su viaje de novios verano de 1818.

Presenta un inmenso mar azul y un acantilado rocoso de blanco intenso que contrasta con los colores de los trajes.

Los personajes son el propio pintor con su hermano y su esposa, nos los presenta de espaldas como en todas sus pinturas, es su manera de invitarnos a contemplar lo que él como pintor ve.

Todo es nítido: las figuras, los blancos del acantilado, las hojas que pueblan las ramas de los árboles son cristalinas como las aguas azules del mar. No hay neblinas que enturbien el amor. La pareja es protagonista. **Friedrich** situado a la derecha, dirige mira hacia el mar, contempla los veleros, a lo lejos, la mujer vestida de rojo (símbolo del amor y de la caridad cristiana), mira agarrada a una rama al abismo. En la tierra la felicidad no es eterna y alude a su carácter perecedero recordando el arbusto al que se agarra su mujer o al árbol en cuyo tronco se apoya el pintor, ambos perecerán. Tan solo en la fe cristiana, la del anciano postrado en el suelo desprendido del sombrero y del bastón y parece recoger la hierba del borde del abismo, el hombre puede hallar esperanza.

Rompe con el formato apaisado de la tradición holandesa y expone un paisaje vertical que tiene como geometría compositiva la hipérbola. Para esta obra utiliza dos: una viene definida por el contorno de las rocas y el mar, y la otra en el primer plano, por el contorno que forman los troncos de los árboles y el límite del acantilado. Esto le permite generar altura y crear profundidad de campo, sin recurrir a la composición clásica del punto de fuga. Utiliza el recurso de un punto de vista alto para enfatizar el diminuto tamaño de las figuras frente a lo profundo e inmenso del paisaje.

Los árboles enmarcan la composición, le representan a él y su esposa, éstos se unen en la copa. El contorno de los árboles y el contorno del límite de terreno dibuja la figura de un corazón, cuyo vértice se encuentra al margen izquierdo del sombrero.

Es una pintura de sutilidad y delicadeza extrema. En lo aparente de su pintura, en lo que nos llama a contemplarla, es en donde radica la belleza, en su mensaje es donde se encuentra lo sublime.



CAMINANTE ANTE UN MAR DE NIEBLA 1818.

Obra coetánea de *Mujer frente a sol poniente* que inicia una serie de composiciones en las que los personajes (solos o en pequeños grupos) quedan seducidos frente al ciclópeo poder de la naturaleza, una fuerza tan desmedida que les hace tomar conciencia de su propia insignificancia.

Aparece un viajero de espaldas frente a un mar de niebla, en este caso encaramado a un peñasco, el último vínculo que parece ligarle al mundo real, el hombre contempla asombrado, como aterrado, la infinitud que se revela ante sus ojos.

MADUREZ (1815–1823)

En 1820 tras el asesinato durante un paseo de su amigo y también pintor **Gerhard von Kügelgen** su situación anímica empeora, cayendo en una larga y profunda depresión. En agosto se traslada con su familia a la casa de Dresde, situada en el límite de la ciudad, a orillas del río Elba, lo que le permite observar las embarcaciones que pasan lentamente por delante de su casa.

Sin dejar las representaciones marinas, a partir de este año inmortaliza paisajes campestres, conoce al nazareno **Overbeck**, pero sus preferencias siguen inclinándose hacia el arte del paisaje del **noruego Dahl**, quien vive en Dresde desde 1818 y que, en 1823 y se instala en la misma casa que **Friedrich. Dahl y Friedrich** celebrarán exposiciones conjuntas en 1824, 1826, 1829 y 1833.

En esta época, en diciembre de 1820, recibe la visita del **Gran Príncipe Nicolás de Rusia**; que siendo zar, le compraría más tarde numerosos cuadros a través del poeta **Vasili Zhukovski**.

En 1822 pinta ***Mujer asomada a la ventana*** y en 1823-24, ***Mar glacial***.



DOS HOMBRES JUNTO AL MAR CONTEMPLANDO LA LUNA 1819.

Es un cuadro de exacerbado sentimiento patriótico. En este lienzo a veces interpretado en clave religiosa, dos personajes de espaldas, uno el más joven, podría representar a **August Heinrich**, discípulo del pintor y otro al propio **Friedrich** parecen fijar su mirada en la luna que resplandece con su luz oscura entre las ramas secas de un roble. El maestro indica al alumno que mire precisamente en aquella dirección, ya que la luna es símbolo de esperanza de una nueva luz, de una nueva vida. Los hombres han interrumpido su caminar bajo los pinos de hoja perenne, en alusión a la fe en la libertad que nunca debe perderse, mientras que el roble de la derecha, arrancado de raíz y herido de muerte, recuerda la precaria situación vivida en tierras alemanas bajo la dominación napoleónica y también bajo la restauración. Ambos personajes visten el traje tradicional alemán (capa negra que ocultaba una levita abrochada hasta el cuello y sombrero de terciopelo también negro, en tanto que las mujeres vestían hasta los pies, de color oscuro, mangas largas y talle y cuello alto) el traje que en aquella época distinguía los defensores de las todavía no conseguidas libertades democráticas, y que **Federico Guillermo IV** de Prusia prohibió llevar en 1820 a los funcionarios públicos.



MUJER ASOMADA A LA VENTANA 1822.

Dedica toda su atención a su esposa, que posa de espaldas. No es solo un canto al amor profano sino también tiene una importante carga de simbolismo religioso: la figura es muy grande respecto a lo que es habitual en sus obras, está situada de espaldas al espectador y en un interior (lo que tampoco es frecuente) observando el mundo exterior desde una ventana en una composición simétrica.

ÚLTIMA ETAPA 1823-1840

Con *Mar Glacial* se inicia su última etapa, período que está dominado por algunos reveses de carácter social e intermitentes enfermedades que mermarán su actividad creativa.

En 1824 le fue denegada una plaza vacante de catedrático en la Academia de Dresde (a pesar de ser académico desde 1816) por razones políticas (era un liberal republicano en un régimen monárquico) tuvo que conformarse con un puesto de profesor, esto no hizo más que aumentar su decepción ante la evolución de los acontecimientos que iban teniendo lugar en Alemania tras las guerras napoleónicas así como el aislamiento del pintor que iba en aumento.

Abandonó las composiciones de tema patriótico y las que tenían como modelo a su mujer. Destacan *Tarde en el mar Báltico*, o *Veleros en el puerto al atardecer* que reflejan una actitud pesimista ante la vida, así también como en sus escritos, arremetiendo contra los integrantes del mundo artístico renombrados, críticos poderosos o académicos pretenciosos.

En sus últimos años, su carácter se hizo más agrio, convirtiéndose en un hombre muy introvertido y de difíciles relaciones humanas. En esta época los cementerios o sepulcros dejan de ser un mero pretexto para convertirse en tema frecuente: *El camposanto* de 1825-30, *La entrada del cementerio* de 1825, inacabada, o *Cementerio en la nieve* 1826, son ejemplos de la presencia perturbadora de la muerte.

En los años inmediatamente anteriores al ataque de apoplejía que en 1835 le llevaría a una inactividad casi total, destacan dos obras en la que las imágenes y símbolos relativos a la vida y la muerte adquieren un carácter visualmente menos macabro: *El gran velero* 1832 y *Las edades de la vida* 1835.

Desde mediados de 1835 hasta su muerte en 1840 en Dresde, el pintor, debilitado por su enfermedad, limitó su producción a las sepias y dibujos acuarelados, que solo parecen tener cabida alusiones a la muerte y la resurrección *Paisaje con sepulcro* 1836-37 *Paisaje con sepulcro, féretro y búho* 1836-37.

Su obra cayó en desgracia durante sus últimos años y murió en la oscuridad; en palabras del historiador del arte **Philip Miller** «medio loco». Mientras Alemania migraba hacia la modernización a finales del siglo XIX, un nuevo sentido de urgencia caracterizó el arte y las descripciones contemplativas y de quietud de Friedrich llegaron a ser vistas como el producto de una época pasada.

El Siglo XX trajo consigo una renovada apreciación de su obra, a partir de 1906 con una exposición de treinta y dos de sus pinturas en Berlín. Para la década de 1920 sus pinturas habían sido descubiertas por los expresionistas.

En la década de 1930 y principios de 1940 los surrealistas y existencialistas tomaron con frecuencia ideas prestadas de su trabajo.

El ascenso del nazismo en 1930 trajo consigo el resurgimiento de la popularidad de Friedrich, pero este decayó junto con el régimen debido a la errónea asociación de su nacionalismo con esta ideología. No fue sino a finales de 1970 cuando Friedrich recuperó su reputación como icono del romanticismo alemán y pintor de renombre mundial.

Friedrich fue un pintor-filósofo, que aunque fuese un solitario, contaba entre sus amistades no sólo con pintores (Runge, Dahl, Kersting, Kügelgen, Ferdinand Hartmann y Louise Seidler) sino también con escultores (Christian Gottlieb Kühn) poetas (Tieck, Heinrich von Kleist) o el filósofo y naturalista Gotthilf Heinrich Schubert.

EL MAR DE HIELO, EL MAR HELADO, EL OCÉANO GLACIAL, MAR GLACIAL 1823-24.



El barco ha naufragado, la capa de hielo se ha quebrado y las placas resultantes se amontonan formando una pirámide de hielo que llega a desafiar al cielo y en la que no hay lugar para el género humano. Aventurarse en ella solo conduce a la muerte.

Obra singular en el conjunto de su producción por su tema. Se ha interpretado de carácter político, (el barco encallado sería el símbolo del naufragio de una Alemania incapaz de alcanzar la unidad nacional tras la expulsión napoleónica). Pero quizás lo que pintó no fue tanto el desengaño político sino el carácter destructivo que pueden llegar a desarrollar las fuerzas de la naturaleza.

Aparte de la lejana pero siempre en la memoria muerte de su hermano, dos acontecimientos puntuales y cercanos fueron los que llevaron al pintor a concebirla: en enero de 1821 tras un invierno muy frío, se rompió la capa de hielo que cubría las aguas del Elba a su paso por Dresde, por otro lado estaban las noticias que llegaban sobre las expediciones al Polo Norte como la del británico **William Edward Parry** en 1819-20, cuyo *Diario* salió a la luz en Hamburgo en 1822 un año después de que se publicase en Londres.

No es un documento gráfico de un acontecimiento ni una reflexión sobre el incógnito mundo polar sino que representa como en ninguna obra anterior la parte más oscura y terrible de la naturaleza. La belleza casi mística del paisaje nórdico deja paso a la magnificencia de un hielo en el que nada, ni nadie parece sobrevivir. Según **David d'Angers** 1934 con *Mar glacial* puso al descubierto: "la tragedia del paisaje" quizás sea el final de aquella búsqueda emprendida, la del desenlace funesto al que se llega al no saber solventar el insoluble conflicto humano.



