

LA IMAGEN DE LA MUERTE EN EL ENTORNO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Ana María Rosso

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Los medios de arte tradicionales, pintura y escultura, postulan desde la Revolución Francesa un simbolismo renovado de la muerte. El cuerpo humano, vivo o muerto, sirve como modelo en la réplica. Esta ambigüedad entre ficción, presencia y espacio genera placer estético. Se dinamiza el poder de la reminiscencia platónica o la imagen mental en las representaciones funerarias que exigen visibilidad y presencia oficial en el espacio público social. Sin ser superficies ciegas, conforman la conciencia colectiva y los intereses e ideologías políticas. Los ideales de la Revolución dan formas

diversas a la percepción simbólica: el retrato como *medium* del cuerpo sin vida; la sombra con o sin forma, el soporte corporal, el misterio, la ausencia-presencia, la sugerencia, como Millet en *El Angelus*. Los enfoques varían. La muerte heroica: el cadáver de Marat, héroe ciudadano, invulnerable por su metamorfosis ritual, se convierte en gloria (David); la muerte gratuita de los antihéroes: *Los fusilamientos del 3 de mayo*, Goya; las fuerzas naturales amenazan de muerte: *La balsa de la Medusa*, Géricault; la muerte cotidiana e inevitable: *Camille Monet en su lecho de muerte* y así sucesivamente.

Palabras clave: Muerte. Nuevos enfoques. Revolución Francesa.

Introducción

En la época anterior y posterior a la Revolución Francesa constatamos la supervivencia del *pathosformel* sobre la muerte con una visión simbólica totalmente renovada, aunque plasmada en los medios artísticos tradicionales. Los motivos intemporales como el deceso adquieren una presencia oficial en el espacio público social y las imágenes mortuorias exigen visibilidad, adoptando una forma temporal según la concepción vigente en cada época. El cuerpo, vivo o muerto, sirve como modelo en la réplica, pero la imagen, a veces patética o trágica, inspirada en la Antigüedad, a veces anónima en la visión del anti-héroe o mártir, busca lo gestual y el colectivo ciudadano. Basada en la memoria selectiva, la ambigüedad entre ficción, presencia, espacio representado y tela pintada genera placer estético. Las manifestaciones son diversas: el retrato como medium del cuerpo sin vida; la sombra con o sin forma, el soporte corporal, el misterio, la ausencia-presencia, la sugerencia.

El poder de la reminiscencia platónica, característica de la imagen mental, adquiere una nueva dinámica en las visiones funerarias. Sin ser superficies ciegas, los intereses e ideologías políticas animarán las representaciones y les conferirán un sentido determinado (pues los adversarios esgrimen a su arbitrio sus banderas políticas e ideológicas).

Los enfoques varían según la intención y los diversos ejemplos representan las ideas subyacentes.

La muerte heroica, realizando la figura del personaje, busca transmitir el mito del héroe como único protagonista de la Historia mientras que los monumentos conmemorativos se renuevan buscando la sinécdoque del cuerpo artificial como sustituto de la estatua en los rasgos de la cara de la efigie o en el cuerpo victorioso en estado de resurrección, un medio para anclar la imagen de la memoria.

Se enfocan episodios dramáticos de la humanidad que dignifican al pueblo, como las masacres o las barricadas, valorizando la muerte política y anónima y los sueños de libertad o las muertes no legitimadas por falta de libertad religiosa que niegan el derecho de sepultura a los héroes combatidos.

También se cuestionan políticamente los sucesos sangrientos que ocasionan la muerte trágica y las guerras y aun los fusilamientos sin posibilidad de defensa donde el mártir o anti-héroe cae cual marioneta humana, una muerte patética o gratuita. La amenaza de muerte frente a las fuerzas incontrolables de la naturaleza como en los naufragios destaca la fragilidad e impotencia humana, imagen del sufrimiento y la angustia o la violencia vital que resalta la ferocidad del mundo animal.

En otro contexto los fantasmas con una sensualidad casi erótica se vinculan en una analogía entre sombra e imagen, o la sugerencia de la muerte, explícita en la ausencia-presencia de un infante o en una imagen fugaz que prenuncia el fin. Tampoco se descarta la muerte cotidiana o inevitable, los ritos funerarios con cierto distanciamiento o la imagen trágica de la amada en su enfermedad terminal.

1. La muerte heroica

El cuadro más representativo de la muerte heroica, *La mort de Marat (Marat asesinado)* de Jacques-Louis David, está dedicado a una de las figuras clave de la Revolución Francesa, Jean-Paul Marat. Carlota Corday, de la facción girondina, más moderada, apuñaló el 13 de julio de 1793 a este jacobino fundador del periódico

