

# *Pintar el instante. Chevreul y el impresionismo francés*

CARLOS MARTÍN COLLANTES

FUNDACIÓN CANARIA OROTAVA DE HISTORIA DE LA CIENCIA

*«Es al espectador, y no a la vida, a quien refleja realmente el arte.*

*La única disculpa de haber hecho una cosa inútil es admirarla intensamente. Todo arte es completamente inútil».*

Oscar Wilde

La mayoría de los protagonistas de esta historia rechazarían el que se tomase como base para contarla, la existencia de una relación entre su arte y la ciencia. Desde los siglos gloriosos de la pintura renacentista, en que las claras mentes y las prodigiosas manos de artistas como Brunelleschi o Durero, habían hecho avanzar la pintura en un esfuerzo deliberado de síntesis entre investigación científica de la óptica y estética pictórica, hasta el tiempo decimonónico convulso en acontecimientos y sentidos del gusto, habían pasado centurias que irregular, pero progresivamente, fueron conduciendo a esa situación en que la ciencia y el arte vivían desconociéndose y dándose la espalda.

El objetivo de mostrar cómo se volvió a crear un vínculo entre la interpretación del mundo realizada mediante nuestra facultad visual y la comprensión del mismo, resultante del esfuerzo intelectual de la actividad científica, podría parecer vano a quienes acostumbran a pensar las ciencias como un discurso de sola racionalidad, cuyo valor aspirado es la verdad, y las artes, dominio de lo irracional y sensitivo, que se afanan en la búsqueda del valor de lo bello. Con este mismo criterio juzgaron muchos pintores impresionistas la lejanía de su trabajo respecto al punto de vista del científico. No obstante, nada nuevo se descubre aquí al afirmar que no es posible entender la obra de los hombres y mujeres que heredaron y superaron el realismo, el naturalismo y la pintura de Barbizon de la primera mitad del siglo, sin tomar en consideración los desarrollos de la ciencia referidos al color y a nuestra manera de percibirlo. No se trata de convertir a los pintores impresionistas en eruditos sabedores de la física óptica, que había prosperado en su época o inmediatamente antes, pues sería falsificarlos. Algunos de ellos carecían de la formación académica suficiente que habría podido llevarlos a la lectura interesada de los trabajos que, en ese terreno, habían publicado Helmholtz, Maxwell, Young, Rood o Henry. Otros simplemente aborrecían cualquier intento de usar la teoría para «explicar» su obra; y en general se mostraban bastante indiferentes ante los avances del conocimiento científico. Sólo un pequeño grupo de la segunda generación del movimiento hizo bandera de la científicidad aplicada a la pintura. Los que gustaron de llamarse «cromoluminaristas», aunque acabaron siendo conocidos como «divisionistas» y menospreciados por «puntillistas», abrieron sus mentes al estudio de los textos de la teoría del color y de la percepción visual con el fin de sacar provecho de esas investigaciones buscando su aplicabilidad en la coloración del lienzo. Las leyes de la percepción cromática y lineal se constituían en el «método» para la ejecución de la pintura. El posicionamiento de estos neoimpresionistas se verá refutado por otros de sus colegas que, como Gauguin, descalificaba a «esos jovencitos químicos que acumulan puntitos», y se negaba a colgar sus cuadros junto a los de ellos en el Salón de los Independientes de 1886.

Sin incurrir, pues, en la innecesaria y falaz exageración de pretender hacer de estos pintores unos intérpretes sistemáticos de las manifestaciones visuales en términos de leyes naturales, creo poder coincidir con Martin Kemp cuando afirma que «el color impresionista no puede explicarse sin referencia a los conceptos científicos, bien como se transmite a través de los cuadros de otros artistas, bien en términos de ideas más generales, comunes, sobre la relación de la luz y el color. Su captación del fenómeno óptico de la luz coloreada, más que la descripción de las superficies coloreadas localmente, presupone cierto tipo de concepto newtoniano del color y de la luz. Sus sombras de color están en el clímax de una tradición artística cuyos comienzos fueron eminentemente científicos. Sin considerar la vehemencia con que ciertos impresionistas podrían declarar su 'inocencia' en tales asuntos, se hallaron en circunstancias históricas donde la 'inocencia' era imposible. Lo quisieran o no, su arte se basaba en ideas que habían entrado en el conocimiento general a través del aprendizaje, cada vez más accesible, de la ciencia elemental, para lo cual se publicaban libros apropiados en cantidades considerables»<sup>1</sup>.

¿Cuáles eran esos escritos que hacía décadas circulaban entre la comunidad científica y entre el público ordinario, capaces de constituir el acervo común de conocimientos que Kemp da ya por incluidos en el seno de la «ciencia elemental»? Sin remontarnos a la época del propio Newton, para que la lista sea abarcable, y ciñéndonos a lo más importante de lo que se había publicado, desde que comenzara el siglo XIX hasta llegar a la década de los 80, cuando Seurat lideraba el giro científico del movimiento impresionista, podemos incluir los siguientes títulos:

1. *Sobre la Teoría de la Luz y de los Colores*. THOMAS YOUNG (1802)
2. *Ensayo sobre la luz y la sombra, sobre los colores y sobre la composición en general*. MARY GARTSIDE (1805)
3. *Instrucciones para dibujar y colorear paisajes*. EDWARD DAYES (1805)
4. *Consideraciones sobre los colores y sobre algunas de sus apariencias singulares*. CLAUDE-ANTOINE PRIEUR (1805)
5. *La esfera de color, o construcción de la relación de todas las mezclas de color respectivas y su completa afinidad*. PHILIPP OTTO RUNGE (1810)
6. *Doctrina de los colores*. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1810)
7. *La Luz del día. Un descubrimiento reciente en el arte de la pintura (con indicios sobre la filosofía de las bellas artes y las de la mente humana según las diseccionó en primer lugar Immanuel Kant)*. HENRY RICHTER (1817)
8. *Teoría de los colores*. GASPARD GREGOIRE (1820)
9. *Manual de óptica experimental para el uso de los artistas y los físicos*. CHARLES BOURGEOIS (1821)
10. *Nuevo tratado práctico sobre los tres colores primitivos*. CHARLES HAYTER (1826)
11. *Consejos prácticos sobre el color en la pintura*. JOHN BURNET (1827)
12. *Sobre la pintura al óleo*. JEAN-FRANÇOIS LÉONOR MERIMÉE (1830)
13. *Tratado de Óptica*. DAVID BREWSTER (1831)
14. *Cromatografía, o tratado sobre los colores y pigmentos y sobre sus posibilidades en la pintura*. GEORGE FIELD (1835)
15. *Sobre la ley del Contraste simultáneo de los colores*. MICHEL-EUGÈNE CHEVREUL (1839)
16. *El arte de la pintura resuelto en sus principios más simples y seguros*. LIBERTAT HUNDERPFUND (1847)
17. *Exposición de un medio para definir y para nombrar los colores según un método preciso y experimental*. MICHEL-EUGÈNE CHEVREUL (1861)
18. *Óptica Fisiológica*. HERMANN VON HELMHOLTZ (1867)

---

<sup>1</sup> Martin Kemp. *La ciencia del arte*. Akal. Madrid. 2000.

19. *Gramática de las Artes del Dibujo*. CHARLES BLANC (1867)
20. *La teoría del color en su relación con el arte y la industria del arte*. WILHELM VON BEZOLD (1874)
21. *Principios científicos de las Bellas Artes*. ERNST VON BRUCKE (1878)
22. *Cromática Moderna*. OGDEN N. ROOD (1879)
23. *Teoría científica de los colores*. OGDEN N. ROOD (1881)
24. *Introducción a una estética científica*. CHARLES HENRY (1885)

Todo este elenco de obras, publicadas y conocidas a lo largo del siglo, muestran el nivel que se alcanza en cuanto al conocimiento de las leyes ópticas, de la naturaleza de la luz y del color, y de sus efectos sobre nuestra facultad visual. Simultáneamente, los pintores descubren esta misma realidad en su contemplación estética de los brillos del agua, de las tonalidades del cielo en cada estación y en cada momento del día; en los reflejos que cada superficie proyecta sobre sus cuerpos vecinos. En definitiva, en cómo la supuestamente sólida, pertinaz y estable materia se ve transformada, modificada e informada de un modo continuamente cambiante, que le impone su multiplicidad caleidoscópica de apariencias. Un triunfo de lo formal que hace casi inaprensible el fenómeno, que lo vuelve instantáneo desustancializando a los cuerpos porque su permanencia se disuelve haciéndolos momentáneos. La plasticidad mostrada por la Naturaleza ante los ojos hizo que la pintura se volcase hacia lo dinámico y vital. No se desea dar cuenta de 'la cosa' pintada, basta con robar el acontecimiento en su fugacidad. Al decir de G. Rivière «tratar un tema por los tonos y no por el tema en sí, eso es lo que distingue a los impresionistas de los demás pintores». La luz fluida y coloreada, incidente o refractada a través de los vapores, patente sobre todo en el exterior ajeno al estudio del artista, se impone como un polo de atracción para el ejercicio del arte a



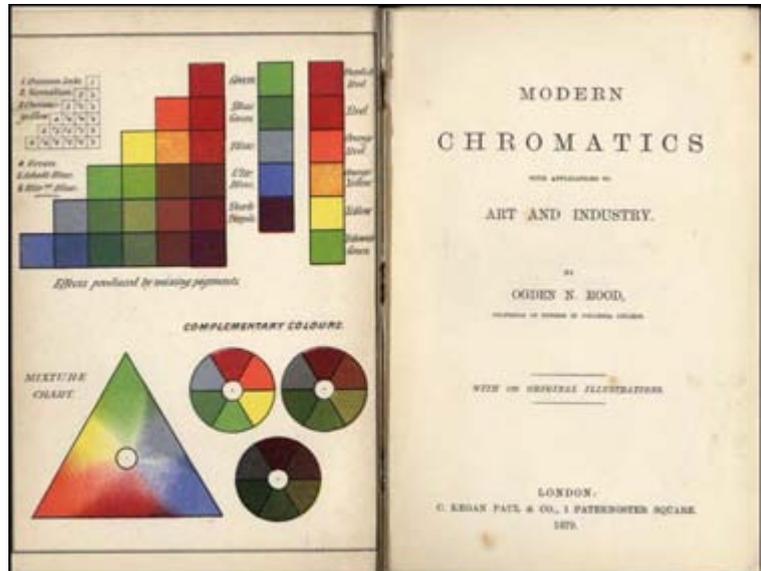
Monet. *El Parlamento en Londres*

*plein air* y así es como su pintura parece más «ancha», desembarazada del dibujo definido de las líneas que marcan los contornos. Importa entonces yuxtaponer manchas y trazos que son color, que son la propia luz con la que hay que pintar; algo bien sabido por el grabador Bracquemond, al afirmar que «el colorista dibuja luz misma [...] extiende la irradiación luminosa hacia todas las partes de su obra». Este cromatismo perseguidor de efectos necesita de luminosidad y brillo, por eso efectúa una drástica reducción de la paleta clásica y romántica. Unos pocos colores prismáticos bastan para componer el cuadro, porque ya Chevreul había demostrado que los complementarios en su mezcla producen tonos

quebrados y acaban confundiéndose en un gris acromático. Los tonos térreos, pardos, tan usados en el arte del claroscuro y queridos de los tenebristas, han de erradicarse de la paleta porque roban la fuerza vibrante en que el ojo se deleita al efectuar en su retina la mezcla óptica, contraria a la pobreza del efecto producido mediante la mezcla física de los propios pigmentos.