LAS TRES EDADES 1835

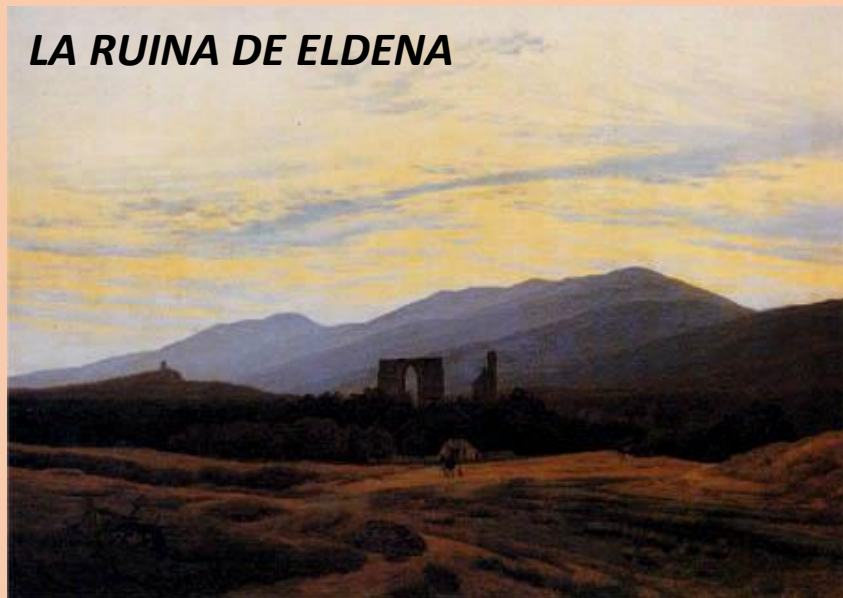
Aparecen cinco personajes, entre los que se han reconocido a **Friedrich** (figura del anciano que dando la espalda al espectador, se ayuda de un bastón para caminar) a **Johan Heinrich** el pintor pariente de **Caspar Friedrich** y antiguo propietario del cuadro (hombre adulto que permanece de pie con chistera) y a los tres hijos del pintor en la muchacha y en los dos niños que juegan próximos a la orilla. Las cinco figuras personifican la metáfora del ciclo de la vida y de las edades del hombre: la infancia, juventud y vejez. Así, del mismo modo que los barcos cuyas velas se recortan en el hermoso cielo amarillento gris - violeta y se dirigen a la verde ensenada a punto de concluir su viaje, el viejo **Friedrich** adivina próximo el fin de su camino en la vida.

LA LUNA SALIENDO A ORILLAS DEL MAR



ARCO IRIS EN UN PAISAJE DE MONTAÑA

LA RUINA DE ELDENA



MAÑANA DE PASCUA
Museo Thyssen-Bornemisza
Madrid
1828-1835.

OTRAS OBRAS

FRIEDRICH Y EL DIBUJO

Es relevante tener en cuenta que **Friedrich** tomaba “notas” directamente de la naturaleza, o lo que es lo mismo, de un espíritu supremo que se manifiesta en formas naturales, la actividad de dibujar suponía para él algo absolutamente central.

“La gran mayoría de los estudios –en total podría haber unos 1000 dibujos de **Friedrich**– contienen la datación precisa del día, y la mayor parte incluyen, junto con esa datación, una indicación del lugar, para documentar en qué localización natural fue realizado el dibujo. Los estudios son, como registros hechos con continuidad de determinadas vistas de paisajes, espacios, plantas, riscos, naves, o barcas que **Friedrich** tenía directamente ante sus ojos. Y mientras los registraba intentaba retener esos objetos con todas las condiciones con las que los había presenciado”.

Salía a dibujar al campo armado con su cuaderno de dibujo. Su devoción religiosa le hacía acometer el trabajo de forma casi reverencial: lo divino estaba por todas partes... Dibujaba pequeños detalles con los que luego conformaba una realidad nueva, la interior. *“Sus composiciones parten de lo singular y generan una mirada a un paisaje que no ha sido tomado así de la naturaleza, sino que se corresponde exclusivamente con la ‘visión interior’ del artista. En esta recreación artística componía la realidad hasta el punto de que un árbol bien podía configurarse a partir de varios árboles distintos previamente dibujados en plena naturaleza por medio de una especie de procedimiento compositivo. Su método de trabajo puede considerarse en extremo ‘económico’, pues Friedrich reutilizaba a menudo sus estudios realizados en plena naturaleza –incluso mucho tiempo después– para nuevas composiciones”*, escribe **Christina Grummt**.

Los paisajes, los elementos paisajísticos aislados, las regiones montañosas, las vistas costeras, etc. son, en última instancia, una personificación de Dios. Es la nueva forma de mostrarlo, con una intensidad y una grandeza que no transmiten las imágenes cristianas clásicas. El hombre romántico encuentra en la naturaleza al Espíritu Supremo.

FRANCIA

INGRES

ROMANTICISMO

DELACROIX

GERICAULT

FRANCIA

El Romanticismo francés se desarrolló entre 1820 y 1840, recuperó como ya había sucedido en la pintura barroca, el predominio del color y el dinamismo en la composición sobre el dibujo y de la forma.

Los representantes más destacados son **DELACROIX Y GÉRICAULT**.

Se liberan las formas y se acentúan los efectos lumínicos y atmosféricos, al mismo tiempo que los personajes vuelven a mostrar gestos dramáticos se evidencia el interés por el movimiento y la complejidad compositiva, basada en el uso de las diagonales, escorzos y gestos violentos.

La pincelada suele ser pastosa y suelta.

En la **tendencia clasicista paralela** en la que destaca **INGRES**, prevalece el interés de la época por la cultura oriental y los ambiente exóticos.

CONTEXTO en FRANCIA

En el siglo XVIII, Francia era uno de los principales reinos de Europa y tenía un sistema político, económico y social que no había sufrido grandes alteraciones en los últimos siglos, al que se le ha denominado **Antiguo Régimen**.

Antes de la **Revolución**, Francia atravesaba una terrible situación económica, debido a que se producía más de lo que se vendía y a que los comerciantes artesanos franceses competían casi inútilmente con la mercadería fabril inglesa. Una de las causas principales que empobreció al país, fue la financiación de la Independencia de las Trece Colonias (Independencia Estadounidense) lo que llevó a Francia al decaimiento económico. La subida cada vez mayor de impuestos, llevó al pueblo francés a las calles y a una serie de protestas que acabaron con la monarquía.

- La crítica situación económica francesa se agravó por una serie de crudos inviernos que perjudicaron las cosechas, sobre todo de trigo y cebada.

- El tercer estado fue el más afectado, ya que además de soportar todo el peso de los impuestos, debían soportar el alza de los precios.

- Así, el descontento aumentó y se fue generando un ambiente propicio al estallido de la revolución.

SITUACIÓN SOCIAL:

La división social entre privilegiados y no privilegiados había llevado al país a una serie de revueltas que acabaron con **el Antiguo Régimen** (absolutismo monárquico). Los privilegios constaban en el tener que pagar o no impuestos. Los nobles y el alto clero pertenecían al sector privilegiado. La plebe o Tercer Estado, pertenecía al sector no privilegiado. **Ante la necesidad de recaudar más dinero, el Rey decreta una ley que implicaba que los nobles y el alto clero también deberían pagar impuestos. Esto fue el detonante**, provocó que la nobleza se revelara ante el Rey y que se iniciaran cada vez más revueltas. Una de las más famosas e insignia de la caída del Antiguo Régimen, es la toma de la Bastilla.

SITUACIÓN POLÍTICA:

Ante las protestas cada vez más frecuentes e intensas, el Rey Luis XVI debió convocar a los Estados Generales. Los Estados Generales era un mecanismo semidemocrático a través del cual los tres estamentos sociales (nobleza, clero y Tercer Estado) votaban a un diputado que los representase. La ley que impuso que los nobles y el clero pagaran impuestos, llevó a que los diputados se revelaran y crearan una Asamblea Nacional, que reemplazara al monarca. Se pueden distinguir cinco etapas:

1) 1789-1791: Monarquía Constitucional 2) 1792 -1794: La República 3) 1795 -1799: El Directorio 4) 1799 -1804: El Consulado 5) 1804 -1815: El Imperio.

SITUACIÓN SOCIO POLÍTICA

Con la caída de Napoleón, los monarcas europeos se reunieron en un Congreso en Viena, para establecer un nuevo orden en Europa. Pero mientras tanto, se supo que Napoleón había huido de Elba y regresado a Francia, donde retomó el poder. Finalmente en 1815, Napoleón fue derrotado en la batalla de Waterloo.

En 1792, la **Convención Nacional** abolió la monarquía por lo que **Luis XVI** fue depuesto del trono, más tarde sería juzgado, condenado y ejecutado en la guillotina. Cuando su hijo, el joven **Luis XVII**, murió en la cárcel en 1795, **Luis XVIII** sucedió a su sobrino —de forma nominal— como rey *titular* de Francia.

Luis XVIII quien pasó veintitrés años en el exilio, durante la **Revolución francesa** y el **Primer Imperio francés**, y nuevamente en 1815, durante el periodo de los **Cien Días** al regreso de **Napoleón** de Elba. Cuando la Sexta Coalición derrotó finalmente a **Napoleón** en 1814, **Luis XVIII** fue restaurado en la posición de rey. Las dinastías que habían sido depuestas desde el inicio de la Revolución Francesa recuperaron sus tronos, como los Borbones en España y Francia, en lo que se llamó restauración monárquica europea.

Cuando **Carlos X** subió al trono en 1824, Francia estaba regida según los principios de la Carta de 1814, firmada por su antecesor, su hermano **Luis XVIII**. Los gobiernos monárquicos de los dos últimos Borbones se caracterizaron por intentar restablecer una monarquía con tendencias absolutistas y limitar el ya de por sí reducido poder de las cámaras. Según avanzaba el reinado de **Carlos X**, el pueblo veía cada vez más improbable que se aprobaran unas necesarias reformas políticas (como la ampliación del voto censitario en el que solo podían votar las personas con un determinado nivel de ingresos, y que la Paridad en la Cámara Alta dejara de ser hereditaria) y que se garantizaran los derechos civiles (como la libertad de expresión y de prensa y la supresión de la censura).

Luego sobreviene un periodo de dificultades económicas y hambrunas y **Carlos X** se enfrentaba a una mayoría liberal moderada. Ante este hecho, disolvió la recién elegida Cámara de diputados y decretó las 4 ordenanzas de julio, esperando así poder reconstituir una mayoría parlamentaria que le fuese más favorable. Las ordenanzas (decretos) suspendían la libertad de prensa, alargaban el cargo de los diputados reduciendo su número y limitaban el derecho de voto.

En 1830, el pueblo de París se precipitó a la calle, alentado por la mayoría de los medios de prensa. Con el apoyo de la Guardia Nacional, consiguió derrotar al ejército real. Durante estos hechos se produjeron actos de violencia anticlerical. Los diputados liberales eligieron al **nuevo rey, Luis Felipe I** de Francia, a propuesta de **La Fayette**. El rey **Carlos X** se vio forzado a exiliarse y Francia se dotó de una Constitución liberal.

La Revolución de 1830 trajo consigo una Constitución que reconocía de nuevo la soberanía nacional. El Rey ya no lo era de Francia por derecho divino, sino de los franceses por voluntad de los mismos. **Luis Felipe I de Orleans** era el jefe del ejecutivo y compartía la iniciativa legislativa con las Cámaras. La Cámara de los Pares dejó de ser hereditaria y perdió importancia en favor de la Cámara de los diputados.

CONTEXTO CULTURAL. INFLUENCIA DE PENSADORES

Ya en el siglo XVII y de la mano de filósofos como **RENATO DESCARTES** (filósofo y matemático), los pensadores siguieron los pasos del *ideal humano-renacentista* en lo referido a la exaltación del hombre y de la razón humana. La idea de que el hombre era el centro de la cultura y que su razón era el único instrumento válido para conocer alcanzó niveles casi absolutos.

Las "nuevas ideas", que hacían de la razón el principio, el medio y el fin del conocimiento y de la cultura humana, empezó a gestarse en Francia, cuando el filósofo **Renato Descartes** popularizó su célebre frase "**pienso, luego existo**". El pensar y deducir todo era la base fundamental de este movimiento llamado iluminismo, en tanto lo que pretendía era iluminar con la luz de la razón todo lo existente; y aquello que se negara a revelarse a tal luz directamente sería negado. Así, todo el misterio de la fe cristiana se convertiría en el principal punto de ataque de los hombres de la modernidad racionalista. Pero no solo en Francia empezó a incumbir este tipo de hombres tremendamente críticos de la cultura tradicional; también en Alemania y en Holanda surgen filósofos que radicalizarán más aún las ideas de Descartes: **Leibniz**, **Spinoza** e Immanuel **Kant** pondrán a la razón en una posición de dominancia que antes jamás habían tenido; y tal cual lo afirmaba **Descartes**.

Tener presente también las influencias de:

ROBESPIERRE (1758 + 1794) (**jacobino**) Abogado, escritor y político. Después de ser acérrimo opositor a la pena de muerte se le podrían atribuir más de 40.000 guillotinos en un año por oponerse a sus pensamientos. Tras ese periodo tan sangriento él también terminó ejecutado.