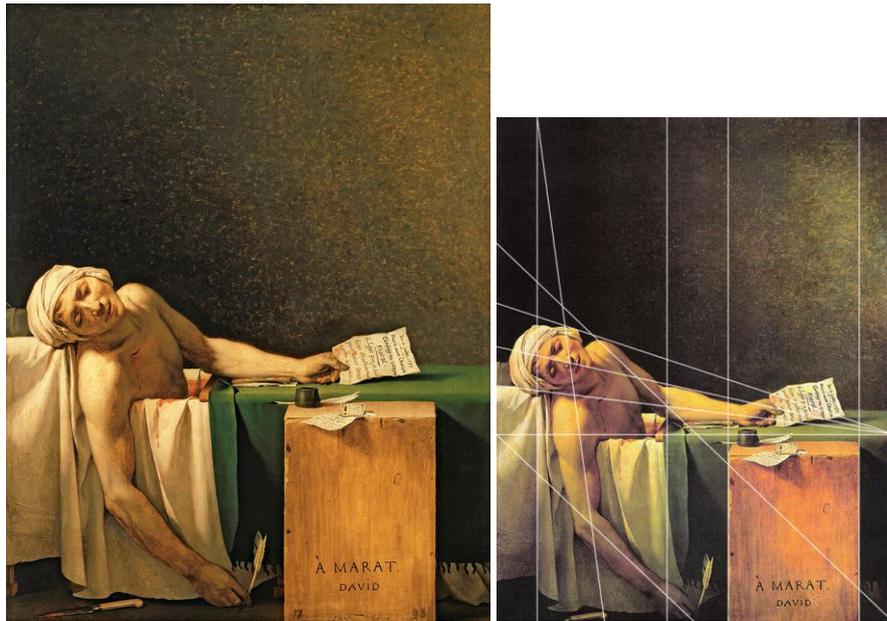
radical *El amigo del pueblo* y gran orador. Entró en la casa mientras él trabajaba en su bañera para contrarrestar con baños fríos una enfermedad de la piel, para presentarle una lista de enemigos que deberían ser ejecutados. Poco después fue guillotinado.

El artista francés pintó una trilogía consagrada a los mártires de la Revolución que cuadraban con el clima moral revolucionario: un cuadro anterior, "*Los últimos momentos de Michel Lepeletier*" (**Fig. 1**), un poco artificial y melodramático en el retrato austero del hombre asesinado con rostro sereno y severo al morir por su país; el de Marat, terminado cuatro meses después de la muerte; y el tercero, *La muerte de Bara* (**Fig. 2**) de 1794, inacabado, que representa un niño idealizado pues muere a los 14 años en la batalla de la Vendée, rehabilitando un modelo antiguo en beneficio de la historia contemporánea.



Figuras 1 y 2. Izquierda: *Les derniers moments de Michel Lepeletier*, gravure d'Anatole Desvoge d'après Jacques-Louis David. Derecha: *La mort du jeune Bara*, Jacques-Louis David, 1794

En el cuadro de Marat (**Fig. 3**), sencillo a simple vista pero cargado de símbolos, David idealiza la escena macabra del asesinato. Con un lúcido esquema compositivo de horizontales y verticales (**Fig. 4**) disimula el rostro verdadero de esta tragedia sin voces y sin gestos y coloca en la exigua zona intermedia la muerte pacífica de Marat que se transforma en gloria. Al buscar la firmeza y la pasión contenida en lo trágico, del drama se pasa a la catarsis. Este retrato del hombre asesinado, muy realista en sus detalles, busca ensalzar la figura idealizada del líder revolucionario mostrando un estoicismo moral cuyo modelo es la ética cívica. El cuerpo sin vida es la imagen arquetípica del héroe ciudadano, su cadáver se engrandece y se vuelve invulnerable por la metamorfosis ritual debido al asesinato y se convierte así en un "ajusticiado" absuelto de toda sospecha de injusticia. En una condensación erudita de múltiples modelos antiguos plasma a este mártir revolucionario, similar a un mártir cristiano, con la cara y el cuerpo bañados en una luz suave y brillante y el *braccio della morte* agonizante. Elige el momento en que exhala dulcemente su último suspiro con grandeza y con la enigmática sonrisa del filósofo que ve realizarse su destino. Pero su filosofía es atea y la muerte no es más que la perpetuación de lo presente, testimonio mudo e inamovible de las cosas sin la vida. David descarta la violencia, el sufrimiento o la desazón de la muerte y elige el paso del ser a la nada.



Figuras 3 y 4. *La mort de Marat*, Jacques-Louis David, 1793

Determina el lugar del hecho con una serie de presencias significativas testimoniales pero sin incorporar el gusto narrativo que convierte la escena en un capítulo de novela, como lo hace Paul-Jacques Aimé Baudry (Fig. 5), años después. Cuando el reino del terror finalizó (con Robespierre guillotinado), se consideró a Charlotte Corday una heroína francesa. En el mismo año Joseph Roques (Fig. 6) aborda el mismo tema que David pero no logra el impacto emocional de su obra. No intentó mostrar a un héroe sereno e intemporal, sino el rictus del político asesinado.



Figuras 5 y 6. Izquierda: *L'assassinat de Marat/Charlotte*, Paul-Jacques Aimé Baudry, 1860.
Derecha: *La mort de Marat*, Joseph Roques, 1793

David, en cambio, simplifica y desdibuja el cuarto de baño en una imagen irreal de lo sucedido, simple y poderosa, con una entonación uniforme, baja, lívida y apagada; en este fondo abstracto sin ningún signo de vida, destacan fríamente las escasas manchas de sangre, todo ha desaparecido más allá de él, y se va del presente a un pasado sin fin. Retira expresamente a la asesina, que sin embargo figura con su nombre, Charlotte Corday, en la carta que sostiene Marat (Fig. 7).