El instinto del artista y el saber del físico discurren así paralelos, dando el primero con su intuición, el complemento de lo que el segundo sabe intelectivamente. Ambos desean atenerse a los hechos, a lo dado, y si el científico teoriza y experimenta, el colorista impresionista mira erigiéndose en un ojo para la realidad. Como el solitario Cézanne dijo de su amigo: «Monet es sólo un ojo, ¡pero Dios mío qué ojo!». ¿Acaso el científico comprendió al artista? Podría ser cierto si hablamos

de Chevreul, hombre vinculado profesionalmente al trabajo estético, que ejerció su influjo sobre la obra de Delacroix y fue amigo de Ingres, aunque ya era demasiado anciano para gustar del trabajo de sus admiradores impresionistas. No cabe afirmar lo mismo de Rood, profesor de Física en la Universidad de Columbia, autor de la *Cromática Moderna* y acuarelista aficionado de gusto tradicional, que al contemplar en Durand-Ruel los lienzos de Monet y Pissarro alzó sus manos con horror e indignación gritando «¡Si eso es lo que he hecho por el arte, desearía no haber escrito nunca ese libro!». No se distinguía con ello del público contemporáneo; al fin y al cabo, había que tener mucho coraje para abandonar el academicismo imperante con sus temas clásicos históricos o mitológicos, y para decir con F. Desnoyers «¡seamos un poco nosotros, aunque seamos feos! ¡no escribamos ni pintemos más que lo que es, o al menos lo que vemos, lo que sabemos, lo que hemos vivido!».



Hay un nuevo afán en la expresión de tales palabras, en tanto que se acercan a una vocación realista y naturalista, tan común a las artes literarias de sus contemporáneos, representados en el ejemplo conspicuo de Émile Zola, autor de *L'Œuvre* y amigo de Cézanne. Significan que en la segunda mitad del s. XIX se huye definitivamente, no sólo del preciosismo cursi y la grandilocuencia del arte de las academias oficiales, sino también de una tradición que ignoraba deliberadamente el conocimiento científico del color. Ya no se lo verá como una cualidad intrínseca de las superficies de los cuerpos, sino como una sensación que se produce en el órgano de la visión gracias a la transmisión lumínica que esas superficies reflejan. El blanco y el negro perderán su estatus de colores propiamente dichos y no serán, como se creía desde la Antigüedad, los generadores del resto de la gama. Turner en Gran Bretaña o Runge en Alemania serán los últimos representantes eximios de esa concepción caduca.

*«Hoy el artista no dice: "¡Vengan a ver obras sin defectos!" sino: "¡Vengan a ver obras sinceras!" Es por efecto de la sinceridad al dar un carácter a las obras, que éstas parecen una protesta, aunque el pintor sólo haya querido plasmar una impresión.»*

Nota para el catálogo de la exposición Manet de 1867, atribuida a Astruc.

En 1855 el joven de veinticinco años Camille Pissarro llegó a París desde su isla natal de Sto. Tomás, en las Antillas Danesas, tras pasar por Caracas en compañía del pintor Fritz Melbye. La ciudad pretendía resplandecer para ofrecer su mejor cara en la Exposición Universal, donde se exponían los cuadros más destacados realizados por los pintores vivos de los países más importantes. Los buenos oficios del joven Edgar de Gas, que contaba veinte años, permitieron que el famoso cuadro de Ingres *El Baño Turco* fuera cedido por su propietario para que figurara entre los exhibidos en la Exposición. Ambos querían formarse profesionalmente como

pintores y buscaron su camino en la Escuela de Bellas Artes o en la Academia Suiza. También desembarcó desde el otro lado del Atlántico James Whistler, otro veinteañero que, como los demás, tenía claro que alcanzar algún tipo de



Pintura de Barbizon. Courbet. *Venados*

reconocimiento significaba pasar por la enseñanza oficial. Los premios y medallas en aquella ocasión fueron para los consagrados seguidores de Ingres, dejando huérfanos de reconocimiento a los llamados realistas, como Courbet, o a los pintores de Barbizon. Ya hacía algunos años que éstos habían preferido retirarse al campo huyendo de la institucionalización y control del arte que se practicaba en la capital. La Escuela de Bellas Artes, dependiente del Instituto del mismo nombre, nombraba al jurado de los Salones bienales y hacía los encargos estatales. Los propios compradores particulares estaban dispuestos a

adquirir sólo aquello que hubiese sido aceptado y valorado en esas muestras. La máxima autoridad estética de ese arte establecido era el viejo clasicista Ingres, defensor de la línea y el dibujo, de las superficies pulidas y los temas clásicos. Nunca se había dejado llevar por el espíritu romántico de otros coetáneos, como Delacroix, defensor del color frente a la línea, que reprochaba a la Escuela de Bellas Artes que en ella «enseñan la belleza como si enseñaran álgebra».

En condiciones tan adversas de puro academicismo resultaba difícil para los jóvenes inquietos hallar el modo de formarse desde la creatividad más libre, por eso cada uno tuvo que sortear esas imposiciones como pudo. Manet copiaba obras de Delacroix, Fantin Latour pintaba en el Louvre, Pissarro proponía quemarlo y sólo Degas (firmaba su apellido compuesto en una sola palabra), siempre aristocrático, emprendió viaje a Italia para comprender el arte antiguo. Sin esperanzas de exponer hasta consagrarse acudían al establecimiento de Durand-Ruel donde podían contemplar cuadros de los de Barbizon, o se reunían en los cafés. En 1859 sus intentos de exhibir obras en el Salón resultaron fallidos, solo Pissarro logró que se aceptara un paisaje suyo. Acababa de llegar desde El Havre Claude Oscar Monet. Sus cualidades de caricaturista habían sido apreciadas por el pintor Eugène Boudin, que le había inculcado el amor por la naturaleza y la autenticidad de la pintura al aire libre. Los sacrificios que los Monet hicieron para que el joven estudiase en París no lo condujeron por la senda que su familia habría querido, y en vez de acudir a la Escuela de Bellas Artes prefería el ambiente de la Brasserie des Martyrs. Por esta razón dejó de recibir la ayuda económica paterna, aunque eso no le hizo regresar a casa; prefirió entrar en la Academia Suiza, que regentaba un antiguo modelo, en la que no había exámenes ni correcciones de los maestros y, por una módica cantidad se podía pintar con modelo. Allí tuvo lugar su primer encuentro con Pissarro, y allí también se presentó un joven estudiante de Derecho procedente de Aix en Provence que se llamaba Paul Cézanne. A Monet lo llamaron a filas y no pudiendo contar con que su padre le «comprase» un sustituto, acudió encantado a cumplir su patriótica misión en Argel. Edouard Manet, como su amigo Degas, procedía de una clase social más elevada, y había instalado su estudio en la calle Batignolles, cerca de la cual frecuentaba a sus amigos, como Baudelaire, en el café Tortoni. En el Salón de 1861 pudo ver expuesto y favorablemente acogido su *Español tocando la guitarra*.

El año siguiente Monet regresó enfermo desde Argel, y en su Normandía natal entró en contacto con el melancólico holandés Jongkind, pintor de marinas como su maestro Boudin. También trabajó con él, aunque deseaba volver a París, por lo que no tuvo más remedio que plegarse a las exigencias paternas y comprometerse a entrar en el estudio de alguno de los maestros «oficiales». Sirviéndose de una recomendación entró en el taller de Gleyre, maestro académico alejado de sus inquietudes, aunque más tolerante que otros. La estancia allí fue útil, si no tanto para aprender, al menos para encontrar compañías que le resultaron perdurables, como la de Sisley, Renoir o Frédéric Bazille, que había llegado desde Montpellier para estudiar medicina. La situación económica de éste era, comparativamente mucho más desahogada que la de sus compañeros, hecho que le permitiría socorrerles en las múltiples ocasiones en que las estrecheces les llevaron a solicitar su ayuda. Pierre-Auguste Renoir, pese a su juventud, ya había trabajado en su natal Limoges como aprendiz de una fábrica de porcelana durante doce años, y había costado su viaje a París con sus propios ahorros, dada la pobre condición de sus padres, dedicados a la sastrería. Alfred Sisley, parisino nacido de familia inglesa, gozaría durante algunos años de la prosperidad del negocio familiar de flores artificiales, que acabó en la ruina tras la guerra franco-prusiana. Todos ellos formaron durante un tiempo un grupo diferenciado del resto, y su actividad en el taller de Gleyre fue bastante desigual, causando en Renoir la decepción propia del que ve continuamente criticado su trabajo por el tratamiento que daba al color. Quizá por eso empezó a compartir su tiempo con la realización de copias en el Louvre, donde también acudían Berthe y Edma Morisot, dos jóvenes hermanas de rica familia, alumnas de Corot. Berthe, la más joven, y quizá la más representativa del movimiento impresionista haría una carrera constante y apreciada.

El Salón del 63 tuvo una significación especial, porque la rigidez del jurado dejó fuera de la muestra a un número inusual de artistas, lo que llevó a un clima de protesta generalizado que alcanzó a Napoleón III. El emperador pidió a su superintendente de Bellas Artes, el conde de Nieuwerkerke, que se organizase una exposición paralela en la que podrían contemplarse las obras excluidas de aquellos pintores que desearan presentarlas. Así se abrió el «Salón de rechazados», que se convirtió en la oportunidad tanto tiempo ansiada por los innovadores. Manet presentó tres telas; entre ellas *Déjeuner sur l'herbe*, falto de detalle, sin delineado y con trazo suelto. Whistler su *Joven vestida de blanco*. También Jongkind, Pissarro, Bracquemond, Guillaumin y Cézanne. El resultado no pudo ser peor, dado que el público pagaba encantado el billete de entrada con tal de poder burlarse y ridiculizar entre carcajadas a los expositores. Sin embargo, en el seno de éstos quedó más o menos definida la posición de liderazgo que ocuparía a partir de entonces Manet respecto a los demás. Además, por orden imperial se suspendía el control del Instituto de Bellas Artes



Edouard Manet. *Déjeuner sur l'herbe*

sobre la Escuela, y con ello su derecho a nombrar a los profesores. El Salón se convertía en anual y el jurado sería elegido en sus tres cuartas partes por los

artistas que ya hubieran sido premiados en convocatorias anteriores, aunque eso no cambiaría mucho la tendencia estética de los jueces.