VOLTAIRE (1694 + 1778) (**masón**) Abogado, filósofo e historiador francés.

Toda la obra de **Voltaire** es un combate contra el fanatismo y la intolerancia y eso desde *La Henriada*, en 1723. "No comparto lo que dices, pero defenderé hasta la muerte tu derecho a decirlo".

LA ESCLAVITUD: La falta de humanidad de los patrones es la que causa los males de la esclavitud. No critica el principio, sólo la forma, lo que se ve reflejado en *Cándido*.

y político:

"El ateísmo es el vicio de unas pocas personas inteligentes".

"En general, el arte de gobernar consiste en tomar tanto dinero como sea posible a una clase de ciudadanos para dárselo a otra".

"No pienses que el dinero lo hace todo, o vas a terminar haciendo todo por dinero". La experiencia le demuestra que el único modo de ser independiente y libre es ser rico.

MONTESQUIEU (1689 +1755) (Poder legislativo-ejecutivo-judicial). Separación de poderes (3). "La libertad consiste en poder hacer lo que se debe hacer".

FRANCIA EL ACADEMICISMO

El Neoclasicismo francés se prolongó durante casi un siglo en la Academia.

En el siglo XIX aunque esta institución fue admitiendo temas que no eran plenamente neoclásicos (el paisaje, o composiciones atrevidas e innovadoras más acordes con el romanticismo) gracias a la Academia francesa (o a su pesar) se forjó una gran generación de pintores clásicos, con una técnica muy depurada y un importante bagaje que situó a la pintura francesa entre las mejores de su tiempo. Lo mismo es aplicable a la Academia inglesa.

La pintura académica se basa sobre todo en los siguientes principios (apenas cambiaron desde sus inicios):

- 1. Estudio del desnudo y de anatomía humana.*
- 2. Imitación de maestros clásicos, de la Antigüedad y de la naturaleza idealizada.*
- 3. Realizar obras en el estudio pero también al aire libre (sobre todo tomando apuntes).*
- 4. Primacía del dibujo sobre el color.*

Entre los muchos y excelentes pintores academicistas franceses, como **Jean Léon Gérôme** (1824 1904) o **Bouguereau** (1825 1905) brilla con luz propia **Ingres** quien además, desarrolló su obra con anterioridad a los dos mencionados.

Aún se pueden considerar como neoclásicos (con matices) a **Girodet Trioson** (17671824) o a **Gérard** (17701837) cuya elegancia cercana al Manierismo, no fue bien acogida en la Academia.

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780 -1867)



Destaca entre todos los pintores.

En sentido estricto no es ni neoclásico, ni académico sino un ferviente defensor del dibujo.

Resulta clásico, romántico y realista.

Se opuso a todas las innovaciones, que consideraba como una desviación.

Su pintura es perfecta en todos los sentidos: dibujo, tratamiento de la luz, tamizada y suave, pincelada relamida, dominio del claroscuro o los temas, dentro de la ortodoxia de la Academia.

También se concedió algunas licencias, como en su famosa ***Gran Odalisca***.

Es el maestro indiscutible del desnudo clásico, con obras fundamentales como la ***Bañista de Valpinçon o La Fuente***, cuyas composiciones usó en multitud de óleos, como en ***El baño turco***.

Muchos pintores de técnica perfecta siguieron la estela de Ingres, más pronto se dejaron llevar por las nuevas modas y los nuevos sentimientos, y en apenas una generación se desembocaría en el **Romanticismo**, que abandonaría casi todos los presupuestos clásicos.



***LA BAÑISTA DE VALPIÇON* 1808, Louvre.**

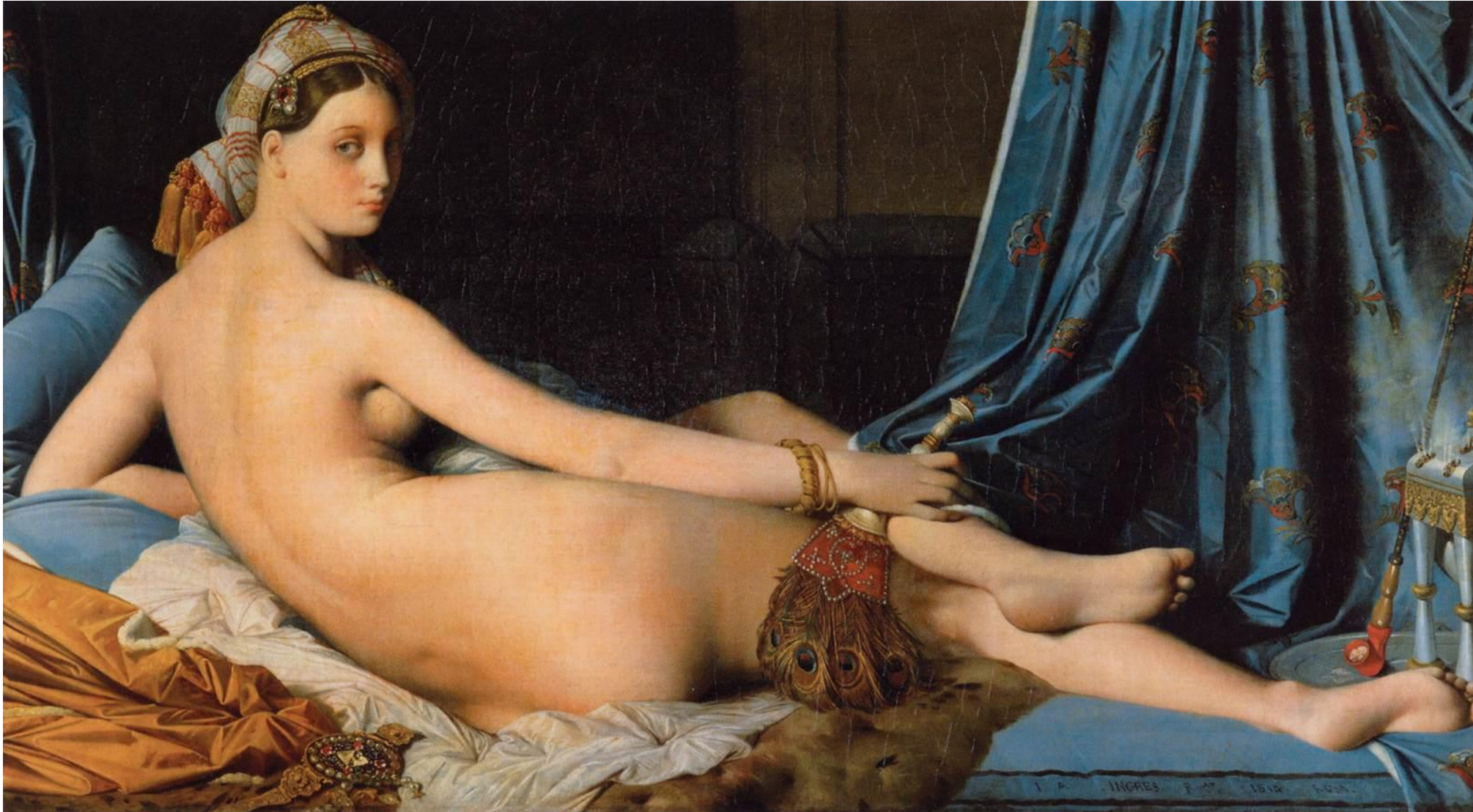
Recuerda a los lienzos de **David** durante la Revolución.

Es un torso desnudo femenino con un gran refinamiento de contornos, tonalidades y factura.

La mujer está iluminada por los reflejos difusos de la toalla del turbante, de las superficies claras.

Es la primera de una serie que realizará a lo largo de toda su carrera.

LA GRAN ODALISCA 1814 Louvre

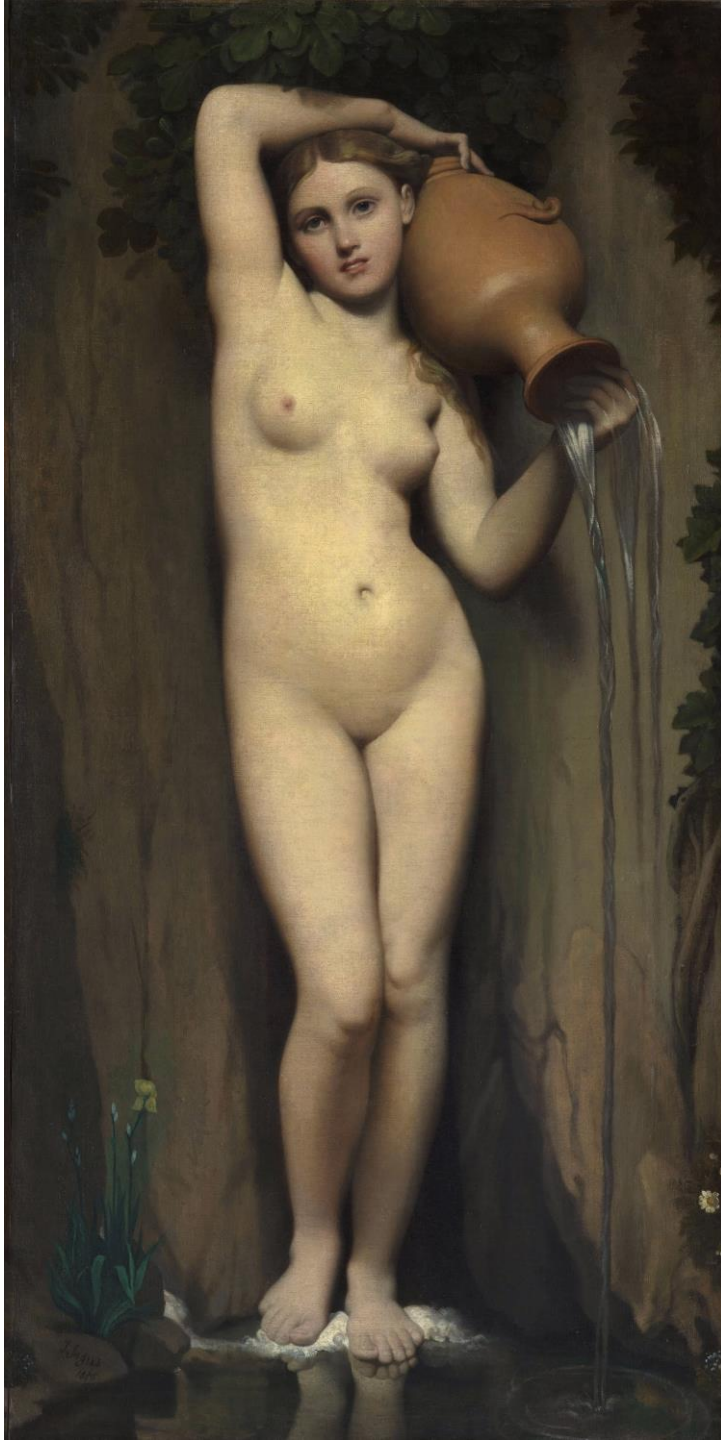


Encargada por **Carolina**, hermana de **Napoleón** Reina de Nápoles, formando pareja con otro llamado "**La Dormilona**" 1808, (hoy perdido) que era otro desnudo pero en este caso en posición frontal.

Representa a una mujer de un harén recostada sobre un diván.

La pose recuerda a **Madame Recamier** de **David**, de la que **Ingres** pintó los accesorios.

Ejemplo del estilo orientalista de **Ingres.**



LA FUENTE o EL MANANTIAL

1856. 163 × 80 cm. Museo de Orsay

Obra propia del neoclasicismo.

El pintor estuvo retocando el cuadro durante 50 años y aun así no quedó satisfecho.

Muestra a una mujer desnuda, que es una odalisca.

Simboliza el nacimiento de los ríos, presenta un desnudo integral, que pese a la época no causó ningún escándalo, presenta un rostro inexpresivo, con una mirada perdida, que mira al infinito. En su mano izquierda hay un jarrón del que sale un chorro de agua, que se divide en tres al chocar contra su mano. En el agua que hay en el suelo se ven reflejados los pies de la mujer.