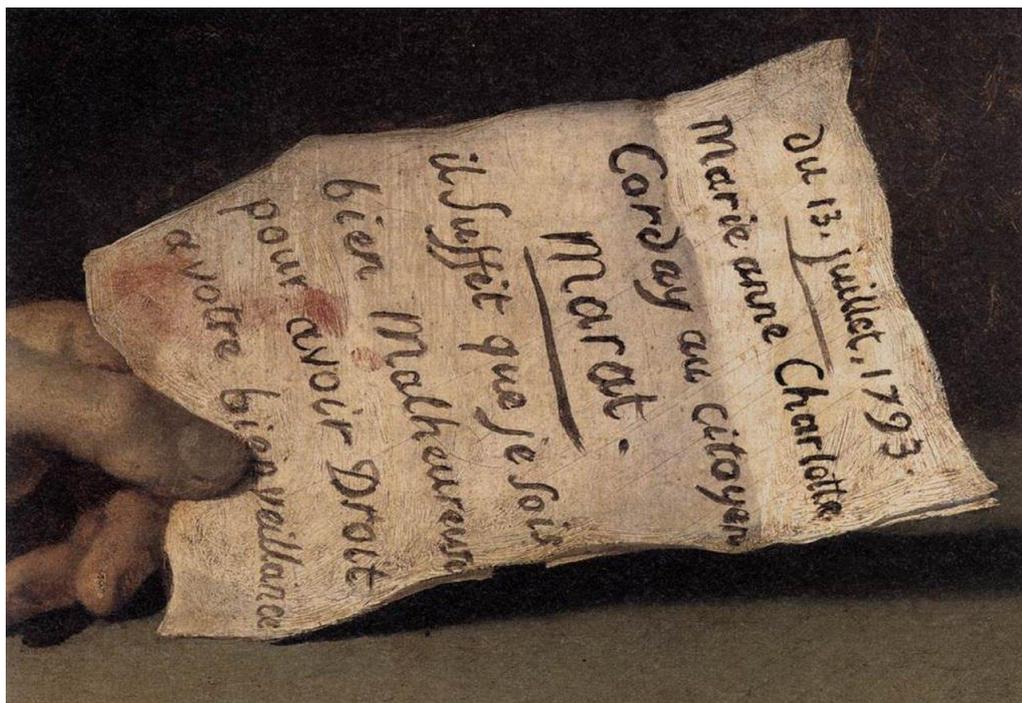


Figura 7. Papel con el nombre de Charlotte Corday en la mano izquierda de Marat

El cuadro de David fue muy admirado durante la época del Terror de Robespierre (1793-1794), pues Marat recibió un auténtico culto por parte de los *sans-culottes* y fue consagrado al trasladar su cuerpo al Panteón el 21 de septiembre de 1794. Pero la reacción termidoriana lo convirtió en símbolo de los excesos revolucionarios: el 9 de enero de 1795 su busto era retirado de la Convención y, en febrero, destruido su mausoleo, sus restos abandonaban nuevamente el Panteón por el cementerio de Sainte-Geneviève mientras sus estatuas y bustos eran derribados. *La muerte de Marat* cayó en desgracia con la ejecución de Robespierre, le fue devuelto a David en 1795 y languideció en la oscuridad hasta la muerte de su autor, quien fue perseguido por su participación en el Terror como amigo íntimo de Robespierre y hasta el auge de Napoleón no se convirtió en un artista prominente. En 1826 y posteriormente, la familia intentó venderlo sin ningún éxito. Redescubierto por los críticos a mediados del siglo XIX, Charles Baudelaire sirvió de punto de arranque de un creciente interés entre artistas y estudiosos en 1846, con un famoso comentario. En el siglo XX, inspiró a varios pintores (entre ellos la versión de Picasso) y escritores (el más famoso, Peter Weiss y su obra *Marat/Sade*).

2. Monumentos conmemorativos

El derecho a la tumba era un privilegio especial que se consideraba la muerte oficial. Para permanecer entre los vivos y perpetuarse en el marco social, el difunto intercambiaba el cuerpo perdido por una imagen de su cuerpo, transfiguración ontológica a través del doble o la réplica. Así, lo invisible (el cadáver) y lo visible (el cuerpo aparente) forman una unidad medial. Canova, en el *Cenotafio de María Cristina de Austria* (Fig. 8 y 9), renueva la tipología del monumento sepulcral, a medio camino entre lo conmemorativo y la gruta que conduce a la otra vida. Le infunde ideales de serena nobleza, de tranquila quietud, de delicada potencia en un nuevo estilo suntuoso y sobrio aplicando metáforas.



Figuras 8 y 9. Izquierda: *Cenotafio de María Cristina de Austria* (1798-1805), Antonio Canova. Derecha: Detalle: el león, o sea la Fortaleza, espera la resurrección y el ángel durmiente suplanta al tradicional esqueleto como figura de la Muerte y apaga su antorcha (la vida)

Canova incluyó en el proyecto unos bocetos realizados para un monumento fúnebre a Tiziano Vecellio y durante siete años construye el monumento en varias etapas, y lo termina en septiembre de 1805.