Libres ya de Gleyre, el grupo compuesto por Monet, Bazille, Sisley y Renoir se reunió cerca de Barbizon, donde trabajaban desde hacía casi tres décadas Théodore Rousseau, Diaz de la Peña, Millet o Corot, entre otros. Ninguno de ellos practicaba por completo la pintura al aire libre, pero cada uno tenía su propia manera de mostrarse innovador. Los oscuros paisajes de Diaz estaban moldeados con capas gruesas de pigmento, y la luz era difusa y sin líneas ni contrastes en Corot. Diaz entabló amistad con Renoir, y Corot con Pissarro, además de haberlo hecho ya con las hermanas Morisot, de las que Berthe, quizá por la presencia de Corot en el nuevo jurado del Salón, pudo exhibir dos obras en 1864. Millet, Manet, Pissarro, Fantin Latour y Renoir también pudieron colgar en él sus lienzos. Monet estaba intentando permanecer en París tras la pérdida de la pensión familiar y buscaba en su pintura la eliminación de los colores locales trastocados en mera forma aparente, tal y como reflejó en dos vistas de una carretera normanda. Aprovechó la oportunidad de pintar en un taller que Bazille había alquilado, al que acudían también Pissarro y Cézanne. Por entonces conocieron al fotógrafo Nadar, colaborador del grupo en aventuras posteriores. La convalecencia de un accidente que Monet padeció en Chailly quedó reflejada en un tema de Bazille.



El fotógrafo Nadar

El 65 vería otro Salón de talante abierto. A quienes ya habían tenido su oportunidad el año anterior se unieron por primera vez Degas y Monet. Renoir presentó *Tarde de verano*. Para desconsuelo de Manet, que presentó su criticada *Olympia*, su apellido se confundió con el de Monet y fue felicitado por las marinas de éste. Necesitado de nuevos aires vino a España, donde no encontró el exotismo que buscaba, aunque pudo apreciar las obras de Velázquez; en quince días estuvo de vuelta. Su costumbre de pintar sobre telas blanqueadas, no marrones, empezaba a ser imitada.

Al llegar 1866, Renoir pintó a sus amigos en la *Fonda de la mère Anthony* mientras Cézanne empezaba a vanagloriarse de no ser nunca aceptado en el Salón, como así ocurrió con el rechazo de su *Retrato de Valabrègue*. Monet preparaba el retrato de Camille Doncieux, que acabaría convirtiéndose en su esposa, y renunciaba a presentar el extenso lienzo *Déjeuner sur l'herbe*. Bazille no pudo exponer su *Muchacha al piano*, pero le admitieron un bodegón. Pissarro, Morisot y Degas sí llegaron a colgar sus trabajos, pero no así Renoir. En esta ocasión no se abrió ningún salón de rechazados.

Paul Cézanne presentó a su antiguo compañero de colegio Émile Zola a sus amigos pintores, y ese mismo año el escritor actuó como crítico de arte para L'Evenement. En ese periódico defendió a la nueva corriente y dirigió sus críticas al jurado, por lo que fue censurado y no pudo publicar más que tres de los doce artículos que proyectaba. El más admirado del grupo en el Salón fue Monet al que calificaron de naturalista, habiéndose perdido desde 1863 el apelativo de realistas, pues estos pintores habían dejado a un lado las inquietudes sociales de autores anteriores: «la escuela naturalista afirma que el arte es la expresión de la vida en todos sus módulos y en todos sus grados, y que su único objetivo consiste en reproducir la naturaleza llevándola hacia el poder y la intensidad máxima: la verdad que se

equilibra con la ciencia. La escuela naturalista restablece las relaciones rotas entre el hombre y la naturaleza». <sup>2</sup> Este epíteto no era del agrado de los pintores, pero entusiasmaba a Zola para el que «el arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento».

Monet estaba ya decidido al uso de la brocha de trazo grueso y empastado, trabajando al aire libre con colores puros. De ahí salieron *St. Germaine L'Auxerrois*, *Jardines de la Infanta* o *Terraza a orillas del mar*. Al acabar *Mujeres en el jardín* se vio obligado a partir hacia El Havre huyendo de sus acreedores, dejando en París a su compañera Camille que esperaba un hijo. Como en otras ocasiones Bazille le procuró un socorro momentáneo comprándole a plazos *Mujeres en el jardín*, tela rechazada en el salón del 67, donde sólo aceptaron obras de Whistler, Fantin Latour y Berthe Morisot. A Manet, por motivos políticos, se le prohibió colgar su *Ejecución del emperador Maximiliano* y, desairado, abrió una exposición propia que recibió escasa atención. Tanto Whistler como Fantin empezaban a retirarse definitivamente del movimiento. Ambos se alejaron de la naturaleza y buscaron la precisión,



Fantin Latour. *Taller en Batignolles*

enfriando los colores de su paleta. Tampoco estaba unido al grupo Degas, enemigo del aire libre y del paisaje, centrado en la figura humana, más intelectual y fiel a la tradición que los otros.

En Cézanne, como en Renoir o Pissarro, el uso de la espátula daba anchura a la ejecución. Su simplificación de formas se unía a los contrastes fuertes que dejaban ver una especial sensibilidad cromática. Telas de mayor tamaño empezaron a ser ejecutadas por Renoir, que pintó al aire libre el *Retrato de los*

*Sisley, Lise* o *Retrato de Bazille ante su caballete*.

En 1868 hubo más oportunidades de ser vistos en el salón y sólo Cézanne seguía encontrándose vetado de aparecer siquiera una vez. Manet presentó el *Retrato de Zola*, Bazille *Retrato de familia*, Pissarro dos paisajes de Pontoise, Degas *Retrato de Mlle. Fiocre*, Renoir *Lise*, Sisley una vista del bosque y Morisot un paisaje del Finisterre. Las buenas críticas llegaron de nuevo de Zola, otra vez cronista del salón, aunque en esta ocasión no aludió negativamente a los pintores académicos, quizá porque la censura del año anterior hizo su efecto. Odilon Redon, actuando como crítico para La Gironde también hizo algunos elogios, pese a no comulgar con los principios estéticos impresionistas. Por descontado, las buenas palabras no reportaban éxito mercantil a los artistas. Pissarro y Guillaumin sobrevivían pintando persianas.

Manet conoció a Berthe Morisot, que acabaría siendo su cuñada, y sintieron una predilección mutua que quedó plasmada en *El balcón*. Naturalmente, una dama de buena familia como ella no podía departir con los demás pintores en los encuentros que, en torno al refinado y ambicioso Manet, se producían en el café Guerbois. Bazille o Bracquemond, a veces Renoir, Degas o Nadar eran los habituales. Cézanne, Sisley, Monet o Pissarro lo eran menos. Los caracteres más combativos fueron los de Manet y Degas. Desdeñoso el uno y aristocrático el otro llegaron a

<sup>2</sup> Castagnari. *Le Salon de 1863*.

enfrentarse con dureza, devolviéndose los cuadros mutuamente entregados. Sólo la mente racional de Bazille se permitía enfrentamientos dialécticos con ambos. Monet, Renoir o Pissarro, menos formados, intervenían poco en las acaloradas discusiones y a Cézanne le complacía aparentar un desaliño y rudeza que no se compadecían con su educación. El respeto mejor ganado lo sintieron todos por Pissarro, no sólo por ser el de más edad sino por la bondad de su carácter. Sus ideas políticas radicales, más o menos anarquistas, no le restaron nada a su actitud hacia los otros, siempre respetuosa.

Algunos miembros de este «grupo de Batignolles», llamado así porque el Guerbois se ubicaba en la calle del mismo nombre, se fijaron en el arte oriental, conocido por sus visitas a la tienda La Puerta China o por su presencia en la Exposición Universal de 1867. Ello tenía que ver con el cambio de concepción en el tratamiento de las sombras. Insatisfechos con la manera tradicional de oscurecer los colores locales, sustituyeron el ennegrecido por colores de tono más apagado. En ese sombreado hay la misma riqueza de gama, aunque con predominancia de los complementarios, mayoritariamente del azul índigo y del violeta. Monet mismo asumió jocosamente esta tendencia al afirmar: «por fin he descubierto el verdadero color de la atmósfera. Es violeta»<sup>3</sup>. Los efectos resultantes tenían más luminosidad; por ello Monet, Pissarro o Sisley trabajaron las apariencias de los paisajes nevados, en que los cuerpos reflejan sus tonalidades en las áreas sombreadas modificando la luz general. Sin embargo, el rechazo de Manet o Degas al estudio al aire libre no llevó a universalizar esta técnica a todo el grupo.



Monet. *El parasol*

Las dificultades económicas de cada pintor eran distintas, pero parecía retrasarse indefinidamente la llegada de un mercado importante para sus cuadros mientras no consiguieran el reconocimiento en el Salón, en vez de críticas adversas. Las ventas se hacían a bajo precio y caso por caso con cada comprador, lo que causaba decepción en los más necesitados. En la muestra del 69 Manet expuso *Balcón*, Degas el *Retrato de Mme. Gaujélin* y Bazille *Vue de village*. Berthe Morisot no exhibió; regaló su *Vista del Puerto de Lorient* a Manet, que por entonces se interesaba por la joven pintora Eva Gonzalès. Monet y Renoir tampoco participaron del Salón y se acostumbraron a pintar juntos en unos baños del Sena conocidos como la Grenouillière. Las estampas acuáticas de ambos en este lugar muestran la maestría en lograr plasmar los reflejos cambiantes del agua. Renoir daba mayor colorido y Monet más anchura y violencia de trazo. Pasarían algunos años pintando juntos.

El Salón del año siguiente fue algo mejor en cuanto al número de aceptaciones, pero no para todos, ya que Monet y por supuesto Cézanne, fueron rechazados. Éste había remitido dos telas especialmente ofensivas para el jurado: el *Retrato de*

<sup>3</sup> Carta a Durand-Ruel de 3 de junio de 1901 citado en Martin Kemp, *La Ciencia del Arte*.

*Achille Empeaire* y *Desnudo tendido*. Por entonces acababa de unirse sentimentalmente a Hortense Fiquet. Zola y Monet también se habían casado. Los otros sí pudieron ver colgados sus lienzos. Bazille uno, Pissarro dos, Manet *Una lección de música* y *Retrato de Eva Gonzalès*, la misma Gonzalès expuso uno, Renoir *Bañista* y *Mujer de Argel*, Sisley dos vistas de París, Degas un retrato de mujer y un pastel, Fantin Latour *Taller en Batignolles* y *Lectura*, Berthe Morisot la *Vista del puerto de Lorient* y un retrato de su madre y su hermana que, para enojo de su autora, Manet había retocado con demasiado celo y abuso de confianza.

Las cosas iban a cambiar radicalmente de pronto. A los pocos meses Francia y Prusia se declararon la guerra, con la consiguiente movilización que convirtió a Manet en oficial de Estado Mayor del arma de Artillería, en la que también sirvió Degas. Renoir se alistó en los coraceros y Bazille en un regimiento de zuavos que lo vería morir en campaña. Cézanne marchó cerca de Marsella, Pissarro dejó sus cuadros y demás pertenencias en Louveciennes ante la llegada de los prusianos, Boudin y Díaz de la Peña marcharon a Bruselas; Daubigny, Sisley y Monet se fueron a Inglaterra, donde también estaba Durand-Ruel.

Entretanto el emperador había caído, se había proclamado la Tercera República y en enero del 71 París se rindió. Dos meses después el gobierno huyó a Versalles y se proclamó la Comuna en la capital. El grupo impresionista estaba disperso y alejado de París, donde Courbet participaba políticamente de las actividades de la Comuna, por ejemplo en la supresión de la Escuela de Bellas Artes o en la demolición de la columna de Vendôme. Sería encarcelado después por ello.