EL BAÑO TURCO

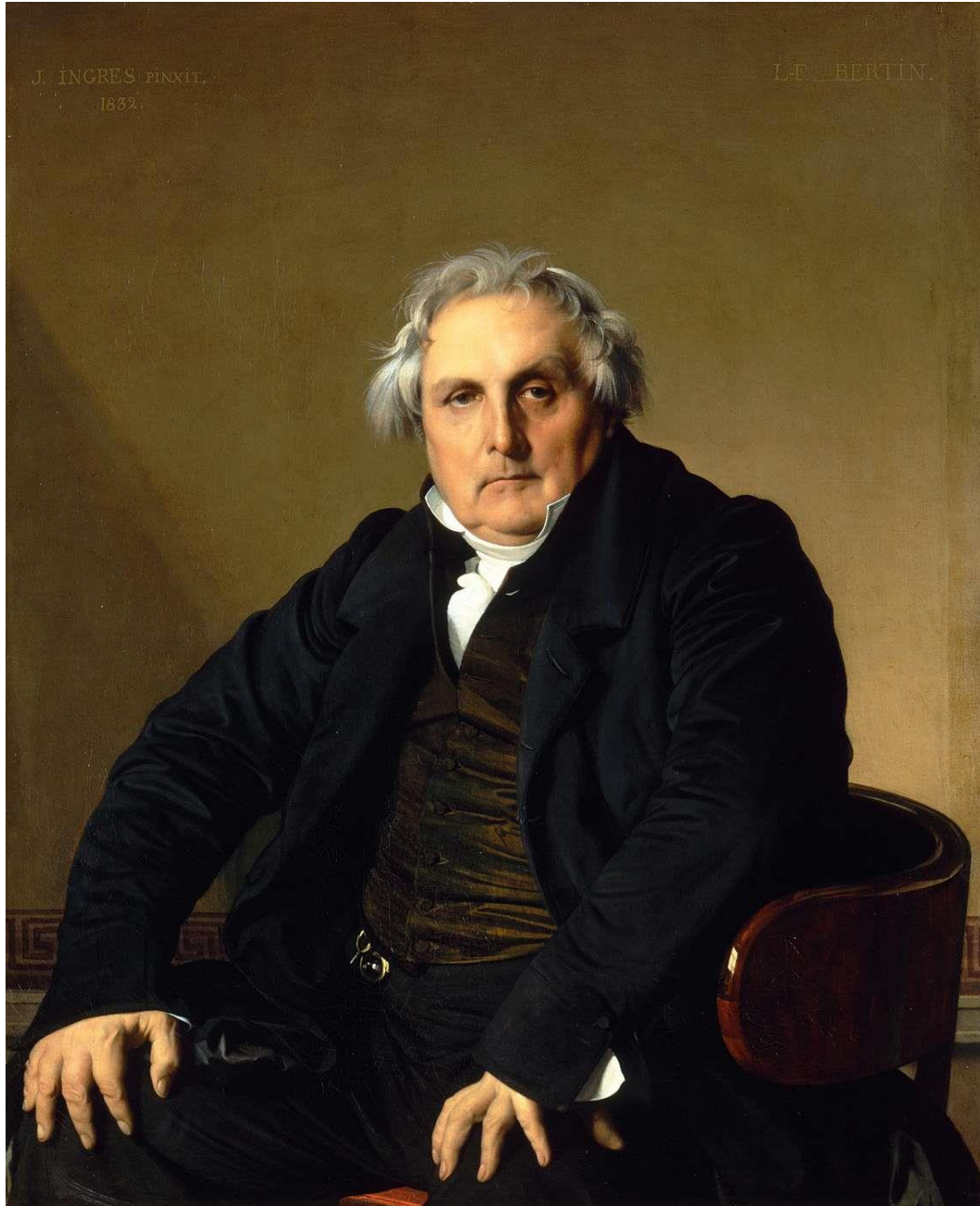
1862. Louvre

Está considerada como la obra maestra de los últimos años de Ingres.

Representa un grupo de mujeres desnudas en un harén.

El erotismo del cuadro es suave y no provoca gran escándalo ni lo hizo en su época, a diferencia de otros del mismo género, ***Desayuno en la hierba*** de Édouard Manet (1863).

Durante mucho tiempo perteneció a colecciones privadas y no se exhibió de manera continuada hasta el siglo XX.



RETRATOS

FRANCOIS BERTIN (1766-1814)

116 cm x 96cm del Museo del Louvre de París.

También cultivó el retrato.

Ingres realiza en este cuadro el arquetipo del retrato burgués que influirá profundamente a los pintores académicos como **Léon Bonnat**, pero también a pintores modernos como **Degas y Picasso**.

Representa al director del *Journal des Débats*, un rico empresario editorial en la época de Luis Felipe.

Es una de sus obras más célebres.

MADAMME MOITESSIER

M^{lle} INÈS MOITESSIER
NÉE DE FOUCAULD.



MADAMME MOITESSIER

M^{lle} INÈS MOITESSIER
NÉE DE FOUCAULD.



Marie-Clotilde-Inès Moitessier (apellido de soltera de Foucauld) iniciado en 1844 y terminado en 1856.

El retrato, que representa a la señora Moitessier sentada, se encuentra ahora en la National Gallery de Londres.

Madame Moitessier es también el título de un segundo retrato de Ingres, que la representa de pie y que fue pintado en 1851; ahora se encuentra en la Galería Nacional de Arte, Washington, D.C..

Hija de un funcionario del departamento de bosques y cursos de agua que se casó con un viudo que le doblaba la edad, rico banquero y comerciante de encaje Sigisberto Moitessier.



ANTOINE-JEAN GROS (1771-1835)

Fue un pintor parisino vinculado al neoclasicismo-romanticismo. Discípulo de Jacques- Louis David.

Realizó impresionantes retratos y pinturas de historia.

Su obra *Vista de Napoleón a los apestados de Jaffa* fue fuente de inspiración para la *Matanza de Quíos* de Delacroix.

Es conocido por sus pinturas históricas en las que Napoleón aparece frecuentemente como protagonista.

Gros se suicidó arrojándose al río Sena, cansado de la vida.



**VISTA DE NAPOLEÓN
A LOS APESTADOS DE JAFFA**

LA BATALLA DE ABUKIR, 25 de julio de 1799, 1806, 578 x 968 cm, Palacio de Versailles.



GÉRICAULT



JEAN-LOUIS ANDRÉ THÉODORE GÉRICAULT

Conocido como **Théodore Géricault**. (Ruan, 1791-París, 1824)

Considerado como el iniciador del Romanticismo pictórico.

Ocupa un lugar destacado y solitario en una década estéril para el arte francés, la que separa la desaparición de Ingres y la llegada de Delacroix.

Géricault apareció como un nuevo tipo de artista: autodidacta, independiente del poder establecido y de sus facciones, sin mecenas oficial ni privado y no afiliado a ningún partido político, convirtiéndose en un escándalo para los conservadores y en una decepción para la izquierda.

Nació durante los primeros tiempos de la revolución francesa, durante su niñez escuchaba la fanfarria de los triunfos de Napoleón y en su madurez el imperio agonizaba.

Su pasión por los caballos, fue muy precoz, lo que acabaría por convertirse en una de las imágenes más frecuentes y uno de los símbolos más significativos de su arte. Su obra más significativa es ***La balsa de la Medusa***.

Su carrera, aunque corta, fue muy influyente, especialmente por sus temas modernos, su ejecución libre y la representación del movimiento Romántico.

BIOGRAFÍA

Nació en el seno de próspera familia burguesa enriquecida gracias a la Revolución y a la guerra. Con inclinaciones monárquicas moderadas no parece que la gloria bonapartista les afectase demasiado. Sus padres se mudaron de Rouen a París en 1796.

Nunca tuvo que pintar por necesidad económica, excepto en sus últimos años debido a malas inversiones.

En 1808 una vez graduado en el *Lycée Impérial* sorprendió a sus padres con su deseo de ser artista. La muerte de su madre ese mismo año le hizo beneficiario de una renta que le iba a asegurar su futura independencia.

Se salvó de ir al servicio militar y de ser llamado a las filas de la campaña rusa de **Napoleón** al comprar su padre un soldado que fuese en su lugar.

Al ser económicamente independiente y en contra de los deseos de su padre estuvo como aprendiz de **Carle Vernet** un conocido pintor de temas ecuestres este le permitió gozar de su estudio pero no le proporcionó ninguna enseñanza formal, así que creyendo necesitar un aprendizaje más serio se trasladó al estudio de **Pierre Narcisse Guérin**, también maestro de **Delacroix**, clasicista riguroso y maestro aplicado que se esforzó en someterle a la rutina de canon academicista. Pero **Gericault** demostró ser un pintor rebelde y solo asistió a su estudio durante once meses. De esta etapa solo se conservan pocas obras.

Después se convirtió en su propio maestro copiando los cuadros del Louvre, repleta de magníficas obras fruto del saqueo artístico de Napoleón. Como reacción a las enseñanzas de **Guérin** se dedicó a aprender de los coloristas del Renacimiento y del Barroco en especial a **Tiziano, Rubens, Van Dick y Rembrandt** y continuó aprendiendo de esta manera hasta 1815 cuando los aliados despojaron al museo del botín de **Napoleón**. Su aprendizaje autodidacta fue definiendo su estilo mediante la elección instintiva de ejemplos del pasado.

TRIUNFO PRECÓZ

Cuando tenía solo 21 años se presentó con gran atrevimiento en el *Salón de París* de 1812, el último celebrado bajo el reinado de **Napoleón** con una obra muy ambiciosa el gran lienzo “**Oficial de cazadores de la Guardia Imperial**”.

El cuadro fue considerado como uno de los más destacados de aquella edición del Salón y le proporcionó una medalla de oro. La visión que dio de un oficial espoleando un caballo en el momento culminante de la batalla aportó una nueva manera de concebir las representaciones militares.



OFICIAL DE CAZADORES DE LA GUARDIA IMPERIAL A LA CARGA 1812

Louvre, París.

Es su primera gran obra, exhibida en el Salón de París de 1812. Desde el principio su ambición le empujó a hacer una obra de escala heroica y de notoriedad pública. Tenía deseo de brillar, de iluminar y asombrar al mundo.

Considerado como un retrato, no está concebido como una imagen individual contemporánea, ni como una escena de guerra al uso, sino como una encarnación del espíritu marcial que animaba a Francia en vísperas al ataque sobre Rusia.

Se aprecia la influencia del estilo de Rubens y el interés en la representación de un asunto.

Este éxito de juventud, ambicioso y monumental, continuó con sus estudios autodidactas en el museo y estudios académicos de modelos al natural visitando los establos imperiales de Versalles para observar los caballos de pura sangre en sus cuadras y realizar varios estudios minuciosos al óleo de los soldados de caballería con sus uniformes de gala, realizados con gran rapidez pero esbozados con precisión en sus cuadernos de dibujos.



CORACERO HERIDO SALIENDO DEL FUEGO 1814

Louvre, París. Una obra más elaborada y peor recibida.

Entre 1813 y 1814 Géricault contempló la caída del Imperio con indiferencia y tras la restauración monárquica borbónica, se alistó en los *Mosqueteros Grises*, una unidad de élite de caballería compuesta por partidarios del nuevo régimen.

Para el *Salón de la Corona* organizó apresuradamente en 1814, con el estilo grandioso de dimensión heroica, el ***Coracero Herido***, una imagen de derrota que contrasta con el oficial victorioso de 1812 también expuesto en esa edición.

La pesada figura del soldado en retirada, modelada a base de colores apagados pero penetrantes, carecía de la lucidez pictórica de la obra anterior y apenas suscitó la atención de los críticos. **Géricault** tampoco estaba muy satisfecho.





DE LO MODERNO A LO CLÁSICO

En 1815, cuando **Napoleón** regresó de improviso de Elba, **Géricault** cabalga en la escolta de **Luis XVIII**, en su huida a Bélgica, teniendo que permanecer escondido cien días.