Figuras 10 y 11. Detalle: un ángel apuntala el medallón con el retrato de María Cristina de Austria bordeado por una serpiente

Desaparece el sarcófago y sustituye la estatua-retrato por un medallón, retrato de la difunta y sinécdoque del cuerpo artificial sacralizado, enmarcado por una serpiente, símbolo de la inmortalidad, y sostenido por una especie de ángel que personifica la felicidad (**Fig. 10 y 11**).



Figura 12. Detalle: La "Virtud", con la cabeza gacha entre dos niñas, sostiene la urna de las cenizas

Una pirámide, forma absoluta del sagrado recinto y símbolo de ultratumba y muerte, es la gruta de tránsito hacia otra dimensión con una misteriosa puerta abierta que simboliza la eternidad. Una comitiva fúnebre de figuras anónimas representando las Tres Edades de la Vida avanza con lenta y grave cadencia, propia de un canto fúnebre. La "Virtud", al agacharse pues su tamaño es mayor que el de la puerta, provoca una sensación de angustia. La "Caridad" acompaña a un anciano ciego (**Fig. 12**). Une a los vivos con los difuntos en un himno a la memoria, y la simplicidad del símbolo geométrico, único que puede expresar o revelar el sentido del paso de lo relativo a lo absoluto, como una pantalla luminosa y blanca, sirve de diafragma para separar el espacio claro de la vida de la dimensión oscura de la muerte, en la que todo gesto humano cobra la gravedad y la profundidad de un acto ritual. En una concepción clásica y cristiana de la muerte, la oscuridad profunda del infierno se contrapone a la luz del paraíso. La pirámide, más que un recuerdo egipcio, se relaciona con el monumento funerario de Cayo Cestio en Roma por sus similares proporciones, que Canova conocía pues se mantuvo interesado en la investigación arqueológica como coleccionista de antigüedades.

Todo transcurre y desaparece con el ritmo del tiempo en el espacio inmóvil y claro, gracias a la geometría de la proporción y una alfombra huidiza como un velo de agua une el exterior con el interior. La continuidad del tiempo se enlaza con la firmeza del espacio; se rompe la simetría de la composición y a la proporción le sucede el ritmo. Por primera vez se integran al monumento estatuas libres, unidas sin un orden arquitectónico, intencionalmente asimétrico. Su abstracción formal de deliberada frialdad conlleva una conmovedora evidencia, con una expresión triste y la cabeza gacha. Hay solemnidad en las formas "relativas" de las figuras que tienden al modelo de la forma absoluta en un himno a la memoria, con un sentido misterioso de la muerte. La sensualidad contenida y sublimada marca el encanto de sus figuras femeninas. Como escultor, Antonio Canova promueve un arte idealista con la "noble sencillez y la serena grandiosidad" de la escultura griega, cercano al arquetipo. Su amplio conocimiento de la iconografía clásica le permitió retirar los elementos innecesarios y sus piezas remitían a la antigüedad, pero con nuevos significados. Para Giulio Carlo Argan: *"La forma no es la representación física (es decir, la proyección o el 'doble') de la cosa, sino la cosa misma sublimada, incorporada del plano de la experiencia sensorial al del pensamiento. Así, Canova realiza en el arte esa misma transformación de la sensación en idealismo que, en el campo filosófico, lleva a cabo Kant, en la literatura Goethe y en la música Beethoven"*. El proceso artístico sube de la pasión a la ética del sentimiento y del sentimiento al pensamiento. Sin ser una alegoría o un símbolo, se transforman en una meditación filosófica y cristiana sobre el misterio vida-muerte.

Canova, para sus composiciones esbozaba primero la idea en un dibujo sobre papel y luego creaba personalmente un prototipo de pequeñas proporciones en arcilla o cera, a partir del cual podía corregir la idea original. Después hacía un modelo en yeso, del tamaño exacto que debía tener la obra definitiva y con el mismo grado de precisión con respecto a los detalles. Para transferirla al mármol, contaba con la ayuda de un grupo de asistentes que desbastaban el bloque de piedra aproximándose a la forma definitiva. El minucioso pulido de sus composiciones acentuaba la sensualidad del objeto y el tacto implícito en la contemplación de una obra tridimensional.



Figura 13. *Napoléon s'éveillant à l'immortalité*, François Rude, 1842

El Capitán Noisot, un antiguo granadero que siguió a Napoleón a la isla de Elba, y el escultor Rude construirán entre 1842 y 1847 un monumento privado para Napoleón en la finca Fixin en Côte-d'Or. En 1840, cuando el nuevo régimen de Napoleón III quiere rehabilitar todas las glorias nacionales, la repatriación de sus cenizas ya había planteado problemas, tema que se solucionó en los Inválidos poniéndolas en el sarcófago sin colocar ninguna estatua. Aquí, en cambio, los recorridos iconográficos del proyecto expresan la dificultad de encontrar una fórmula monumental para honrar a un personaje cuya gloria es ambigua. Rude, en contra de las imágenes habituales de Santa Elena que presentaban al Emperador enfermo y atormentado por el aislamiento, presenta un primer modelo con Napoleón muerto y recostado en un lecho funerario con el águila imperial a sus pies, encarnando la supervivencia del Imperio. Pero al ser rechazado, se elige en cambio la figura del héroe militar, conservando su grandeza y nobleza.