La estancia en Londres no agradó a todos por igual; mientras resultó productiva para la pintura de Monet, Pissarro lamentaba la mala acogida de unos británicos mercantilistas y groseros con su arte. Además, ni él ni Monet gustaron de la pintura de Turner, tan admirada en su patria; les molestaba su efectismo y romanticismo. Al restaurarse el orden volvieron a Francia, aunque Monet se detuvo en Holanda donde aprovechó para pintar, y a donde volvería con Manet tiempo después.

Tras el paréntesis de la guerra se volvió a abrir el Salón en el 72 al que no quisieron concurrir más que Manet, Morisot, Renoir y Cézanne. Sólo los dos primeros tuvieron suerte; otros estaban intentando vender su obra a Durand-Ruel, al que habían conocido en Londres y que había organizado allí varias exposiciones con pinturas impresionistas.



Degas. *El ensayo*

Morisot viajó a España, y Degas buscaba nuevos temas en el propio París: la Ópera, los músicos y las bailarinas de ballet. Aun así también se marchó a Nueva Orleans, donde vivían sus hermanos. El mundo exótico de la Luisiana no le sirvió de inspiración y se limitó a retratar a su familia y un despacho de comerciantes. Al regreso tuvo que sufrir el triste espectáculo de contemplar la Ópera incendiada, donde había trabajado tan asiduamente.

Renoir y Monet volvieron a pintar juntos en Argenteuil, lo mismo que Pissarro y Cézanne, que trabajaban en Pontoise influyéndose mutuamente. Pissarro le presentó al père Tanguy, un fabricante de colores que le proveía de material a cambio de cuadros. Cézanne vendió la *Nueva Olympia* al Dr. Gachet y pintó paisajes en Auvers, donde éste vivía.

Gracias a los buenos oficios y la lealtad de Durand-Ruel parecía que había mejores expectativas de aceptación pública. El galerista publicó un catálogo ilustrado, donde no sólo estaban representados los pintores del grupo de Barbizon, sino también la «nueva pintura». En él se decía: «lo que parece tener que apresurar el éxito de estos recién llegados es que sus cuadros están pintados en una gama singularmente risueña. Los inunda una luz dorada, y todo es alegría, claridad, fiesta primaveral».

La siguiente convocatoria del Salón contó con una presencia muy exigua del grupo. Berthe Morisot presentó un pastel y Manet *Le bon Bock*, retrato de un grabador que complació a público y crítica, aunque sus colegas dijeran del pintor que había adquirido el estilo de un maestro rancio. Las protestas por la inadmisión de obras innovadoras volvieron a sacudir el panorama de la Exposición, lo que llevó a repetir la experiencia de años atrás de abrir un Salón de Rechazados. El éxito de público de esta muestra, que tuvo que ampliar sus instalaciones para dar cabida al gran número de artistas participantes, no parecía que fuese a modificar los restrictivos criterios del jurado en el futuro.

El 74 llegó con una fuerte crisis económica que hizo también desplomarse los precios del arte. Durand-Ruel no lograba colocar sus muchas adquisiciones impresionistas y capeaba el temporal deshaciéndose de algunos cuadros de los más consagrados pintores de Barbizon. En estas circunstancias Monet promovió el plan de realizar una exposición independiente, ajena al Salón oficial, organizada desde una *Sociedad anónima cooperativa de artistas pintores, escultores grabadores, etcétera* constituida al efecto. A excepción de Manet, se unieron todos los demás, y contaron para ubicar la exposición con unos talleres que prestaría el fotógrafo Nadar, en una esquina del bulevar des Capucines. Casi treinta artistas y más de ciento cincuenta obras constituían el contenido de la muestra. Entre ellas estaba la *Nueva Olympia* de Cézanne, *El palco* y *La Bailarina* de Renoir y muchas de Monet que carecían de títulos llamativos. Este detalle hizo que el hermano de Renoir pidiese a Monet un nombre para una vista del sol medio oculto por la bruma; demanda a la que el pintor respondió:



Monet. *Impresión: sol naciente*

«¡Ponle impresión!» y quedó denominada como *Impresión: sol naciente*. En abril de 1874 se abrían por fin las puertas de esta primera exposición. Unos días después el periódico Charivari publicaba un artículo titulado *Exposición de los Impresionistas* firmado por Louis Leroy, que ridiculizaba así a los artistas:

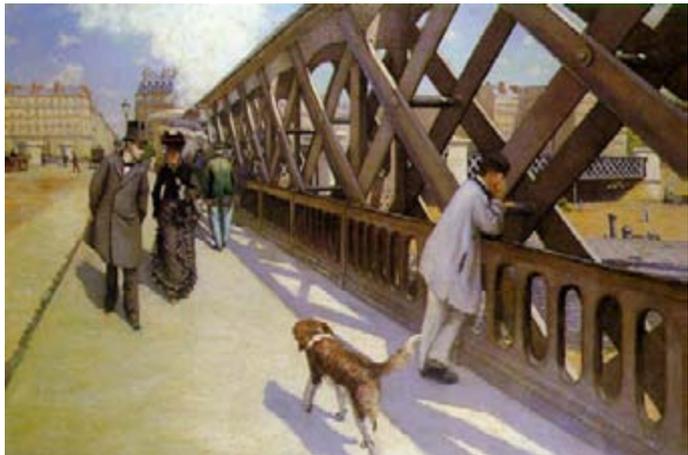
«¡Ah! ¡Aquí está, aquí está! – prorrumpió delante del nº 98- ¡Ya le reconozco, el favorito del abuelo Vincent! ¿Qué representa esa tela? Mire en el folleto. “Impresión, sol naciente”

Impresión, estaba seguro. Me estaba diciendo, como estoy impresionado, de haber impresión ahí dentro... ¡y qué libertad, qué desenvoltura en la factura! ¡El papel pintado en estado embrionario resulta mucho más acabado que aquella marina! [...] Y para dar a su estética toda la seriedad que convenía, el abuelo Vincent se puso a bailar una danza de indios delante del guardia estupefacto, gritando con voz ahogada: ¡Hug...! Soy la impresión en marcha, con la espátula vengadora, el *Bulevar des Capucines* de Monet, la *Casa del ahorcado* y la *Moderna Olympia* de Cézanne: ¡Hug! ¡Hug! ¡Hug!»

No era la única crítica ácida y adversa. Se habían expuesto al ridículo público y ni siquiera Durand-Ruel los podía socorrer. Otro crítico escribió: «Hemos visto a esos “impresionistas” en una exposición del bulevar des Capucines, en casa de Nadar [...] parecían declarar la guerra a la belleza.»<sup>4</sup>

Al acabarse la exposición estaba bastante claro que había que esperar tiempos mejores. Cézanne se fue a Aix, Pissarro a Pontoise y Sisley a Inglaterra.

Argenteuil sirvió de escenario de práctica pictórica a Renoir, Monet y Manet. Éste se dejó persuadir por fin para pintar al aire libre y utilizó a los amigos como modelos para contraponerlos sobre fondos naturales. En el verano del 74 retrató a Monet y a su familia, y se acreció su admiración por él, que entonces solía pintar desde una barca que se había encargado. En su construcción podría haber participado un ingeniero naval, vecino rico del lugar, llamado Gustave Caillebotte. Amigado con los pintores y pintor también él mismo, acabaría siendo el sucesor del malhadado Bazille en su papel de protector de los otros en los momentos de mayor penuria.



Caillebotte. *El puente de Europa*

Con la llegada del 75, y comprobado que no mejoraba la aceptación popular del nuevo arte, quedaba disuelta la Sociedad que se había creado para montar la exposición del año anterior. Para intentar afrontar la mala situación –a la que se

sumaba Sisley y su familia, ahora arruinados– él, Monet, Renoir y

Morisot organizaron una subasta. La venta fue mala y hubo incluso alteraciones del orden público para evitar su celebración. Un modesto comprador con vocación coleccionista se convirtió en amigo, además de admirador, de Renoir, que lo retrató. Se trataba de Victor Choquet, que pronto llegó a conocer personalmente a Monet y a Cézanne, del que ya había adquirido alguna obra. Con el paso del tiempo sería Cézanne el que le generaría mayor entusiasmo, el que lo retrató varias veces y con el que tuvo una amistad duradera.

Para el año 76 volvió a reeditarse el proyecto de una exposición alternativa al Salón oficial, que en esa ocasión tuvo menos participantes que dos años antes. En ella había más de doscientas cincuenta obras expuestas en la galería de Durand-Ruel, y como en la anterior, Manet se negó a participar, prefiriendo presentarse al Salón oficial, que lo rechazó.

La asistencia de público fue más escasa que en la primera edición, pero las críticas fueron igual de mordaces. Sólo los amigos del grupo, como Duranty, les prestaron

<sup>4</sup> Jules Claretie. *Le Salon de 1874*, citado en Rewald, *Hª del Impresionismo vol. I*.

público apoyo, y las palabras de éste así lo demuestran: «En la coloración han realizado un verdadero descubrimiento, cuyo origen no puede encontrarse en ninguna parte... El descubrimiento consiste exactamente en haber reconocido que la luz natural decolora los tonos, que el sol reflejado por los objetos tiende, a fuerza de claridad, a agruparlos dentro de esa unidad luminosa que funde sus siete rayos prismáticos en un solo brillo incoloro que es la luz. De intuición en intuición, han llegado poco a poco a descomponer la luminosidad solar en sus rayos, en sus elementos, y a recomponer su unidad por la armonía general de las irisaciones que se extienden sobre sus telas. Desde el punto de vista de la delicadeza del ojo, de la sutil penetración del colorido, constituye un resultado extraordinario. El físico más sabio no podría reprocharles nada de sus análisis de la luz.»<sup>5</sup>

El 76 fue para Monet el año de los estudios de la estación de St. Lazare, mientras Degas continuaba interesándose por los temas de la vida social y humana, eminentemente mostrados en escenarios interiores. Se mantenía alejado de los temas naturales y modificaba los elementos de sus obras, rompiendo con la lealtad a lo estrictamente contemplado. Fue por entonces cuando se vio obligado a ayudar económicamente a uno de sus hermanos, lo que hizo que dependiera más de sus ventas, y que las acelerase produciendo más pasteles y vendiendo con menos miramientos trabajos que ya no retocaba una y otra vez.

Renoir trabajaba en un taller donde solía verse acompañado de sus amistades de dentro y de fuera del mundo del arte. En él se orientó hacia el desnudo y el retrato, como en la *Balançoire*. De este periodo es también *Le Bal au Moulin de la Galette*, una gran tela ejecutada en el propio establecimiento, donde solía colocar a sus modelos bajo los árboles para ver cómo la luz reflejaba sobre ellos manchas luminosas y reflejos verdes, al alcanzarlos atravesando el follaje de los árboles. Parte de esa producción acabaría siendo mostrada al público en la Tercera



Mary Cassatt. *El sillón azul*

Exposición del grupo, que Caillebotte preparaba para la primavera siguiente. El mismo Caillebotte le compró los dos cuadros anteriores, e impuso la condición a los participantes de no exponer en el Salón oficial. El número de autores se redujo a dieciocho. Cuando por fin se celebró, fue saludada con la habitual crítica negativa de la prensa, aunque ya no fue acogida con burlas por parte del público. Tras cerrarse la exposición se hizo una subasta con malos resultados, en la que Monet y Morisot no quisieron participar.