Hasta ese momento sus trabajos pertenecían a las corrientes de los temas nacionales modernos, un arte monumental y enérgico, una de las principales tendencias nacionales de esa época. Después de Waterloo, Géricault pareció llegar a la conclusión de que esta tendencia vinculada a la autoridad napoleónica estaba acabada.

Se produjo entonces una ruptura en su trabajo, abandonando los temas militares y se alteró su estilo de forma radical. Volvió a los temas clásicos y se impuso una disciplina academicista que había rechazado con **Guérin**. Ensayó los principios de la construcción y composición de las figuras tomando los motivos de distintos tipos de material que había rehuido en su época de aprendizaje, pero en lugar de convertirse en un clasicista convencional distorsionó brutalmente la expresión neoclásica al apropiarse de ella.

En los siguientes dos años pasó por un estudio auto-impuesto de construcción y composición de figuras, mientras evidenciaba una predilección personal por el drama y la fuerza expresiva. Esta versión tan personal del Clasicismo, de intensidad romántica y con más influencia de Miguel Ángel que David se prestó más al realismo fluido de sus primeras obras que a resonantes interpretaciones dramáticas.

Este cambio se refleja en el **Cuaderno de Zoubaloff**, que Géricault había empezado con el **Coracero Herido** y muestra los pasos de los temas modernos a los clásicos.

Entre 1814 y 1816 atravesó un período de tensión y agitación emocional, además de la **tensión por los desastres militares y políticos de Francia**, que coincidió con un cambio en su evolución artística, en su vida privada padeció una crisis amorosa con una joven pariente, la esposa de un tío materno, su tía Alexandrine, seis años mayor que él situación de la que se sentía culpable y que ensombrecería los años siguientes.



DESNUDO DE UN GUERRERO CON LANZA 1816

El cuadro es un estudio de anatomía, pintado por **Géricault** en sus *años de aprendizaje*.

Lo más destacable de la composición es la posición de la lanza copiando la dirección de la diagonal inarmónica y dividiendo el cuadro en dos espacios triangulares: Reposado armónico y superpuesto inarmónico.

En “la pierna derecha del modelo, su lanza y el hombro izquierdo forman tres diagonales paralelas, mientras el cuerpo es dividido en pequeños triángulos, como los producidos desde la inclinación del brazo derecho hasta el muslo izquierdo, lo que nos da un ejemplo claro de este modo “Barroco” de enfrentar la tela.





MACHO 'ACADÉMIE' SENTADO Y VISTO DESDE ATRÁS 1816

VIAJE A ITALIA

En 1816 intentó competir por el *Prix de Roma* y a pesar de fracasar en el concurso y buscando una evasión transitoria, se fue a Italia por su cuenta.

Durante su estancia (1816 y 1817) quedó muy impresionado ante los pintores del Renacimiento italiano, en especial por *Miguel Ángel*, así como ante el flamenco *Rubens*, la pintura monumental dejó en él una profunda huella que estimuló aún más su interés por las cuestiones de estilo y avivó su deseo de trabajar en la escala heroica capaz de llenar las paredes.

En 1818 nació su hijo Georges-Hyppolyte, declarado al nacer "hijo de **Suzanne** y padre desconocido". A la muerte del pintor, el niño fue reconocido por el padre del artista **Georges-Nicolas**.

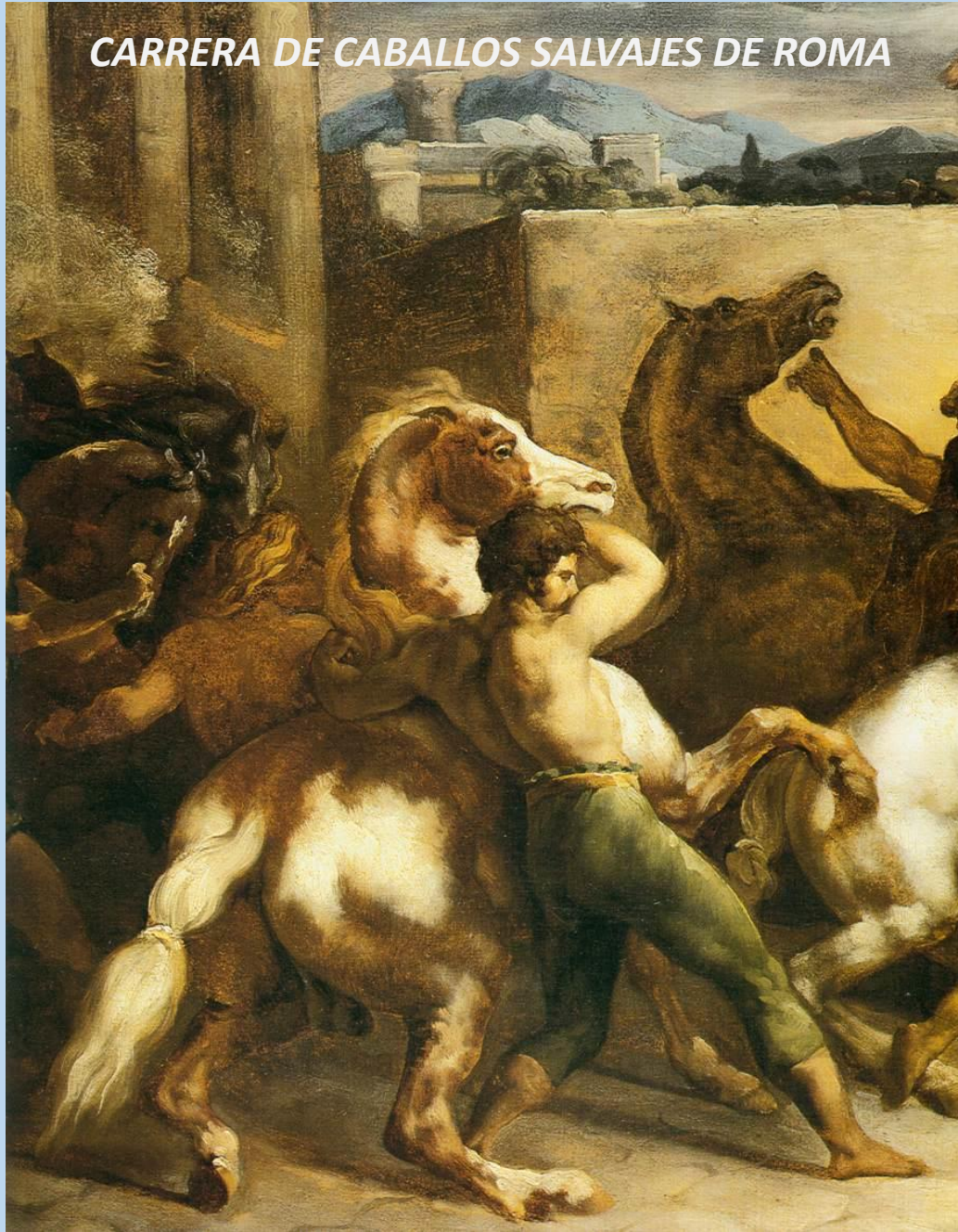


LA CARRERA DE LOS CABALLOS BARBERI

En Italia nació su fascinación por **Miguel Ángel**. Roma le inspiró la preparación de un lienzo monumental, **La Carrera de los caballos libres de Roma o Caballos Barberi**, idea que le sugirió el *carnaval de Roma* que había presenciado en 1817. La empezó a plasmar en bocetos tal y como la había visto en la Piazza del Popolo con la escena turbulenta de la captura de los caballos a su llegada.

Después suprimió los rasgos pintorescos italianos y la convirtió en una composición atemporal de atletas forcejeando con los caballos que prometía ser «totalmente sin paralelo en su época».

CARRERA DE CABALLOS SALVAJES DE ROMA



Convirtió la obra en una composición atemporal de atletas forcejeando con los caballos, sin paralelo en su época.

Géricault nunca acabó la pintura, regresó a Francia, y continuó en esa línea durante algún tiempo con estudios para una **Feria de ganado** que concibió como una batalla fundamental entre hombres y animales y retornó a temas de la vida contemporánea, entre ellos las escenas del asesinato político ocurrido entonces del magistrado Fualdés que había organizado mucho revuelo.



**MERCADO DE CABALLOS:
CINCO CABALLOS EN
LA HOGUERA 1817**
Louvre.

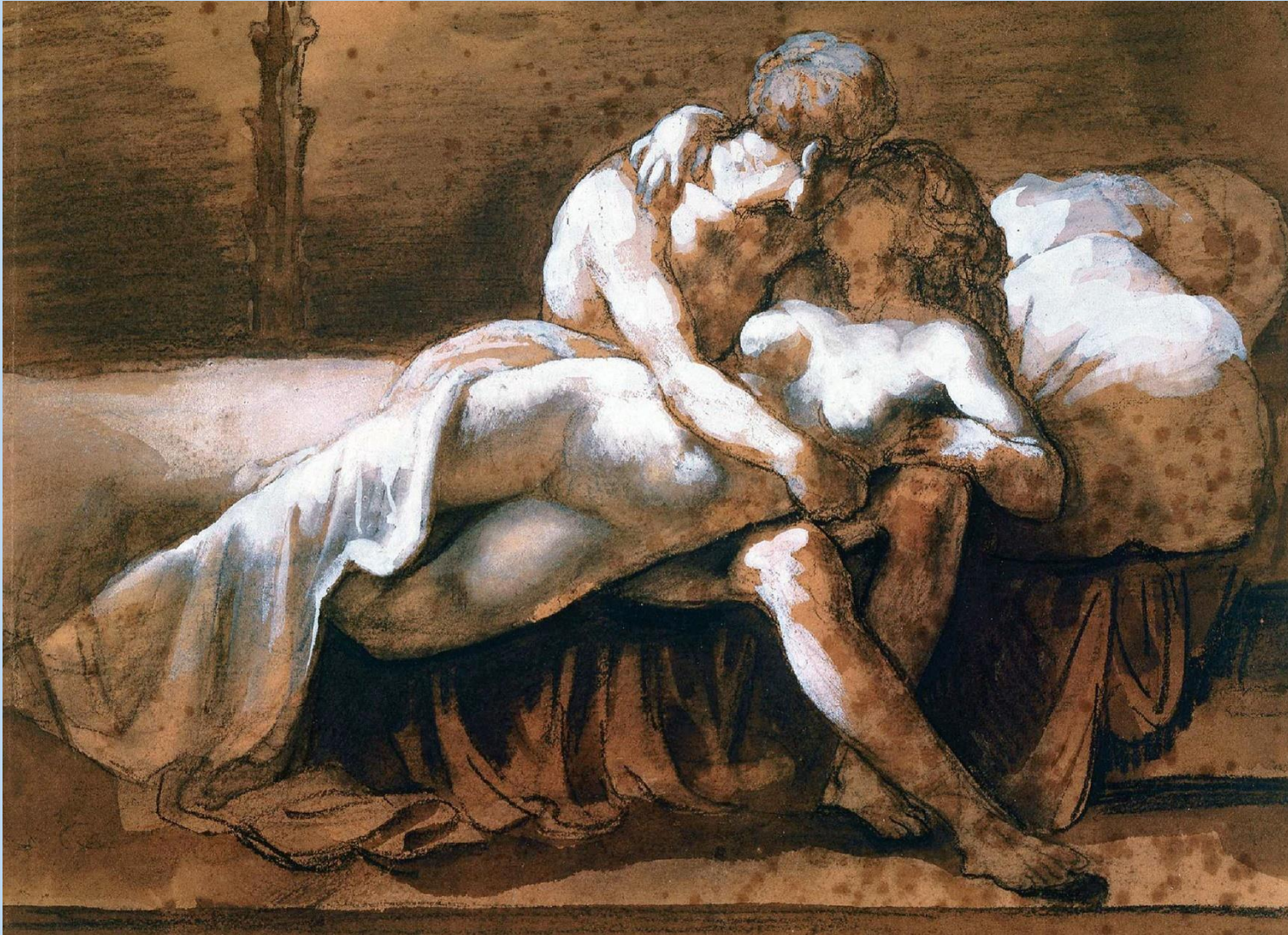


**CABALLOS YENDO A LA FERIA
1821**

EDRAGA YENDO A LA FERIA

Engraving by Manuel de Pineda, Madrid, 1821

EL BESO 1816-17



Al año de llegar a Italia decidió acortar su estancia y regresar a Francia. Durante este periodo, Géricault dibujó incansablemente, tomó apuntes y realizó una serie de diseños con asuntos mitológicos y profanos con una fuerte carga erótica.