François Rude representa entonces la apoteosis del Emperador en el sentido romano (**Fig. 13**), con el cuerpo como arquetipo del héroe romántico en un campo abierto frente a las montañas del Jura. En consecuencia elige la posición semiinclinada, una reminiscencia de los sarcófagos etruscos y descarta cualquier simbolismo cristiano. La imagen simbólica sustituye a la estatua como imagen de la memoria y el mensaje icónico es la presencia de una ausencia. El “doble” da sustancia y cuerpo al ausente y es un artificio imitativo de la encarnación. La máscara, como figura metonímica de la metamorfosis del cuerpo en imagen, hace que lo invisible (el cuerpo del soporte) y lo visible (el cuerpo aparente) formen una unidad medial. La semejanza o parecido tiene una referencia ontológica y a través de los ojos que miran, la presencia de la imagen aumenta hasta la evidencia de la vida.

Napoleón, con rostro impassible y los rasgos fuertemente idealizados, con los ojos cerrados por un sueño supuestamente eterno, no está muriendo sino muerto, en un estado victorioso sobre la muerte que lleva al proceso de resurrección. Levanta su sudario y se yergue sobre la roca de Santa Elena. Debajo yace el águila trueno, con su pico entreabierto y el ala rota, símbolo de un imperio desaparecido. La cadena, también rota, permite su elevación, en un eco del mito de Prometeo, transformado en un anti-Prometeo liberado del cautiverio. Ningún dios, ninguna prisión pueden detener su leyenda inmortal: el águila, prisionera en Santa Elena, ahora puede renacer como el fénix y *Napoleón despierta a la inmortalidad*, se une a los dioses y vive para siempre. No se glorifica al hombre ni a la persona histórica, sólo los hechos están desencarnados. Napoleón en los Inválidos no está muerto ni vivo, no hay mentira, mientras que en Rude es inmortal.

3. La muerte política y anónima es el precio que se paga por los sueños de libertad

Un tema de la historia contemporánea evidencia la crueldad de la guerra y en este contexto las imágenes mentales que son sueños se transforman en pinturas como medios físicos y soporte.



Figura 14. *Le massacre de Scio*, Eugène Delacroix, 1824

La matanza de Quíos (Fig. 14) evoca un episodio dramático de la independencia griega durante las revueltas populares de 1822. Los informes de guerra del coronel Voutier hablaban de veinte mil muertos y de deportaciones masivas, para *atraer la atención del público*, y la brutal represión turca termina esclavizando las mujeres y niños supervivientes.



Figuras 15 y 16. Detalle: cuadro compuesto por dos pirámides humanas y veladuras de irisación con pequeñas pinceladas fuertes y borrosas

Delacroix muestra a sus contemporáneos una imagen intolerable de su condición, con gran patetismo en la escena. Incluye una pareja moribunda bañada en sangre, las miradas de horror de los vencidos abatidos que contrastan con la altivez del soldado turco llevándose a una mujer desnuda, lo que enfatiza la crueldad de la masacre. Los protagonistas que resultan heroicos son los habitantes en masa, sufriendo la guerra, y en el lienzo que se compone de dos pirámides humanas (**Fig. 15**), se destaca la ausencia de un héroe. De izquierda a derecha, hay expresiones de miedo, frustración y desesperación. Los cuerpos, semidesnudos y tirados, reflejan la derrota de los griegos que lleva a la muerte.

La dispersión compositiva, el movimiento y la perspectiva en escorzo dotan de fuerza y expresividad a la composición. El paisaje del fondo adquiere gran importancia, donde se destaca el cielo con sus tonalidades peculiares. Fortalece la impresión de desolación que desea transmitir al introducir “*veladuras de irisación y nuevos efectos gracias a pequeñas pinceladas fuertes y borrosas, muy cerca unas de otras*”. El resultado es este cuadro prácticamente monocromo, con unas tonalidades cobrizas que unifican el espacio y proporcionan una luz infernal (**Fig. 16**).



Figuras 17 y 18. Izquierda: *La Liberté guidant le peuple*, Eugène Delacroix, 1830.
Derecha: Retrato de Delacroix como burgués

La libertad guiando al pueblo o *La Barricada* (**Fig. 17**) es un ícono universal de la lucha por la libertad. Para Argan es el primer cuadro político de la pintura moderna, pues exalta la insurrección de julio de 1830, conocida como “Las Tres jornadas gloriosas”, cuando París levantó barricadas para destituir a Carlos X de Francia que había suprimido el parlamento por decreto y tenía la intención de restringir la libertad de prensa. Los disturbios iniciales se convirtieron en un levantamiento que desembocó en una revolución. La revuelta rebasó las fronteras de Francia y en varios países europeos hubo luchas de liberación nacional o contra los monarcas reaccionarios. En una carta del 18 de octubre de 1830, Delacroix escribió a su hermano: “*He comenzado un cuadro de tema moderno, una barricada... y, si no he luchado por la patria, por lo menos pintaré para ella*”. Delacroix estuvo del lado de los revolucionarios, aunque, como era habitual en los románticos, se declara antiburgués, pero procedía de una familia de la alta burguesía y frecuentaba también los salones literarios. Prefiere la amistad de músicos, escritores (George Sand) y poetas a la de los pintores de su época. Revolucionario en 1830, adoptó una postura contrarrevolucionaria en 1848, cuando la clase obrera se levanta contra la burguesía capitalista.