Este mismo año dos nuevos artistas se unieron al grupo, traídos de la mano de Degas y Pissarro respectivamente. La primera de ellas fue la norteamericana Mary Cassatt, hija de un banquero, que había visitado las cunas del arte europeo viajando por Italia, España y Holanda. En París desde 1874, admiraba la obra de Degas. El segundo era Paul Gauguin, un empleado de banca bien

situado que, como su compañero en la empresa, Schuffenecker, pintaba como aficionado en sus ratos de ocio. Había adquirido obras de Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley o

<sup>5</sup> Duranty. *La nueva pintura: a propósito del grupo de artistas que expone en las galerías Durand-Ruel*, citado en Rewald, *Hª del Impresionismo vol. II*.

Cézanne, quizá contagiado por la afición de su padrino, el coleccionista Arosa, que fue quien le presentó a Pissarro.

Dadas las malas condiciones del mercado del arte los paisajistas sobrevivían como podían fuera de París, mientras en la capital el círculo se mantenía en torno a Manet y Degas, que frecuentaban el café Nouvelle-Athènes de Pigalle. Coleccionistas como el cantante Faure o el arruinado Hoschedé, se deshacían de sus adquisiciones impresionistas haciendo descender aún más la cotización de estas obras.

Cuando en el 78 volvió a celebrarse otra Exposición Universal, no se incluyeron en su sección artística obras de pintores vivos. En el Salón anual Renoir pudo exhibir *La taza de chocolate*, pero a Manet no le aceptaron sus envíos. Hasta el siguiente año 1879 no habría una cuarta muestra entonces llamada «de artistas independientes», a la que faltaron Renoir, Sisley, Cézanne y Morisot. Entre sus dieciséis participantes destaca la incorporación de las ya mentados Cassatt y Gauguin. Gustave Caillebotte fue el auténtico motor de la Exposición, y esta vez sí hubo algún beneficio económico.

Manet, que no se sumaba a las exposiciones del grupo envió su *Ejecución del emperador Maximiliano* a Estados Unidos, recibiendo allí buenas críticas. Además consiguió estar representado en el Salón, junto con Renoir, que expuso el *Retrato de Jeanne Samary y Mme. Charpentier y sus hijas*. Para él fue un éxito y se le dedicó un artículo en *La Vie Moderne*. Confiados en este cambio de tendencia Monet y Sisley decidieron presentarse al Salón al año siguiente. Como también lo hicieran Renoir y Cézanne (condenado al eterno rechazo) no pudieron participar en la quinta exposición del grupo del año 80, lo que dejó a ésta muy disminuida y en la que se veía una división entre Pissarro, Morisot, Guillaumin, Gauguin y el resto.

El Salón tampoco los favoreció entonces, contando además con que Zola escribió en tono crítico tres artículos publicados bajo el título de *El Naturalismo en el Salón*.



Pissarro. *La escarcha*

Monet hizo en el verano una muestra individual y empezaba a aislarse. Caillebotte le proponía a Pissarro excluir a Degas por enfrentarse a Renoir y Monet. Estas divergencias recortaron aún más las posibilidades de la sexta exposición, celebrada en el 81 otra vez en el bulevar des Capucines. Los que concurrían al Salón y hasta el propio Caillebotte estuvieron ausentes.

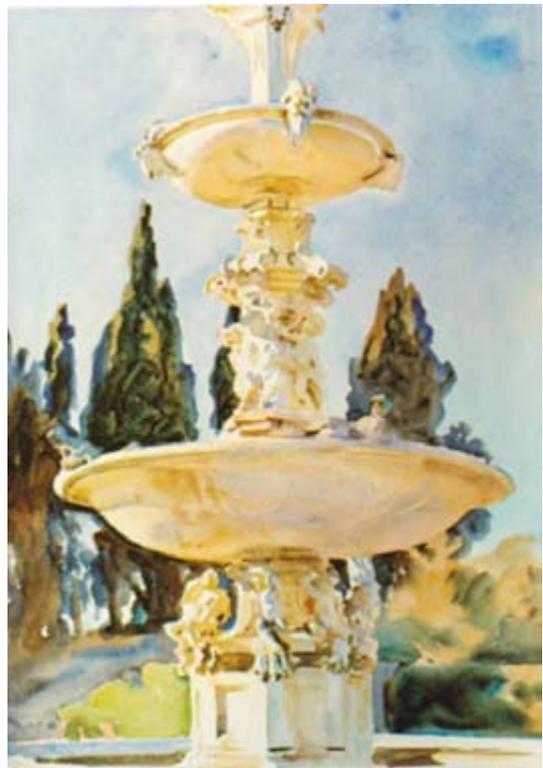
Renoir alternó sus viajes a Argel y a Italia con sus estancias en Francia, durante una de las cuales pintó *Le déjeuner des canotiers* usando a amigos como modelos, entre ellos a Alice Charigat, con la que se casó. Quedándose en el Midi con Cézanne trabajó con una nueva luz más viva y repetiría estas estancias con Monet tiempo después, aunque ya sin el espíritu de pintar juntos que habían tenido antaño.

Con ánimos renovados Caillebotte quiso preparar la séptima exposición impresionista para el 82, apoyado por Durand-Ruel. En ella faltaron Manet, Renoir, Degas, Cassatt y Cézanne, que pudo ver por fin una obra suya en el Salón. Al año

siguiente y tras haber recibido la Legión de Honor Manet falleció, al igual que su discípula Eva Gonzalès. En el 85 Monet y su segunda esposa, la exmujer de Hoschedé, vivían en su casa de Giverny con su numerosa descendencia, y Gauguin había dejado a su familia en Copenhague. Por esa época las exposiciones individuales que había montado Durand-Ruel habían sido bastante decepcionantes para los autores, y un nuevo marchante que trabajaba para Boussod y Valadon, Théo Van Gogh, intentaba que su empresa se interesara por el impresionismo.

Se había constituido una nueva Sociedad de Artistas Independientes y a ella pertenecían dos hombres que iban a acabar participando en la última exposición del grupo de 1886. Se trataba de Signac y Seurat, ambos mucho más jóvenes que los veteranos del movimiento, a los que su amigo Pissarro deseaba ver participar en la muestra. Signac admiraba a Monet, y Seurat era antiguo alumno de la Escuela de Bellas Artes. Su presencia en la Exposición resultó discutida y, al final, tanto ellos dos como Pissarro y su hijo Lucien mostrarían sus obras en una sala aparte. Quizá fue esta participación la que llevó a Monet, Caillebotte, Renoir y Sisley a retirarse del proyecto. Gauguin, que había regresado de una calamitosa estancia en Dinamarca, tampoco apreciaba a los nuevos amigos de Pissarro y desistió igualmente. Cézanne estaba también disgustado con el cambio de tendencia efectuado por su amigo, pero en aquel momento acababa de casarse con Hortense Fiquet y de perder a su padre, por lo que los sucesos de París le resultaban lejanos desde Aix.

Fue ese año cuando se acuñó el término neoimpresionismo para designar al estilo que intentaban manifestar Seurat, Signac y los Pissarro, en cierto modo porque con esa denominación demostraban reconocimiento a los más mayores, pero también porque la búsqueda de efectos de luz y color era la misma. De todas maneras la cohesión generada por años de amistad y trabajo compartido ya no se iba a mantener con ellos. Los caminos de cada uno empezaban a divergir notablemente. Durand-Ruel había vuelto esperanzado de una expedición a Nueva York en la que expuso cientos de telas. Comprobó allí que Mary Cassatt había logrado influir en el gusto norteamericano y que pintores como Sargent, contaban con la admiración de sus compatriotas. Monet, desvinculado casi por completo del galerista parisino había ido a exponer a Bruselas, invitado por el grupo de los Veinte. Degas buscaba nuevos motivos en las actitudes espontáneas de sus modelos desnudas bañándose o peinándose. Gauguin se fue a trabajar solo a Pont-Aven, y el viejo amigo Zola publicó *L'Oeuvre*, una novela en la que plasmaba la historia de un pintor impresionista preso de su propio genio y locura. Al ver sus amigos cómo se describían muchas de sus vivencias y reconocerse en el texto, decidieron cancelar las relaciones amistosas que mantenían con el escritor, sobre todo Cézanne, a quien conocía desde la niñez.



Sargent. *En la villa Medici*

En ese ambiente de dispersión y crisis del movimiento es cuando llega a París el hermano de Théo Van Gogh, Vincent, ya maduro y curtido en oficios varios como el

de vendedor de cuadros o predicador. Como Seurat, se interesaba por el contraste simultáneo, y tras conocer a Pissarro probó con el puntillismo, aunque sin el rigor del método que seguían los divisionistas. Estudió ávidamente todo lo que podía verse entonces en París: la exposición de los impresionistas, el Salón, la galería de Durand-Ruel o la tienda de Père Tanguy. Con Gauguin, y pese a tener talentos tan distintos, comenzó una relación amistosa, mientras otros como Cézanne creían que simplemente estaba loco.

Gauguin iba a emprender en el 87 su primera aventura tropical marchándose a La Martinica. Volvió un año después sin dinero y enfermo. Su obra y su concepción de la pintura estaban cambiando. Afirmaba: «el arte es una abstracción; cógela de la naturaleza soñando delante y piensa más en la creación que en el resultado.»<sup>6</sup> Estaba buscando lo esencial y no la apariencia de la naturaleza.

Cada uno de los miembros de lo que ya eran dos generaciones distintas pretendía cosechar el éxito por su lado, y los más veteranos empezaban a sentirlo entre sus dedos. Pissarro expuso con los Veinte en Bruselas, junto a Seurat, y también lo hizo en la Exposición Internacional de Petit, aunque sus viejos amigos le reprochaban su caída en el puntillismo. Monet, Morisot, Sisley y Renoir también participaron en esa



Renoir. *Bañistas*

misma Exposición. Éste último vivía en una época transitoria de insatisfacción que le condujo a enfatizar el dibujo y la forma, como en las *Bañistas*. Al poco, descontento con los resultados, volvió a sus ricas coloraciones, quizá influido por la luz del Midi y la compañía de Cézanne. Este tipo de arrepentimiento afectó también a Pissarro, desengañado del divisionismo por su falta de espontaneidad y su lentitud de ejecución. Llegó a destruir algunas de sus obras y reconoció su «error».

Monet, ya consagrado y sin intención de participar en más muestras conjuntas, podía negociar buenas condiciones para sus ventas sin comprometerse con ningún marchante concreto. Ayudaba a otros comprando sus lienzos, pero exponía por separado, como hizo con Rodin en el 89. También ese año Cézanne expuso en Bruselas con los Veinte, mientras en París hacía más de una década que su obra sólo podía verse en la tienda de Père Tanguy. Sin saberlo él, algunos jóvenes admiraban allí la sencillez y equilibrio de su pintura. Pierre Bonnard, Edouard Vuillard o Émile Bernard se contaban entre ellos.