Géricault hizo agrupamientos con sátiros, centauros y ninfas, a la vez que trató temas tradicionales como *Leda y el cisne* o *Venus y Cupido*, a los que se unieron simples parejas de mortales.

A veces, en estas asociaciones, **Géricault** nos transmitió la violencia del encuentro en las posiciones y en los gestos de sus protagonistas, que destacan por sus cuerpos.

El beso representado de una forma impúdica, en ese entonces, con un estilo “Manierista” sin cuestionamiento. Supone un “nuevo” tratamiento de los temas en ese S. XIX.

Lo complicado de la pose de la mujer nos demuestra las ganas de Géricault de provocar mostrando una parte más que la otra, por la posición de los amantes habría sido más natural ver la nalga izquierda de la mujer, en vez de su vulva.

Estas ganas de utilizar viejos estilos, el Manierismo ya estaba pasado de moda en esa época, nos refleja la visión particular de un hombre atrevido, sin miedo al ridículo, con mucho que decir y pintar si el destino lo hubiera permitido.

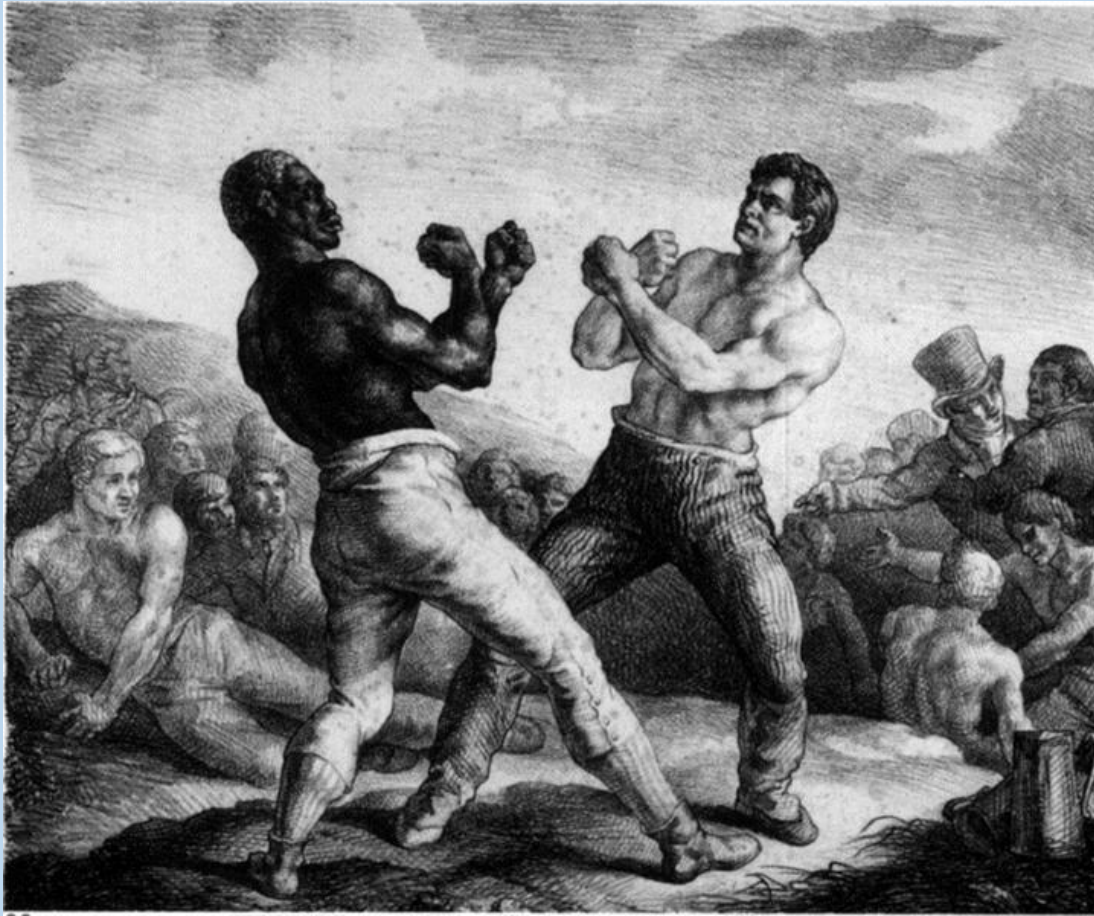


LEDA Y EL CISNE 1817

Louvre

También hizo obras en litografía con el fin de llegar a un público más amplio.

En las escenas militares que realizaría con esa técnica entre 1818 y 1819 consiguió retratar de forma noble temas extraídos de la realidad cotidiana logrando fusionar la modernidad dramática y el estilo grandioso que había buscado en sus obras de mayor tamaño en un formato más reducido.



BOXEADORES 1818



EL REGRESO DE RUSIA 1818

LO COTIDIANO Y LO GRANDIOSO

LA Balsa de la Medusa. 1819.

Está en el Louvre. Mide casi cinco metros de alto y más de siete metros de ancho.

Fue el cuadro insignia del movimiento romántico francés, en el que el ser humano desconocido y sufriente aparece como el verdadero sujeto y protagonista de la Historia, como en *Los fusilamientos del 3 de mayo* en Goya. Es una obra que recoge la esencia del Romanticismo: dramatismo, sentimientos extremos, predominio del color sobre la mancha, dinamismo, escorzos...

Con una teatralidad ajena a la puesta en escena clasicista. Marca la transición entre la pintura neoclásica a la romántica. Las gamas ocres arrojan la sombría tristeza de los personajes resignados a su destino. El dramatismo del cuadro es patente. La composición es en diagonal marcada por los cuerpos enredados y por una luz blanca fría y sin matices que niega el color.

Es la historia de un barco francés “Medusa” que se hundió en 1816 y fue uno de los sucesos más terribles de la historia de Francia el barco naufragó frente a las costas africanas **149 pasajeros perecieron** más un pequeño grupo sobrevivió gracias a una balsa. Estuvieron **a la deriva durante 27 días.** Una fragata de la marina francesa avistó a los naufragos pero no los recogió. Muchos de ellos perecieron de hambre, sed e insolación. Algunos sobrevivieron comiendo el resto de los cadáveres. Finalmente un carguero los encontró y los llevó a salvo a Francia. Esta historia fue censurada por el gobierno, que trató de impedir que se conociera por la prensa.

Géricault quiso con este cuadro dejar constancia de este espeluznante y dramático hecho. Muestra (casi como una fotografía) el momento en el que los naufragos avistan el barco que les va a salvar.

Después de dos años en los que se prohibió su exhibición pública, finalmente se expuso en una institución oficial (el salón) causando un gran escándalo.

Para documentarse en la realización de esta obra, realizó numerosos bocetos y estudios previos de cadáveres. Como curiosidad señalaremos que el joven hombre muerto que sostiene el anciano del manto rojo es el **retrato de Delacroix**, íntimo amigo de **Géricault**. A su vez, Delacroix, retrató a **Géricault** como uno de los muertos en el infierno que cruza su barca de Dante.



**LA Balsa de la Medusa
1919**

Combina el diseño barroco, el realismo romántico y los sentimientos no controlados.



Llama la atención su falta de realismo: los caballos parecen flotar en el aire. Como si se tratara de una danza estilizada, son todos representados en el tiempo de suspensión de su galope, cuando los caballos no tienen al mismo tiempo las cuatro patas tensas, por ello se considera poco realista, a pesar del meticuloso cuidado que prestó Géricault al dibujo. Utiliza colores fuertes. El intenso verde de la hierba brilla fantasmagórico, contrastando con la penumbra del cielo cargado de tormenta.

DERBI EN EPSOM

(1821) 92 x123 cm. Museo del Louvre

Admiraba a **Bonington** y a **Constable** y estuvo en Inglaterra en 1820-1822, exponiendo su **Balsa** y sus pinturas de caballos.

Sentía pasión por los caballos, los representó de varias formas y en varios contextos, en Francia, Inglaterra o Italia, corriendo con sus cuatro patas alzadas,

(algo que sólo se supo a finales del S. XIX con la invención de la fotografía, antes se creía que los caballos “siempre” tenían alguna pata en el suelo) él supo antes que no era cierto.

Representa la carrera o **Derby de Epsom** (una de las más prestigiosas carreras de caballos del mundo). Lo pintó dos años más tarde de **La balsa de la Medusa**, estando en Inglaterra. En una ocasión, estaba viendo una carrera cuando cayó una fuerte tormenta y ese ambiente eléctrico y tormentoso es lo que ha querido reflejar aquí.

Esta obra tuvo una *notable influencia en los impresionistas*. Toda la atención se fija en los caballos, mientras que las franjas: superior (el cielo) e inferior (la hierba) son meras manchas de color que pasan rápidamente, intensificando de esta manera la sensación de velocidad.



LA FÁBRICA DE CAL u HORNO DE YESO
(1821-1822). Óleo sobre lienzo.

50 x 60 cm. Museo del Louvre.

Pintura prácticamente monocroma, toda ella en tonos terrosos, beige y marrones.

Más que un cuadro de género parece un paisaje en el que no aparecen las figuras humanas.

Representa la fábrica de cal, en la que **Géricault** había invertido dinero, y que esbozó en una primera visita, sobre el terreno.

Tres caballos vigorosos, con los arreos, que están comiendo de los morrales que llevan al cuello, a la derecha y delante de ellos, ocupando la mitad derecha del primer plano, el terreno embarrado de la fábrica. Detrás, el edificio, en el que están entrando otros dos. De la fábrica sale, un intenso humo blanco, por la actividad interior. Esas nubes de humo blanco contrastan con el cielo sombrío.



LA LUDÓPATA (1819-1822).

Al final de sus días entre 1821 y 1824 Géricault se adentra en el mundo de la locura marginal: una **serie de pinturas teniendo como modelos a locos o maníacos, pintando del natural una serie de personas que eran tratadas en el asilo del psiquiatra Jean-Étienne Esquirol. A través de esta serie pretendía recabar un repertorio de expresiones de la locura.**

Hombres y mujeres rechazados socialmente, cleptómanos, ladrones, secuestradores, jugadores, etc.... son los sujetos de su nuevo interés.

Representación de unos seres cotidianos son el reflejo de una sociedad **escondida** en esos inicios del siglo XIX, que nos llevan a una realidad no querida o buscada, que no queremos ver o lo que no queremos recordar, un mundo negro dentro de lo puro de nuestras vidas, una visión con ojos de **Francis Bacon**, en definitiva.

*Desde los inicios de su carrera, Géricault demostró cualidades que le distinguirían claramente de los pintores neoclásicos de la escuela de **Jacques-Louis David**: prefirió tratar temas de la vida cotidiana, elevándolos a la categoría de hechos heroicos. Mostrando la desesperación y el sufrimiento de la gente, pasa pronto a ser el pintor romántico más representativo, pero por independencia de estilo y carácter poco dócil, **Géricault** se mantuvo al margen de los grandes encargos oficiales, un género que sí sedujo a **Delacroix**.*

LA LOCA 1822-1828

Óleo sobre lienzo 72 × 58 cm. Museo de Bellas Artes de Lyon.



EL CLEPTÓMANO (1822).





EL LOCO DEL BANDO MILITAR

En esta obra al igual que en ***Carrera de caballos en el carnaval***, vemos un carácter “expresionista”, que es el deseo de darnos “su” visión de las sensaciones que fluyen en su cabeza deformando la “realidad” en pos de brindarnos un acercamiento más íntimo a lo que él creía debería ser un mundo sin reglas formales o académicas.