Figuras 19 y 20. Izquierda: Libertad-Patria con los andrajos del pueblo. Derecha: Composición piramidal

Para Delacroix la historia es un drama que se encarna en la lucha política por la libertad. No existió un único cabecilla y la Libertad, figura alegórica que sobresale de entre los cadáveres y caídos, muy sensual y real, con los pies libres, es la imagen de la victoria que conduce al pueblo como guía en una unión de clases. Junto a ella combaten gente del pueblo, jóvenes, adultos, clase obrera, soldados e intelectuales burgueses (**Fig. 18**) y se sella la *union sacrée*. A sus pies un moribundo consiente morir por ella. Es la Libertad-Patria, figura “ideal” vestida con los andrajos del pueblo (**Fig. 19**), mezcla de realismo y retórica, que agita la bandera tricolor, símbolo revolucionario junto con el gorro frigio, empuña un fusil, no la espada simbólica, en busca de la independencia nacional.

En esta composición piramidal (**Fig. 20**) Delacroix rompe con la herencia clásica, al colocar a los muertos caídos en la base triangular y cerrar el triángulo con la Libertad en la cima. La composición en diagonales está impregnada de tensión y movimiento con su plano de apoyo inestable, construido con vigas sueltas (la barricada) y la luz irreal. El cuadro remarca un entusiasmo sincero y narrativo pero recalca la ambigüedad política: no es histórico ni alegórico, es realista y elige momentos de máxima tensión y vitalidad, las figuras a contraluz se aíslan entre la confusión reinante y avanzan con gestos dramáticos sobre el tenebrismo de los muertos por la patria (**Fig. 21**), que incluyen soldados, con algunos detalles atrozmente realistas. Al fondo aparecen brumas y humos de la batalla que diluyen un barrio francés bastante realista.



Figura 21. Tenebrismo de los muertos a los pies de la Libertad

En 1831 lo compró el Estado francés, pero fue devuelto al autor en 1839 ante las críticas recibidas. En 1848 el director de los museos nacionales lo reclamó, y el autor lo devolvió al año siguiente. Quedó luego en la reserva del Louvre, en el Segundo Imperio, hasta que fue expuesto en 1863.

4. La muerte no legitimada por falta de libertad religiosa que niega el derecho de sepultura

Ulrich von Hutten (1488-1523), caballero y humanista del Renacimiento originario de Fulda, escribió en contra de la Iglesia Católica, incitando al pueblo germano a levantarse contra el dominio del Papado. Alineado con Lutero y Zwinglio, su controversia religiosa derivó en una abierta oposición a la situación política del Sacro Imperio Romano-Germánico. Considerado uno de los principales impulsores del nacionalismo alemán, su figura fue un ejemplo frente a cualquier tipo de opresión. Pero la muerte de este reformista luterano refugiado en Suiza no se legitima oficialmente, pierde el derecho a la sepultura debido a la persecución política por fanatismo religioso y el pintor le rinde un homenaje póstumo como símbolo de los patriotas caídos antinapoleónicos.



Figura 22. *Huttens Grab*, Caspar David Friedrich, 1823-24
Óleo s/lienzo, 935 x 634 cm, Museo Kunstsammlungen zu Weimar

En la pintura en tonos marrones *Tumba de Ulrich von Hutten* (**Fig. 22**), Friedrich idea su sepulcro en un ábside gótico en ruinas cubierto de vegetación, como el coro del monasterio de Oybin que ya aparecía en una acuarela de 1810, símbolo del espíritu alemán y la fe medieval, donde crecen flores blancas, arbustos, un cardo, alegoría del dolor, y en primer plano se alza un árbol marchito, un abeto que se refiere a la espiritual persona de Hutten. Las aberturas altas vacías de la cabecera muestran, desde el azul claro hasta el amarillo dorado, los colores de la salida del sol (orientación arquitectónica simbólica al este del coro de los edificios cristianos).

Incluye un sarcófago de piedra con la tapa rota y en la apertura se posa una mariposa, testimonio del derecho a una tumba y una muerte reconocida. En su parte frontal, en una pequeña escritura, figuran los nombres: "Jahn 1813", "Arndt 1813", "Stein 1813", "Görres 1821", "D... 1821" y "F. (sic) Scharnhorst", destacados patriotas antinapoleónicos, en un mensaje muy claro para deplorar la traición de sus ideales en el contexto de la Restauración después del Congreso de Viena de 1815. Friedrich estaría en contra de la situación política de Alemania en la década de 1820, pues el restablecimiento de las monarquías y del orden estamental generó nuevamente un estado de opresión social igual al siglo XVI que combatió Hutten. El pedestal del arnés lleva la inscripción "Hutten" por el humanista, primer caballero del Imperio. Junto al sarcófago, un hombre portando un uniforme de los Lützowsches Freikorps y con una boina típica del Renacimiento alemán se apoya en su espada. Sería el traje tradicional alemán usado por los "demagogos" en su lucha revolucionaria por la libertad.