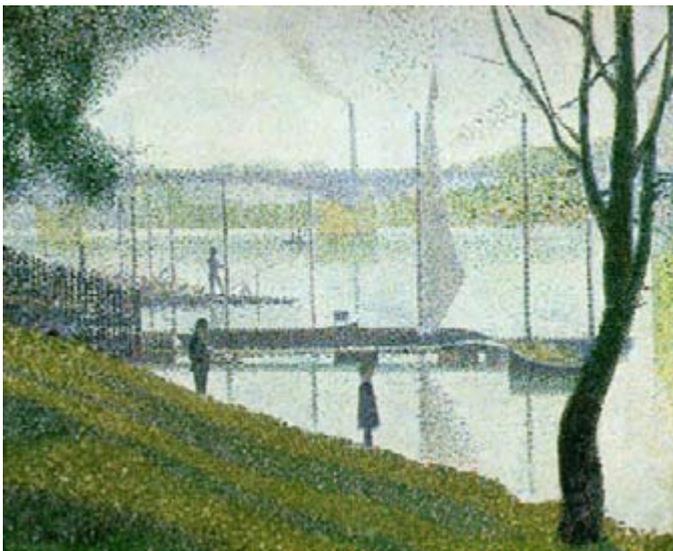
Van Gogh se marchó a Arlés, en la Provenza, y escribió a Gauguin para animarle a que trabajara con él. La estancia de Gauguin se financiaría con una pensión que debía pasarle su hermano Théo a cambio de cuadros. Por entonces Vincent afirmaba: «en lugar de intentar plasmar exactamente lo que tengo delante de los ojos, utilizo el color más arbitrariamente para expresarme con mas fuerza.»<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Carta a Schuffenecker (1888). En *Cartas inéditas de Vincent Van Gogh y de Paul Gauguin* C. Roger Marx.1939. Citado en J. Rewald, *Historia del Impresionismo vol. II*.

<sup>7</sup> Carta a Théo. Mayo de 1888. Citado en John Rewald, *Hª del Impresionismo vol. II*.

Gauguin llegó a aceptar las condiciones que Van Gogh había obligado a su hermano a ofrecerle, y se reunió con él. Como es bien sabido, las desavenencias entre ambos se hicieron manifiestas enseguida, y en una crisis de locura Van Gogh intentó matar a Gauguin y se mutiló una oreja. Ese invierno quedó ingresado en un hospital. En ese asilo provenzal de St. Remy permanecería recluido durante un año, pintando en las ocasiones en que la salud se lo permitía. A instancias de su hermano Théo, Pissarro logró que el Dr. Gachet lo acogiera en su casa y vigilara su estado. No le fue posible hacer mucho, porque un par de meses después, en julio de 1890 se suicidó. Théo se deprimió profundamente, y en menos de un año falleció también en Holanda.

El Salón de los Independientes de 1891 preparaba una retrospectiva de Van Gogh, en cuya celebración participaban Signac y Seurat, pero éste último sufrió una repentina fiebre que se lo llevó a la tumba en pocos días a los treinta y un años. Dejaba a su mujer embarazada y un hijo pequeño de los que ni los amigos más cercanos conocían la existencia. El niño murió un mes después, y la mujer perdió el hijo que esperaba y a su propia madre. En cualquier caso ella, Madeleine Knobloch, recibió la mitad de la obra de Seurat, y se dedicó a instigar fabulaciones que enemistaron a los amigos del pintor. Lo que más lamentaba Signac era que, contrariamente a lo sucedido con Van Gogh, la muerte de Seurat había pasado públicamente desapercibida y nadie reivindicaba su legado. Defender su memoria y continuar la labor de aquél iban a ser desde entonces tareas suyas.



Seurat. *El puente de Courbevoie*

Mientras Gauguin iniciaba su primera estancia tahitiana, Monet y Pissarro podían considerarse a comienzos de los 90 como pintores consagrados. Monet pintaba sus famosas series en las que trataba de reflejar las variaciones de cada momento. Los temas de estas *suites* se sucedían, a los *Pajares* siguieron los *Álamos*, *La Catedral de Ruán* y los *Nenúfares* de su jardín de Giverny. El éxito comercial no vino acompañado del reconocimiento de sus compañeros, que veían esta etapa suya más trivial, falta de frescura y espontaneidad.

Pissarro, por su parte, pese a ser el más veterano mantenía su entusiasmo y en el 92 presentó en Durand-Ruel una retrospectiva que consolidó su fama. Con este último galerista expuso Degas el mismo año unos pasteles. Ya no se veía con sus amigos, tenía problemas de visión y vivía aislado en París. Su carácter difícil y áspero no se había suavizado con los años, y de las viejas amistades sólo se seguía tratando con Pissarro. Toulouse Lautrec era el hombre de la siguiente generación que lo seguía mejor en sus planteamientos y que más lo admiraba. En esa época estaba probando con materiales de modelar como la arcilla y la cera.

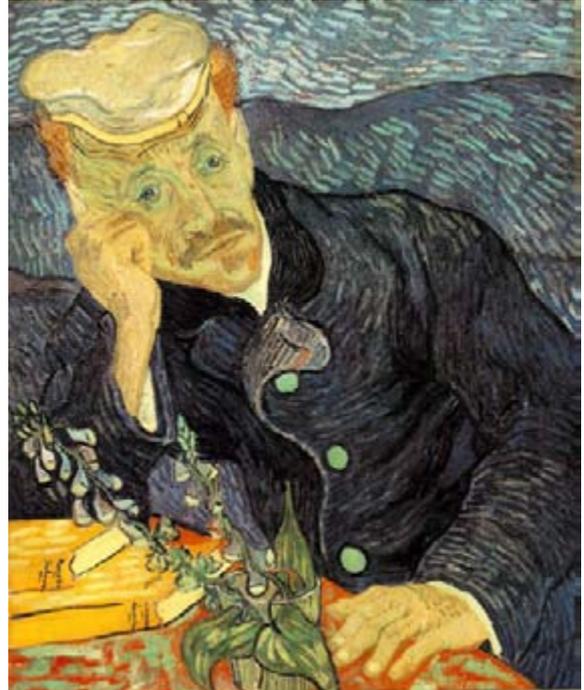
También en 1892 Berthe Morisot expuso en Boussod & Valadon. El Estado adquirió una de sus obras. Había permanecido como la artista más constante y fiel al movimiento impresionista, siendo admirada por todos sus compañeros, incluso por

el innovador Seurat que había pintado retratos de ella. Moriría tres años después, sobreviviendo apenas dos años a Caillebotte.

El mismo año de la muerte de Morisot, 1895, Cézanne expuso en París tras casi veinte años de ausencia. Lo hizo con el galerista Ambroise Voillard, entonces nuevo, al que remitió ciento cincuenta de sus obras, que suscitaban opiniones encontradas. Gustaron a los pintores, pero no a la crítica ni al público. Esos artistas eran los mismos que iban a verlo a Aix. Se mantenía reticente ante las nuevas tendencias estilísticas que habían representado el divisionismo, el incipiente simbolismo de Gauguin o el estilo personal de Van Gogh, y seguía admirando a sus amigos más cercanos, Renoir, Monet y Pissarro.

Sisley llevaba años viviendo aislado en Moret. Ya no se veía con el resto. Su obra había perdido la delicadeza de antaño y había cambiado a Durand-Ruel por Petit como marchante. Murió en la pobreza en 1899, pero un año después sus cuadros alcanzaron precios muy altos.

En el 93 Gauguin volvió a Francia, y permaneció allí hasta el 95, año de su marcha definitiva de nuevo a Tahití. El trabajo que había desarrollado en la Polinesia, y que continuaría en Bretaña no interesó más que a Degas, dentro del grupo impresionista. Quienes lo admiraron más fueron los poetas simbolistas. Sus formas limpias, los colores de tubo, la falta de profundidad conducían a la expresión anímica y no al efecto natural. Él tampoco se interesaba ya por los impresionistas. Moriría casi una década después en las islas Marquesas, en 1903, el mismo año en que desaparecieron también Pissarro y Whistler. En 1906 murió Cézanne, sólo Degas, Monet, Renoir y Cassatt sobrevivieron al primer decenio del s. XX.



Van Gogh. *El Dr. Gachet*

¿De quién fueron deudores esos artistas que durante la segunda mitad del XIX construyeron una nueva forma de abordar la estética del color?

*«Nunca percibimos directamente los objetos del mundo exterior. Por el contrario percibimos tan solo los efectos que esos objetos producen en nuestro sistema nervioso, y cada vez que percibimos algo, es como si fuera el primer momento de nuestra vida.»*

Hermann Ludwig von Helmholtz.

*«Porque ese cielo azul que todos vemos ni es cielo ni es azul: ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!»*

Bartolomé Leonardo de Argensola

Para los propósitos de este trabajo es conveniente restringir la multiplicidad de influencias procedentes de los teóricos del color, a aquella que tuvo un significado mayor en el movimiento impresionista francés, cuya trayectoria acaba de

esbozarse. Sin olvidar que hubo autores anteriores, como C. A. Prieur, y sobre todo posteriores como Ogden Rood, no cabe duda de que la figura más definitoria del cromatismo francés en el área de la ciencia, fue Michel Eugène Chevreul. Este químico, ya célebre durante las seis últimas décadas de su vida, realizó contribuciones importantes a la comprensión de la naturaleza de las grasas, y de sus procesos de saponificación, aislando y descubriendo muchos ácidos grasos, y facilitando el desarrollo posterior de la industria de las velas. Por esto, y por su trabajo de química analítica es recordado en el ámbito de la historia de la ciencia. Sin embargo, en su faceta de estudioso del color, el mundo científico no acusa conocimiento de sus aportaciones. Es entre los historiadores de las Bellas Artes donde se le reconoce y se rinde homenaje a su trabajo en este campo. Sus cursos, conferencias y libros sobre estos temas han permanecido olvidados por los historiadores de la ciencia, del mismo modo que su afición al ocultismo. El espiritismo, los fenómenos psíquicos o la varilla adivinatoria de los zahoríes –sobre la que escribió un libro– también llegaron a ocupar sus intereses en la última parte de su vida.



Michel Eugène Chevreul

M. E. Chevreul nació en Angers en 1786 y procedía de tres generaciones sucesivas de cirujanos. Su padre era partidario de la colaboración entre medicina y cirugía, en contra de la tradicional competencia y animadversión entre ambos gremios. Pasó su niñez en pleno periodo revolucionario, y con siete años, durante el Terror asistió a la ejecución en la guillotina de dos muchachas acusadas de esconder a sacerdotes. También fue testigo de una batalla entre vendeanos y tropas de la Convención en el río Loira.

La interrupción de actividades en las instituciones académicas y educativas obligó a su familia, económicamente pudiente, a recurrir a tutores particulares. Al reconstituirse el sistema educativo, que creó las Escuelas Centrales en las capitales de cada

departamento, Chevreul ingresó en la de Angers. Allí se aplicó al estudio de la literatura, la ciencia y la técnica, recibiendo además cursos de Latín y Griego, matemáticas, mineralogía, botánica, química y física.