En su pintura se aprecia la autonomía de su inspiración y la originalidad de sus preferencias culturales con respecto a la enseñanza neoclásica: lo demuestra su interés por **Rubens**; la investigación del amplio campo pictórico de los siglos XVI y XVII (desde **Rafael** hasta **Tiziano y Caravaggio**) efectuada por medio de una brillante serie de copias.

Por una dolorosa enfermedad, posiblemente cáncer de huesos, **Géricault** pasó sus últimos años postrado en el lecho sin poder acometer pinturas de gran formato, aunque produjo diversas litografías con ayuda del artesano **Eugène Lamí**.

Su obra más importante es ***La balsa de la medusa***.

DELACROIX



FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE DELACROIX

(Charenton-Saint-Maurice, Francia, 1798-París,1863)

Pintor y litógrafo apasionado fue discutido en su época. El reconocimiento social que tanto esperaba le llegó en los últimos años de su vida.

Inicialmente etiquetado como neoclásico (aunque opuesto totalmente a **Ingres**) ambos fueron criticados en los diferentes Salones en los que exponían. **Como pintor romántico fue uno de los primeros que abrieron las puertas del academicismo a un aire renovador que conduciría a la pintura al Impresionismo, al Expresionismo e incluso a la Abstracción. Su obra artística puede considerarse verdaderamente revolucionaria.**

Su estilo es resuelto y vigoroso. Fue el pintor del S. XIX más preocupado por los problemas de la técnica pictórica. Elige siempre los momentos más tensos y expresivos. Trató con libertad el color, la pasta y la textura superficial del lienzo, su pincelada es muy suelta, abocetada y matérica. El color (del que es un gran maestro) predomina sobre el dibujo. **Creó la paleta romántica** que contrastaría con la de los neoclásicos **David** e **Ingres**. Huyo de los tonos terrosos para imponer poco a poco tonos de gran fuerza expresiva como los rojos anaranjados, los amarillos verdosos y rojos púrpura. A veces llegó a sacrificar la forma en aras del color, haciéndose más palpable en los cuadros finales cuando tenía ya 60 años en su retiro obligado para recuperarse de su tuberculosis de laringe avanzada.

Lector empedernido sobre todo de **Shakespeare, Walter Scott y Goethe** que **le ayudaron a tener un concepto filosófico, poético e idealista de la vida y que plasmaría en sus obras.**

Altivo, dandi y vanidoso. Se relacionó con otros pintores, músicos y escritores románticos. Sentía fascinación por la naturaleza, la historia y la literatura, el exotismo oriental, los retratos, las ruinas, las fantasías, el erotismo y los misterios que reflejó a la perfección en sus obras.

A partir de la exposición de 1855 **Delacroix** se convirtió en la figura que supo sobrepasar la formación clásica para «renovar» la pintura. A su fallecimiento, los artistas contemporáneos le rindieron sentidos homenajes, en especial **Gustave Courbet**. Auténtico genio, dejó numerosas obras que tenían mucho que ver con la actualidad de su época (***La matanza de Quíos*** o la ***Libertad guiando al pueblo***). También destacó como pintor religioso pese a sus continuas declaraciones de ateísmo.

BIOGRAFÍA

Procede de una **familia burguesa, culta y refinada** (su padre era ministro de exteriores del Directorio) **Eugène** fue el pequeño de cuatro hijos.

1805 muere su padre y la familia se traslada a París a casa de su hermana mayor **Henriette**.

1806 se inscribe en Liceo Imperial donde realiza estudios clásicos.

En 1813 reside en casa de su primo **Bataille** en Valmont, lugar al que permanecerá vinculado por su encanto, volviendo a él repetidas veces a lo largo de su vida y visita Ruan, donde lo impresionan las ruinas medievales y el palacio de justicia gótica, ya empieza a suscitarse el gusto por la arquitectura del medioevo.

En 1814 muere su madre quedando huérfano y bajo la protección de su hermana mayor.

En 1815, a los 17 años, por recomendación de su tío, el pintor **Henri-Francois Riesener**, entró en el **taller del pintor neoclásico Pierre Narcisse Guérin**, donde estaban **Théodore Géricault** y el **Barón Gros** y fueron sus maestros. **Géricault**, le impresionó profundamente, para el que posó en la ***“Balsa de la Medusa”***.

Visitaba frecuentemente **El Louvre**, estudiando y copiando a los grandes pintores que admiraba: **Rubens, Velázquez, Rembrandt, Paolo Veronese** (se debatió entre la tradición, el clasicismo y el deseo de hallar, tras las apariencias, la realidad). También **estudia a Goya y se interesa por la litografía**, publicando algunos grabados en ***Le Miroir***.

Influyeron en su formación el pintor paisajista **Bonington** que le enseñó a pintar la naturaleza. **Raymond Soulier** que le iniciaría en la acuarela.

En 1816 se inscribe en la Escuela de Bellas Artes, donde contrae amistades que durarán toda la vida, si bien preferiría la relación con escritores como **Stendhal, Mérimée, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Baudelaire, George Sand** o músicos: **Paganini, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Franz Schubert**, entre otros, antes que a los pintores de su época.

SUS PRIMERAS OBRAS

En 1819 realiza el primer encargo público: *La Virgen de la Mieses* (iglesia de Orcemont), que deriva de sus estudios de **Rafael**.

En 1822 expone por primera vez *Dante y Virgilio en los infiernos*, una obra llena de fuerza, con una composición ambiciosa, colores muy trabajados, donde la fantasía, lo macabro y el erotismo se entremezclan.

De los 26 a los 32 años pintó sus obras más esforzadas donde *la composición y cuidado de la forma eran sus mayores retos*: *La Matanza de Quíos* 1824 y *la Muerte de Sardanápalo* (1827, con 30 años) expuesto en el Salón de París y que recibió duras críticas.

En 1825, Delacroix se va a Inglaterra donde pasará tres meses estudiando a los pintores ingleses, de manera especial conoce a **John Constable**, el mayor paisajista europeo de la época y trata de desvelar la técnica y el uso de los colores, analizando los efectos psíquicos que estos provocan.

Su tercer gran lienzo de estos años es *La libertad guiando al pueblo*, su obra maestra por el sentimiento arrebatado que muestra en él. A esto también contribuye su interés por el mundo oriental que conocería en su viaje al norte de África y España y que le convencerá de que la música y color tienen una interrelación inexplicable pero cierta.

VIAJE AL NORTE DE ÁFRICA y ESPAÑA.

En 1832, realiza un viaje de seis meses a Marruecos y Argelia, descubriendo allí la luz deslumbrante y el color de sus paisajes, sus gentes, la sensualidad y el misterio, sensaciones intensas que se reflejarán en toda su obra posterior.

En este periodo a **Delacroix** ya se le había entregado la Legión de Honor y era muy apreciado en la sociedad Francesa. La amante oficial del conde **Charles Edgar de Mornay** (antiguo gentilhomme de la corte de **Carlos X**) que el rey **Luis Felipe de Francia** elige al cargo de una delegación especial a Marruecos para mantener el control sobre el mulay **Abd ar-Rahman ibn Hicham**, lo incluye en la lista de viajeros. Le pagan el trayecto a Tánger pero los gastos personales corren a cargo del artista.

A su llegada a Argel consigue entrar de forma secreta a un harén de la autoridad portuaria. En esta visita logra hacer varios dibujos sobre la vestimenta de las mujeres musulmanas. Estos croquis y dibujos, numerosos, le servirán a su regreso a Francia para conseguir pintar con mucho detalle el cuadro *Mujeres de Argel en sus habitaciones* (1834) y una litografía de mismo tema.

También visita España, que marcaría su pintura de forma indeleble, fue uno de los primeros artistas en explorar en profundidad el potencial expresivo de los *Caprichos* de **Goya**, de los que realizó diversas copias. De este viaje por España dejó constancia en sus diarios. Visitó Madrid (Museo del Prado) y Andalucía.



**DANTE Y VIRGILIO EN
LOS INFIERNOS o LA BARCA
DE DANTE 1822**

Museo de Louvre

En esta obra aparecen personajes del infierno de la obra *La Divina Comedia* de **Dante Alighieri**. Representa el descenso al infierno y al purgatorio de Dante acompañado de Virgilio, de pie sobre el bote que los trasporta al infierno, en el centro de la composición. A su alrededor, distintas figuras se torsionan en movimientos inverosímiles, el conjunto está completado por la figura de Caronte el guardián de la barca, quien trata de evitar que los condenados suban a la misma.

Están en la laguna Estigia que debe ser cruzada para llegar hasta el infierno. Al fondo podemos verlo representado por la ciudad en llamas de Dite. Es en estos hombres condenados en los que Delacroix muestra la gran maestría de su pintura. Se retuercen en grandes escorzos, desnudos y su sufrimiento es claramente perceptible en sus rostros.



LA MATANZA DE QUIÓS 1824

Museo del Louvre

Describe un episodio de la guerra de independencia de los griegos contra los otomanos ocurrido ese mismo año: la matanza de 20.000 habitantes de las islas griegas, y el sometimiento a la esclavitud de las mujeres y los niños supervivientes.

Cuando **Delacroix** expuso el cuadro en el Salón de París, vio la obra de **John Constable** destinada al mismo (*La carreta de heno*) y su propio cuadro le pareció «triste y sin luz», por lo que decidió modificarlo, pinceladas borrosas fortalecen la impresión de desolación que el cuadro transmite.

El resultado es este cuadro **prácticamente monocromo**, con unas tonalidades cobrizas que unifican el espacio y proporcionan al cuadro una luz infernal.

El cuadro se compone de tres pirámides humanas. De izquierda a derecha, se ven expresiones de miedo y desesperación. Los cuerpos, semidesnudos y tirados, reflejan la derrota de los griegos.



***CABALLO ASUSTADO POR
UNA TORMENTA*** 1824
Acuarela.

Aparece un caballo asustado por un rayo junto a la orilla del mar, probablemente se inspiró en Isabelle the Horse Frightened by A Thunderstorm (National Gallery, Londres) de Théodore Géricault, pintada durante la estancia de este artista en Inglaterra. Delacroix regaló su acuarela al barón Schwiter. En 1934 el coleccionista de arte Pál Majovszky lo donó al Museo de Bellas Artes de Budapest.



**LA MUERTE DE
SARDANÁPALO. 1827**

Museo del Louvre y
Museo de Arte de
Filadelfia

Fue expuesto en el Salón
de París. Es un cuadro
que se basa en un
escrito de **Lord Byron**,
que fue una importante
fuente de inspiración
para **Delacroix**.

LA MUERTE DE SARDANÁPALO

Esta pintura de raíz tan literaria cuenta la siguiente historia: unos esclavos matan a las concubinas de un tirano antes de suicidarse para evitar ser saqueados por sus enemigos. Esta terrible escena es contemplada de forma impávida por Sardanápalo desde su lecho.

En el que hace gala de una de sus más espléndidas combinaciones del color. Con un trazado lleno de vigor, tras un esbozo al temple hizo una serie de estudios parciales al pastel y después, al natural.

Escorzos, dinamismo y violencia, sentimientos extremos, compleja composición, fuertes contrastes de luz... todo ello define a esta obra maestra del Romanticismo francés.

Tampoco hay que olvidar el gusto por el preciosismo en la representación de telas y joyas, una característica muy habitual en la pintura romántica.

La pintura es un buen ejemplo de lo que era importante para los románticos franceses: **el superhombre desbocado en calidad de héroe, la combinación de erotismo y muerte, el decorado oriental, los grandes movimientos en lugar de una composición equilibrada y apacible, y el predominio del color sobre la línea.**

Delacroix la llamaría, "la Proeza asiática".



© The Fitzwilliam Museum, Cambridge. UK

ODALISCA RECOSTADA EN UN DIVAN 1827-28

Obra temprana, pintada en París, y su modelo probablemente era nativo de esa ciudad. Pero está ubicado en un lugar mucho más exótico. Un narguile (pipa para fumar agua) se encuentra al lado del diván en el que ella se acuesta. La vaina de un yatagan (una espada turca) se encuentra oblicuamente en la parte inferior del lienzo.