El artista emplea, como homenaje póstumo, su repertorio alegórico habitual. Adosa en una consola de un pilar de la derecha del ábside la escultura ruinososa de Foy d'Agen, un mártir de las persecuciones a cristianos de 13 años decapitado en 303 durante el reinado del emperador romano Maximino II Daïa por negarse a rezar a las deidades paganas. Porta en su mano la cruz, con un simbolismo doble: es alegoría de la fe religiosa cristiana que representa a "Fides", pero también a una diosa de la Antigüedad, cuyo amparo invocaban los oprimidos, después del Congreso de Viena. Según Borch-Supan, la estatua, la ruina de la iglesia y el árbol seco deben interpretarse como una metáfora del fin de la religiosidad medieval donde brota la religiosidad natural.

5. La muerte trágica y la guerra

Este cuadro de Gros testimonia la opinión política sobre los sucesos sangrientos y la desagradable verdad de la guerra que desencadena la masacre de los ejércitos. Pintura sutil y profundamente psicológica, contiene mensajes mixtos sobre el heroísmo de Napoleón y la validez y el éxito de sus campañas militares.



Figura 23. *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, Antoine-Jean Gros, 1808

Napoleón, tras Jena y Auerstädt, redujo al ejército prusiano a un puñado de fugitivos, ocupó las mayores ciudades alemanas y marchó hacia el este persiguiendo a las restantes fuerzas que aún se le oponían: los rusos, bajo el mando del frágil mariscal de 75 años Mikhail Kamensky, quien no era partidario de presentar batalla, se fueron retirando, dejando entrar al ejército francés en Polonia sin oponer casi resistencia. Las tropas de Napoleón se establecieron allí en los cuarteles de invierno para recuperarse tras una victoriosa pero agotadora campaña. Sin darse cuenta de la presencia rusa todavía en el pueblo, la sección de equipaje de Napoleón llegó a Eylau para preparar la llegada del Emperador. Pensando que los franceses estaban tratando de capturar el pueblo, los combates de enfrentamiento comenzaron en la tarde del 7 de febrero de 1807 y terminaron con una costosa victoria francesa y un campo de batalla cubierto de nieve plagado de sangre y cadáveres congelados. Se le encargará a Gros que represente las secuelas de la sangrienta batalla de Eylau.

Denon, director del Musée Napoléon, estipuló previamente el programa iconográfico, muy detallado, especificando la topografía: "el momento que se representará, el número de "extras" y su vestimenta, los cadáveres en primer plano y el gran formato" y Gros debía seguir las instrucciones de la carta. "La expresión consoladora del gran hombre", escribió Denon, "parece suavizar los horrores de la muerte y difundir una luz más suave en esta escena de carnicería".

Gros en *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* (**Fig. 23**) contrapone el terror entre los vivos ante los camaradas heridos, casi 50.000 muertos y heridos como secuela de la sangrienta batalla, y al fondo la imagen indiferente del magnánimo Napoleón en gloria como pacifista humanitario. Compasivo, pasa revista al ejército al ver la terrible pérdida de vidas humanas. Transforma el género académico de la pintura de batalla al introducir un realismo de mayor brutalidad debido al gran tamaño con que destacó a los muertos. En primer plano, los cadáveres, entrelazados sin idealización y en confusión, adquieren un tamaño doble del natural como titanes caídos. La escena de la carnicería produce una sensación de horror amortiguada por lo sublime de la escala monumental.



Figura 24. *Russians Burying Their Dead*, David Scott, 1832

La trágica pintura de combate *Los rusos entierran a sus muertos* (**Fig. 24**) presenta las atrocidades y el lado oscuro de la guerra en toda su obscena realidad. El horror de la escena se ve acentuado por una luz tenue y monocroma y por un punto de vista bajo que agranda el tamaño de las figuras, acerca al primer plano los muertos apilados en desorden y destaca la tarea del pavoroso enterrador. Detrás contrasta un pelotón rígido de soldados en unidad monolítica.

6. La muerte patética o gratuita

La propaganda de los partidos beligerantes conduce a la politización de las imágenes partidarias que reconocen una manera diversa y opuesta, lo que produce ambigüedad y disuelve la simbiosis entre imagen y *medium*.

Las guerras de guerrillas de los rebeldes que rechazan el sometimiento al conquistador y desprecian la autoridad, erigidos posteriormente como símbolos de heroísmo y patriotismo, son una reacción frente a las fuerzas de ocupación.



Figura 25. *El 3 de mayo de 1808 o Los fusilamientos del Monte Pío*, Francisco de Goya, 1814

El punto crucial por la falta de heroísmo es la lucha interna y los anti-héroes que reflejan terror en sus caras son víctimas del ensañamiento y el martirio. Demasiado cerca, verdugos y víctimas se enfrentan de forma enigmática y el protagonismo pasa a manos del colectivo mientras el enemigo anónimo y mortífero llega al más bajo estrato de violencia. La inutilidad del hecho y el anonimato reemplazan la nobleza del mártir individual, resaltando la victimización del asesinato en masa (como sello de la condición moderna).