En 1803 fue a París para formarse como químico, y con una carta de recomendación de su paisano Joseph-Louis Proust consiguió ser admitido en el Museo de Historia Natural, entonces a cargo de Vauquelin. Éste lo nombró su ayudante de laboratorio. Chevreul estudiaba, además, física, matemáticas, historia y lenguas clásicas en el Colegio de Francia. En estos primeros años de trabajo científico y con apenas veinte de edad se dedicaba a aislar tintes naturales de origen vegetal como la brasilina (del palo brasil), la hematoxilina (del palo campeche), la quercitrina (de la corteza de una encina americana), la luteolina (de la gualda) y la morina (del fustic, una especie de morera). Obtuvo también el índigo en su forma cristalina blanca, que cambia al azul mediante la oxidación.

Trabajaba en el Jardín de Plantas del Museo en 1813 cuando fue nombrado profesor de física del Liceo Carlomagno. Un año después, durante una visita oficial, el zar Alejandro I le ofreció la dirección de la Escuela Politécnica de San Petersburgo, invitación que Chevreul declinó. También rechazó en 1816 el ofrecimiento para ocupar una vacante en la Academia de Ciencias, con el fin de que el cargo pudiera ser ocupado por Proust, que se encontraba en una difícil situación económica. Sólo aceptó el cargo tras la muerte de Proust, en 1826, el mismo año en que se convirtió

en miembro extranjero de la Royal Society. En 1824 se le designó director de tintes de la Real Manufactura de los Gobelinos, cargo que había ocupado Berthollet, y en el que Chevreul trabajaría los siguientes sesenta y un años. La fábrica de tapices de los Gobelinos remontaba su historia al establecimiento de la familia Gobelin en París a finales del s. XV. En 1667 el ministro de Luis XIV Jean-Baptiste Colbert convirtió la industria en una Real Fábrica, poniendo al frente de la misma al Pintor Principal del Rey. En el s. XVIII se decidió nombrar a un químico para dirigir el departamento de tintes, y ese fue precisamente el puesto que ocupó Chevreul. Allí hubo de investigar las propiedades de las fibras de los tejidos, y sus reacciones al entrar en contacto con sales, ácidos y bases. Estudió la acción de los mordientes sobre los colores, el blanqueado, o la influencia de la calidad del agua en los procesos de tinción. Se propuso determinar si el teñido se producía por afinidad química, por la unión a la superficie de las fibras o por interposición entre las mismas. Investigó la naturaleza química de los reactivos, la duración y temperatura adecuadas para el tintado, así como los efectos de cada colorante sobre tejidos diferentes.

Simultaneando sus funciones en la fábrica de tapices mantuvo su cátedra de Química Orgánica en el Museo de Historia Natural, institución que llegó a dirigir en 1864. Contaba entre sus amistades con famosos colegas de su disciplina como Cannizzaro, Davy, Berzelius o Liebig; y también con admiradas figuras de otros campos como Alejandro Dumas padre, Ampère o Pasteur.

Chevreul se mantuvo trabajando activamente y asistiendo a la Academia hasta los ciento dos años. Cuando en 1886 cumplió cien años la República Francesa le rindió un sentido homenaje, al que asistieron muchas delegaciones científicas extranjeras. Recibió honores y reconocimientos de universidades, academias, industrias y otras instituciones. Se le descubrió una estatua erigida en el Jardín de Plantas del Museo de Historia Natural en el que había trabajado y se presentó una edición de su bibliografía completa. El gobierno francés acuñó para él una medalla de bronce en que figuraba la dedicatoria «La juventud francesa al decano de los estudiantes». El motivo de esta leyenda se refería al hecho de que desde sus ochenta y tantos años había dejado de incluir bajo su nombre, en las páginas de título de sus publicaciones, la relación de los múltiples cargos académicos, decidiendo sustituirlos por la modesta expresión «M. Chevreul, decano de los estudiantes de Francia». En 1889 falleció su único hijo Henri, y unos días después lo hizo él mismo. Había terminado una vida que conoció en su país a cuatro reyes, tres repúblicas, dos emperadores y cuatro revoluciones. Se le celebraron funerales de estado en la Catedral de Notre Dame, a los que acudió el presidente de la República y miles de personas provenientes de las instituciones, academias y talleres en que había trabajado. Congregados dentro y en torno a la iglesia, pese a la intensa lluvia, después de los oficios fúnebres emprendieron una procesión de antorchas por las calles de París.



Del conjunto de sus trabajos, que abarca unos noventa escritos, destaca especialmente *Sobre la Ley del Contraste Simultáneo de los Colores*. En reconocimiento de su importancia la Imprenta Nacional de Francia preparó en 1889 una edición especial, y ésta será la obra que estudiaremos aquí. Animado por Ampère, Chevreul hizo que un conjunto de textos sobre el color y los tintes escritos en la década de 1820, se convirtieran en la base de este libro, dedicado por su autor a Berzelius, publicado en 1839 y traducido casi de inmediato al alemán y posteriormente al inglés.

El libro está dividido en tres partes, una primera de carácter teórico en la que se recogen los conceptos y principios básicos de su análisis del color. La segunda, bien extensa, recoge las aplicaciones prácticas de la anterior a las diferentes actividades industriales, como la tapicería de muebles, la producción de alfombras, mosaicos, vitrales, o el estampado de telas y papeles pintados. En la tercera y última se hace referencia a la estética experimental del color e incluye una revisión final de las investigaciones del autor.

Dejando a un lado las explicaciones más prácticas relativas a la aplicación de sus conocimientos a los distintos oficios artísticos, y centrando la atención en los aspectos más generales, cabe destacar la precisión terminológica de que hace uso en un terreno estético, habitualmente equívoco. Por eso la definición de conceptos básicos es uno de sus primeros pasos.

Respecto a los colores de la luz, especifica que en ésta hay un número indeterminado de rayos de diferentes colores. No se puede distinguir cada uno de ellos, y están distribuidos en grupos a los que designamos con los nombres rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta. Si esta luz incide sobre un cuerpo opaco y no pulido, cada punto de su superficie dispersa en todas direcciones la luz que incide sobre él. La imagen del cuerpo en nuestra vista estará compuesta, entonces, de la suma de puntos físicos que reflejan sobre el ojo una parte de la luz irradiada por cada punto.

Si la luz que llega a un cuerpo fuese absorbida en su totalidad por éste, el cuerpo aparecería negro y sólo sería visible por superficies contiguas a él que reflejasen luz. En la práctica no existe ninguna sustancia perfectamente negra y todas reflejan algo de luz.

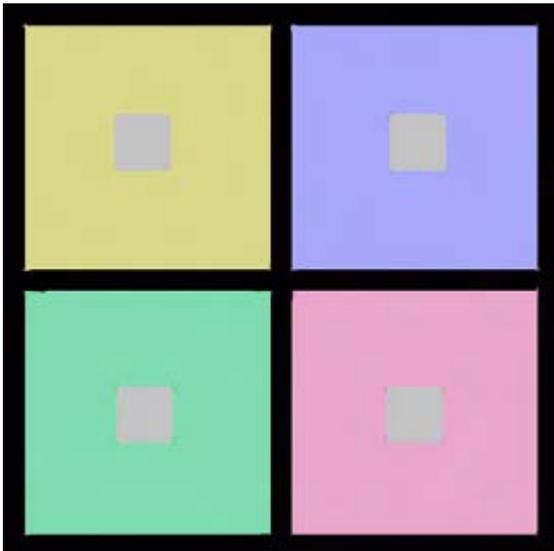
El color se produce porque cada cuerpo absorbe unos ciertos rayos y refleja otros. Si se combinasen los absorbidos con los reflejados se reproduciría la luz blanca. Es por este hecho que puede hablarse de luces o colores complementarios. La luminosidad absorbida y la reflejada, sean éstas las que fueren en cada caso, son complementarias entre sí, como el rojo es complementario del verde.

Todos los cuerpos de nuestra experiencia reflejan todos los rayos de color, aunque no en la misma proporción. A los reflejados mayoritariamente acompañan otros menos abundantes que, al alcanzar nuestros ojos producen innumerables variaciones de matiz. Este término designa pues a las modificaciones que recibe un color al añadirle pequeñas cantidades de otros.

El tono de un color será la modificación que puede experimentar si, tomado con su máxima intensidad, se le añade blanco, lo que debilita su tono, o negro que lo profundiza. La gama de tonos de un mismo color es lo que se denomina 'escala'. 'Colores quebrados' o 'rotos' son colores puros mezclados con negro, en cualquiera de sus tonos.

Con una nomenclatura ya establecida puede Chevreul proceder a la resolución del problema que, como director de tintes, originó estas investigaciones. Éste consistía en dar respuesta a las quejas recibidas acerca de la calidad de las coloraciones de los productos de la fábrica de Gobelinos. Al parecer los tonos negros de los tapices no ofrecían un aspecto satisfactorio, sobre todo en aquellas imágenes de las sombras de objetos azules o violetas. Tras comprobar la calidad del colorante utilizado, y compararla con otros traídos de otras fábricas francesas y extranjeras, Chevreul llegó a la conclusión de que se trataba de un efecto óptico en el que

estaban involucrados los colores circundantes. Por ello procede aquí a analizar lo que denomina contraste simultáneo.



Contraste simultáneo de color

Cuando observamos a un tiempo dos áreas de un mismo color, pero de distinto tono, o del mismo tono aunque diferente color, nuestro ojo percibe ciertas modificaciones. Éstas afectan en el primer caso a la intensidad del color, y en el segundo a la percepción de los dos colores. Las áreas de color se aparecen distintas de cómo se muestran aisladamente, produciendo lo que Chevreul llama 'contraste simultáneo de tonos' y 'contraste simultáneo de colores' respectivamente.

Estos fenómenos aparentes de contraste están regidos por leyes que se aplican a diferentes casos. En primer lugar, si se juxtaponen dos colores contiguos, cada uno

de ellos varía hacia un nuevo matiz resultante de la composición de sí mismo con el complementario del adyacente. En segundo lugar, si los colores juxtapuestos tienen distinta gradación de tono el más profundo lo parece más aún, y el claro aún más claro; como si el primero perdiese tanta luz blanca como parece reflejar de más el segundo. En tercer lugar, dado el caso de que los colores contiguos fuesen ya de por sí complementarios, no se produciría ningún cambio de matiz, sino simplemente un reforzamiento mutuo de sus respectivas intensidades.

Las consecuencias de la aceptación de estas leyes se extienden a la influencia de las áreas coloreadas sobre superficies blancas, negras o grises. En el primer caso se produce una intensificación de la zona de color y un halo del color complementario en la superficie blanca adyacente. En el segundo caso el negro se muestra más profundo y la zona de color rebaja su tono. La propia zona negra aparenta débilmente teñirse con el complementario de la coloreada. Si se trata del gris, entonces, dependiendo de su tono el mismo efecto anterior puede ser todavía más notorio que con el blanco o el negro.

Es obvio que se producirán efectos diversos si las zonas coloreadas adyacentes están formadas por colores no complementarios, sean éstos dos primarios, un primario y un secundario que contiene al primario en su composición, o dos secundarios. La armonía estética de estas combinaciones es variable y depende del gusto individual, aunque tras muchas observaciones propias y de quienes se prestaron a ayudarme en sus valoraciones, Chevreul pudo afirmar que la armonía de contraste es mayor si se trata de una disposición de dos primarios que si se trata de un primario y un secundario que lo contiene, como ocurre con el rojo y el amarillo frente al rojo con el naranja.