Estamos en lo más profundo de Oriente, un mundo emocionante y eróticamente cargado de harenes y hachís, y la dama es una odalisca, la concubina de un sultán, una mujer mantenida con el propósito de placer masculino. Aunque Delacroix pintó varias escenas similares en la década de 1820, no tuvo experiencia directa de Oriente hasta 1832, cuando fue invitado a unirse a una misión diplomática enviada por el rey francés Louis-Philippe al sultán de Marruecos.

El artista ha establecido aquí un poderoso sentimiento de intimidad entre el sujeto y el espectador, y no se preocupa aquí por los detalles de la musculatura o los intrincados pliegues de las cortinas. Es la atmósfera dentro de esta sala, producida por el color, la luz y la sombra, lo que es importante. El dibujo suelto y las amplias pinceladas se suman a la sensación de que vemos a la mujer a través de una neblina. Hay una sensación de embriaguez.



**LA LIBERTAD GUIANDO
AL PUEBLO (1831).**

O *La barricada*, es su cuadro más conocido y le valió la Cruz de la Legión de Honor.

LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO

Presenta una temática revolucionaria: el tema es la insurrección burguesa 1830. **Delacroix** estuvo del lado de los revolucionarios, es más, él mismo se ha representado en el cuadro como un burgués con sombrero de copa negro que se encuentra entre los combatientes y en primera fila.

La composición se inscribe en una pirámide cuya base son los cadáveres que han caído en la lucha contra la tiranía y por la Libertad, iluminados para acentuar su importancia. La vorágine de la batalla se manifiesta en la polvareda que difumina los contornos e impide contemplar con claridad el grupo de figuras que se sitúan tras la libertad.

En la cima la mujer que simboliza la libertad aparece con el torso desnudo, porta en su mano derecha la bandera tricolor francesa y en la izquierda un rifle. Le acompañan miembros de las diferentes clases sociales (un obrero con una espada) el burgués de sombrero de copa portando una escopeta, un adolescente con dos pistolas... para manifestar que en el proceso revolucionario ha existido amplia participación. A los pies de la Libertad, un moribundo la mira fijamente para señalar que ha merecido la pena luchar.

El ligero pincel de **Delacroix** y la fuerza luminosa de sus colores exaltan la vitalidad de sus cuadros. Para aumentar la tensión y el movimiento añadió contrastes complementarios junto a la oposición de los claroscuros. El color para **Delacroix** no solo tenía un valor de representación, sino sobre todo un significado emocional propio, con el que intentaba plasmar sobre el lienzo el sentimiento y la disposición de ánimo de las personas. De fondo se ve el cielo de París tormentoso (otra característica romántica).

Se utilizan colores pálidos con pinceladas sueltas destacando el azul, el rojo y el blanco de la bandera.

Con esta obra, **Delacroix** pone de manifiesto su ideología y su faceta de pintor de su tiempo.

Los escorzos y el movimiento de la imagen vuelven a recordar el Barroco, igual que en la ***Matanza de Quíos*** o ***la Muerte de Sardanápalo***.

Con esta obra celebró la revolución burguesa de 1830 que provocó la caída de **Carlos X** y la llegada al poder del rey **Luis Felipe de Orleans**. Los cuerpos muertos nos remiten a los de la ***Balsa de la Medusa*** de **Géricault**.

VIAJE AL NORTE DE ÁFRICA y ESPAÑA.

En 1832, realiza un *viaje de seis meses a Marruecos y Argelia*, descubriendo allí la luz deslumbrante y el color de sus paisajes, sus gentes, la sensualidad y el misterio, sensaciones intensas que se reflejarán en toda su obra posterior.

En este periodo a **Delacroix** ya se le había entregado la Legión de Honor y era muy apreciado en la sociedad Francesa. La amante oficial del conde **Charles Edgar de Mornay** (antiguo gentilhomme de la corte de **Carlos X**) que el rey **Luis Felipe de Francia** elige al cargo de una delegación especial a Marruecos para mantener el control sobre el mulay **Abd ar-Rahman ibn Hicham**, lo incluye en la lista de viajeros. Le pagan el trayecto a Tánger pero los gastos personales corren a cargo del artista.

A su llegada a Argel consigue entrar de forma secreta a un harén de la autoridad portuaria. En esta visita logra hacer varios dibujos sobre la vestimenta de las mujeres musulmanas. Estos croquis y dibujos, numerosos, le servirán a su regreso a Francia para conseguir pintar con mucho detalle el cuadro ***Mujeres de Argel en sus habitaciones*** (1834) y una litografía de mismo tema.

También visita España, que marcaría su pintura de forma indeleble, fue uno de los primeros artistas en explorar en profundidad el potencial expresivo de los ***Caprichos*** de **Goya**, de los que realizó diversas copias. De este viaje por España dejó constancia en sus diarios. Visitó Madrid (Museo del Prado) y Andalucía.

España, por su carácter exótico, dado su pasado islámico y la belleza de sus paisajes y monumentos, se había convertido en un tema pictórico y literario del Romanticismo. La España de charanga y pandereta, de majas y toreros se debe a la visión que sobre nuestro país dejaron pintores y escritores franceses, alemanes, ingleses... ligados al Romanticismo que tendían a identificar casi en exclusiva Andalucía con España.



MUJERES DE ARGEL EN SU APARTAMENTO 1834

Museo del Louvre

Mide 180 cm. X 229 cm.

Habría sido de los primeros occidentales en ver el interior de un harén. Hizo un boceto a la acuarela con sus impresiones de este, apuntando a lápiz los colores. Dos años después (1834) debió recomponer la escena en su imaginación, una vez que regresó a su taller de París.

Destaca la forma en que la luz está representada. Es una luz lógica, que viene de una ventana, sin representar una luz idealizada. Además, el cuadro se encuentra casi perfectamente equilibrado. Las cortinas contrastan con el suelo, de color sobrio; las puertas rojas del armario contrastan con la oscuridad del fondo. Igualmente fue famoso por sus connotaciones sexuales.



Después de su viaje a Marruecos, sus anotaciones le servirán de gran inspiración para realizar lienzos como:

Ceremonia Nupcial judía en Marruecos 1837; (ya que participó realmente en una boda judía en la ciudad de Tánger).

El Mulay Abderraman, Sultán de Marruecos, saliendo de su palacio de Meknes rodeado de su guardia (1845)

Los convulsionarios de Tánger (1837-1838)

La caza del león (1855)

Odalisca (1857)...

En 1857 fue admitido en la Academia de Bellas Artes.

La naturaleza y los animales de África del Norte también captan la imaginación del autor, sus estudios de anatomía durante su viaje le inspiraran para: ***Árabe ensillando su caballo*** (1855), ***La pelea de caballos árabes en una cuadra*** (1860)... Así mismo visitó el zoológico privado del pachá con el escultor realista **Antoine-Louis Barye**, donde observó a los animales y tomó notas y dibujos de los tigres de la casa de fieras del Jardín des Plantes en Francia.

De sus viajes regresa con más de 100 dibujos y croquis.



***CEREMONIA NUPCIAL JUDÍA
EN MARRUECOS 1837***

(participó realmente en una boda judía en la ciudad de Tánger).

Se ve el patio interior de una casa de Tánger, rodeado de gente, con músicos al fondo y una bailarina, bailando. En medio hay un vacío y al fondo una pared blanca aluden a la ausencia de la novia en el cuadro.



*LOS CONVULSIONARIOS
DE TÁNGER (1837-1838)*



EL MULAY ABDERRAMAN, SULTÁN DE MARRUECOS, SALIENDO DE SU PALACIO DE MEKNES RODEADO DE SU GUARDIA (1845)



CRISTO EN EL MAR DE GALILEA
1854

El tema de las fuerzas de la naturaleza es uno de los preferidos en el Romanticismo. Los hombres se ven perdidos en medio de la inmensidad del universo y no saben cómo salvarse de una tempestad, se sienten ínfimos ante el mar y cielo colosales. Delacroix se sirve como pretexto de la parábola evangélica que narra cómo Cristo amansa las aguas tempestuosas calmando así los ánimos de los apóstoles.

Llegó a hacer hasta seis versiones de «Cristo en el mar de Galilea». Él quería que su pintura pareciera solo surgir de la rabia y la locura, de la búsqueda y la pasión. De la soltura del genio.



LA CAZA DEL LEÓN 1854

86 cm x 115 cm, Museo de Orsay.

Representa una escena de caza en un paisaje con dunas, a la derecha y el mar azul oscuro a la izquierda, la naturaleza se representa reducida a las fuerzas elementales: cielo, agua y tierra.

A **Delacroix** le fascinaba el tema de la lucha entre los hombres y los animales salvajes. Lo mismo que **Rubens**, a quien **Delacroix** admiraba, como puede verse en su **Caza del hipopótamo**. Por ello, ya había tratado con anterioridad el tema de la caza del león. Especialmente desde su estancia en Marruecos, llevó a cabo esbozos y dibujos del enfrentamiento entre el hombre y el animal. Un esbozo en concreto del año 1854, conservado en el Museo de Orsay le sirve para estudiar el movimiento; fue pintado en parte al aire libre, pero acabado en el taller. El cuadro acabado (1855) se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Burdeos. No obstante, este cuadro de 1861 es considerado la representación de caza mayor en la que mejor se integran en la lucha de modo comparable las fuerzas de la naturaleza.

Sobre la escena, un cielo nublado. La escena se agrupa en un movimiento circular, formando un torbellino de hombres y animales. Los árabes, morenos, con movimientos elásticos, reaccionando de forma instintiva, acaban teniendo cierto parecido con los animales.



LA CAZA DEL LEÓN (1855)

Museo Nacional de Estocolmo.



ÁRABE ENSILLANDO SU CABALLO (1855)

ÚLTIMO PERÍODO

En 1859, el pintor expone por última vez en el Salón ya que a pesar de su empeño no puede trabajar de forma continua. Su estado de salud se deteriora por una laringitis y tendrá que retirarse y guardar reposo fuera de París, en el campo.

1861 termina los *frescos de Saint-Sulpice* (obra que había comenzado en 1849) y comienza la *decoración del comedor del banquero Hartmann*.

En 1863 su estado de salud empeora pero sigue pintando, *El cobro del impuesto árabe y Tobias y el Ángel*, muere el 13 de agosto, en París, acompañado solamente por su fiel ayudante **Jenny Le Guillou** y dejando sin concluir las cuatro grandes telas destinadas al comedor de Hartmann. Cuando pinto cuadros de fábulas orientales sin dejar de leer a filósofos franceses cuyas lecturas le consolaban de su inminente muerte.

Entre los años **1893 y 1895 se publicaron en París una serie de notas y reflexiones** que hablan de su evolución personal y artística. Estos diarios abarcan el periodo comprendido entre 1823 y su muerte. En su diario expone sus pensamientos e ideas acerca del arte y los artistas, compara sus propias obras anteriores y posteriores, las analiza, disecciona y expresa sus opiniones sobre el arte, la política y la vida. Este diario constituye una interesante fuente de información respecto a su vida y su época.

Meses antes escribe en su diario: «El mérito de una pintura es producir una fiesta para la vista. Lo mismo que se dice tener oído para la música, los ojos han de tener capacidad para gozar la belleza de una pintura. Muchos tienen el mirar falso o inerte; ven los objetos, pero no su excelencia».

La obra de **Delacroix** inspirará a un gran número de pintores. Su influencia marcó a los impresionistas, a **Millet**, a **Van Gogh**, sobre todo, en la primacía del color sobre la línea.

Muchas de sus obras se encuentran en el Museo del Louvre de Lens (Una filial del Louvre de París).

Ejemplos relevantes de su producción pictórica son: ***La muerte de Sardanápalo***, ***Mujeres en Argel*** y ***La libertad guiando al pueblo***.

INFLUENCIAS

La pintura de **Delacroix** no se entiende sin el influjo de la pintura renacentista (**Tiziano**) y barroca (**Rubens**, **Rembrandt**, **Velázquez**, **Murillo**) adoraba la obra de **Miguel Ángel**, su principal influencia, aunque solo la conocía a través de grabados.