Además del contraste simultáneo existe otro fenómeno denominado por Chevreul 'contraste sucesivo' que se produce cuando los ojos, tras mirar un objeto de color durante un cierto tiempo retienen su imagen con el color complementario del que tenía, imagen que se percibe cuando ya no lo estamos mirando.

Es posible que ambos contrastes se produzcan de manera combinada, generando lo que llama 'contraste mezclado'. Éste se da cuando la vista ha contemplado por un tiempo un color y ya aparece su complementario, y al mismo tiempo ve un color

nuevo que se le presenta. La sensación resultante es la de la mezcla del nuevo color y el complementario del primero. Puede hacerse una prueba de ello cerrando un ojo y mirando con el otro a un color. Luego se abren ambos mirando a otro color y se apreciará entonces la impresión de la mezcla del segundo con el complementario del primero.

Estos fenómenos son para Chevreul la explicación de que cuando se contempla en sucesión una gama de matices de un mismo color, los que vemos los últimos parecen menos brillantes y bonitos que los primeros. En ese caso el ojo se ha habituado a mirar el mismo color y estará mezclando el color local con el complementario de los anteriores.

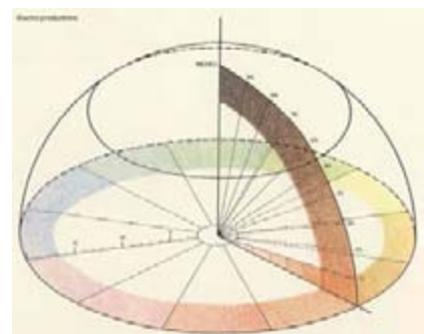
Chevreul es consciente de que antes que él ya otros han estudiado estos fenómenos de postimagen y nombra explícitamente a algunos como Buffon, Scherfer, Rumford o Prieur, aunque ninguno haya alcanzado conclusiones tan completas como las que se exponen aquí. Además la visión de estos colores, antes llamados 'accidentales' se achacaba a la fatiga del ojo. Esto podría considerarse cierto si hablamos del contraste sucesivo, pero difícilmente puede servir tal explicación para dar cuenta del contraste simultáneo.

Para poder definir y representar los colores y sus modificaciones ya se habían utilizado tablas, círculos cromáticos, escalas, etc. con representaciones numéricas, o con nomenclatura racional. En general, éstas se basan en tres puntos principales. Según el primero existen tres colores primarios, a saber, rojo, azul y amarillo. Por el segundo se dice que partes iguales de dos cualesquiera de estos primarios dan un color secundario. Y según el tercero que partes iguales de los tres primarios dan negro.

Para Chevreul estas dos últimas afirmaciones son imposibles de demostrar mediante la experiencia, porque sabemos que no existen sustancias reales que reflejen un único tipo de rayos puros de un solo color, y por tanto no se puede saber si la composición de un secundario está formada por partes iguales de dos primarios o que en una mezcla con las mismas proporciones de cada uno de los tres primarios se produzca el negro.

Además, en cada escala de los tres colores primarios hay un tono que representa a su color en estado puro. Chevreul lo llama 'tono normal' del color, y sabe que cada uno de los tres primarios no tiene su tono normal a la misma altura de la escala que los otros, ya que el brillo y la luminosidad de cada uno es distinta.

Por eso establece su propio recurso gráfico construyendo un círculo cromático con setenta y dos matices de color y veinte tonos de cada uno de ellos. Sobre este círculo se superponen cuadrantes que están divididos a su vez por diez radios dando cada uno de ellos el tono, cada vez más quebrado con negro, del color representado en el círculo allí donde el cuadrante se apoya.



Cuadrante en círculo de Chevreul

Con esta semiesfera de color se recogerían miles de variedades de matices y tonos que sólo un ojo bien

entrenado podría distinguir. Su utilidad entre los profesionales quedó demostrada por el uso que se hizo de ella en la propia fábrica de Gobelinos.<sup>8</sup>

Cuando se propone observar las impresiones que produce la visión de conjunto de diferentes colores, distingue entre aquellas que nos resultan armónicas entre colores análogos y las que lo hacen por contraste. Un ejemplo de la primera sería la llamada 'armonía de matices' en la que se contemplan tonos de la misma intensidad en escalas próximas. Un ejemplo de la segunda sería la 'armonía de contraste de colores' producida por la visión simultánea de colores de escalas alejadas. El efecto de ésta se puede reforzar si además se usan intensidades distintas en cada escala.

De estos análisis empíricos de posibles yuxtaposiciones de color, extrae muchas consecuencias útiles para la combinación de colores y tonos, de las que a título ilustrativo podemos citar la que reza como sigue: «La mezcla de un primario con un secundario que lo contenga contrasta mejor si el primario se muestra con un tono más luminoso que el secundario». Las apreciaciones de esta índole, útiles para el colorista industrial o artístico, son múltiples, y al trabajo concreto de estos profesionales dedica la segunda parte de su libro. En ella distingue entre técnicas de coloreado con claroscuro, en que se utilizan los distintos matices y tonos de los colores, variándolos para acomodarse a las circunstancias de su visión en diferentes condiciones de luz, y técnicas de 'tintes planos' en que, una vez trazados los perfiles de las distintas partes del modelo, se colorean uniformemente con sus colores particulares. En ambos casos hay que seguir el principio de que, «para imitar fielmente el modelo debemos copiarlo de forma distinta a como lo vemos» y reconocer que se produce la mezcla óptica en la retina, porque las pequeñas áreas de color, vistas a distancia «parecen una superficie de color uniforme», como ocurre en los mosaicos y tapices.

Dado que Chevreul define el 'coloreado absoluto o verdadero' como el «resultado de la aplicación, sobre una superficie plana, de pigmentos con los que el pintor imita un objeto natural o representa un objeto imaginario», en este arte se debe cumplir con tres reglas. La de la perspectiva aérea relativa a la luz blanca y a las sombras; la de la perspectiva aérea relativa a la luz de varios colores, y la de la armonía de los colores locales y de los diferentes objetos que componen el cuadro.



Estatua de Chevreul en el Jardín de Plantas

Para alcanzar el resultado deseado, y basándose en su ley del contraste simultáneo, recomienda no olvidar que si se contemplan al mismo tiempo dos objetos coloreados, no se verán con su color local particular, sino matizados cada uno por el complementario del color del otro. Considerando lo dicho por él en la ley del contraste sucesivo, aconseja también al pintor que evite una visión demasiado prolongada del objeto que toma como modelo, puesto que nuestra visión es continua y el ojo se acomodaría para retener los complementarios de los colores que se miran. A estas sugerencias añade varias más, justificadas todas ellas con sus leyes del contraste, e igualmente ofrece ejemplos de situaciones concretas

<sup>8</sup> En una obra suya de 1861, *Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs, d'après une méthode précise et expérimentale, avec l'application de ce moyen à la définition et à la dénomination des couleurs d'un grand nombre de corps naturels et de produits artificiels*, Chevreul usa para definir los colores básicos tres rayos de luz marcados por líneas de Fraunhofer y los propone como estándares de color para su conservación, como se hace con los de los pesos y medidas.

de luz y color en las que puede encontrarse un pintor, y los factores que ha de tener en cuenta para no dar lugar a un efecto falso.<sup>9</sup>

En la tercera y última parte de su libro titulada *Estética experimental de los objetos de color*, y a modo de conclusión de estas páginas, Chevreul expone un conjunto de diez principios estéticos que no hacen alusión exclusiva a los elementos cromáticos, sino también a las formas y a su distribución. Por su curiosidad se reproducen a continuación:

- «1º De volumen: de dos estatuas o bustos que representen al mismo modelo, pero difieran en tamaño, el mayor, aunque de igual mérito nos causará mayor impacto que el otro.
- 2º De la forma: en ciertos objetos artísticos destinados tan solo para dirigirse al ojo, la forma es su cualidad más esencial; así son los arcos de triunfo, los obeliscos, columnas o pirámides, erigidos como memoriales, o para el ornato de la ciudad, los lugares públicos etc.
- 3º De estabilidad: es necesario someter al principio de equilibrio la «pose» de las figuras de un cuadro, de una estatua o de monumentos arquitectónicos.
- 4º De color: el color se ve al mismo tiempo como forma. Da un aspecto más agradable a un cuerpo liso, aumenta el relieve haciendo las partes del todo más distintas de lo que lo serían sin él, y contribuye eficazmente acrecentando los bellos efectos de simetría.
- 5º De variedad: el artista, el aficionado lúcido, y hasta las mentes menos cultivadas, todos buscan la variedad en las obras tanto del arte como de la Naturaleza.
- 6º De simetría: es muy probable que nuestra organización, que combina dos partes tan parejas como se pueda en un ser organizado, tenga mucho que ver con el placer que obtenemos de la visión de los objetos simétricos.
- 7º De repetición: la repetición de un objeto o de una serie de ellos produce mayor placer que el de la vista de un objeto único o de una serie única; debe entenderse claramente que hablamos sólo de un objeto que se dirige al ojo por su forma o su color y que no pretendía verse aislado, como las obras maestras de la estatuaria.
- 8º De la armonía general: para componer un conjunto placentero no basta con combinar objetos agradables, es igualmente necesario establecer entre ellos conexiones, y es la adecuación de estas afinidades, más o menos fáciles de reconocer, lo que mostrará si el principio de armonía general se ha observado más o menos rigurosamente.
- 9º De adecuación del objeto a la finalidad: éste debería seguirse en todo arte, puesto que cada objeto que surge de cualquier arte tiene su finalidad; es necesario, entonces, que para que se alcance el objetivo del artista el objeto sea adecuado a su fin.
- 10º De visión distinta: para toda obra de arte es necesario satisfacer el principio de visión distinta (clara), por el cual todas las partes de un todo que se han de exhibir deberían presentarse sin confusión y de la forma más simple.»

El objetivo de estas observaciones es que resulten de utilidad tanto a los diseñadores de las artes aplicadas, como a los de su fábrica, o a los diseñadores de mosaicos o vidrieras, como a los creadores de las bellas artes, sin que ello quiera decir que se deban interpretar como recetas, cuyo mero seguimiento mecánico produzca belleza. Al fin y al cabo, él reconoció explícitamente que ningún análisis ni

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, «Vemos claramente que la luz naranja eleva todos los colores que contienen rojo o amarillo, mientras que al neutralizar una parte del azul en proporción a su intensidad, destruye en todo o en parte este color en el cuerpo que ilumina, y en consonancia perturba los verdes y los violetas.»

principio podría sustituir al genio del artista. Quiero terminar con unas palabras del propio Chevreul que se ajustan con fortuna a lo que he querido hacer ver aquí, a saber, el estrecho contacto entre la ciencia del color representada por él y la obra de los pintores impresionistas de su tiempo:



Cézanne. *Curva del camino a la Roche-Guyon*

«Hay algunos pintores a los que el axioma *¡Déjalo así!* les es perfectamente aplicable»