En febrero de 1814, después de la expulsión final de los franceses, Goya se acerca al gobierno provisional con la petición de *“perpetuar con su pincel las acciones más notables y heroicas de [nuestra] insurrección gloriosa contra el tirano de Europa”*.



Figuras 26 y 27. Izquierda: Detalle de la mano derecha de la víctima que cae y muestra un estigma. Derecha: Detalle del farol

Así surge esta pintura histórica realista de tonos oscuros y perspectiva plana. La escena intensa muestra imágenes fuertes y crea el arquetipo del horror (Fig. 25). Al romper con las convenciones de la época el estilo es revolucionario por tema e intención aunque estructural y temáticamente se relaciona con las tradiciones del martirio cristiano, debido al claroscuro y a yuxtaponer la atracción de la vida y la inevitabilidad de la ejecución inminente. La persecución de los presuntos sublevados lleva a la muerte sin juicio previo, algo inevitable, y la falta de heroísmo radica precisamente en la negativa del ideal de la salvación que pregona el catolicismo. Sigue la impronta de algunos trabajos religiosos de José de Ribera, con la tortura y la muerte final como característica común, elemento habitual en la pintura española hasta el siglo XIX. La visión es menos catártica al crear una procesión de condenados que mueren uno tras otro, y al ligar íntima e indisolublemente sujeto y sufrimiento. En el primer plano resalta el impacto psicológico del fusilamiento, con dos masas de hombres enfrentados: un pelotón rígido de franceses sin rostro, enemigos anónimos y mortíferos, y una diversidad de personajes desorganizados, los cautivos inocentes, en tres grupos, los que ya han muerto, los que están siendo fusilados y los que aguardan su turno. Un religioso orando representa la Iglesia, un hombre con gorra espera resignado su inminente destino y el hombre, injustamente fusilado como un maniquí o una gran marioneta humana a punto de caer, alza las manos con sus estigmas al cielo como en una crucifixión (Fig. 26). En el centro la luz dramática de la linterna ilumina la violencia injustificada (Fig. 27), instrumento usado tradicionalmente como una metáfora de la presencia de Dios pues así la soldadesca prendió a Jesucristo. En los albores del barroco sirve como fuente de luz, recurso que perfecciona Caravaggio.

El pelotón de fusilamiento, en una sola unidad monolítica, se mueve en la penumbra sumido por completo en las sombras en el lado derecho, quizá para infligir más dolor a sus víctimas. Vistos virtualmente de atrás y a la distancia, sus bayonetas, uniformes, shakos (sus cascos militares) y el resto de las armas parecen metamorfosearse en artefactos implacables e inmutables.



Figura 28. *L'Exécution de Maximilien*, Édouard Manet, 1867/1869

Existen cinco versiones de Manet sobre el tema: tres pinturas de gran formato, un pequeño boceto al óleo y una litografía. Las sensibilidades políticas y la fuerte censura policial durante el reinado de Napoleón III hicieron imposible exhibir *El fusilamiento de Maximiliano* o circular su versión litográfica en Francia. Aunque el pintor la terminó en 1869, la fecha de la firma, en la esquina inferior izquierda, reproduce el año de la ejecución. Fragmentos de una obra más temprana y de mayor formato forman parte de la colección de la National Gallery de Londres (**Fig. 28**).

Maximiliano nació en 1832, hijo del archiduque Francisco Carlos de Austria y la princesa Sofía de Baviera. Tras una carrera en la Armada austríaca, Napoleón III después de la intervención francesa en este país lo impulsó a convertirse en Emperador de México. Debió enfrentar la aguerrida oposición de las tropas mexicanas comandadas por el presidente Benito Juárez, lo que provocó en 1866 la retirada de las tropas francesas, el colapso del Imperio y la captura, enjuiciamiento, condena, sentencia y ejecución del Emperador, generando profunda compasión y terror en la sociedad europea.

Aquí la escena, en una apología del martirio, muestra dos bandos opuestos: uno enfrentado a los fusiles que abaten al rey caído mientras que en Goya el martirio individual carece de sentido. Hay un verismo fotográfico, con las víctimas tan humanas como sus ejecutores; los espectadores son observadores anónimos y no hay un despliegue temporal-emocional sino un distanciamiento moral de Manet respecto del tema con una ausencia de sugerencias metafísicas. Los críticos lo acusaron por su falta de sentimiento, su incapacidad para captar, o al menos crear, como había hecho Goya, un “*equivalente pictórico con resonancias morales y psicológicas en un tema tan escalofriantemente brutal*”.

7. La amenaza de muerte frente a las fuerzas de la naturaleza

En los naufragios el *pathos* se lleva a la exacerbación y el heroísmo se impregna de connotaciones políticas. Las imágenes de la imaginación, mentales e internas, se alejan de los hechos reales que forjan y buscan simbolizar la tempestad de la vida.

La elección del tema y su dramática expresión en *La balsa de la Medusa* (**Fig. 29**) representan una ruptura de la calma y el orden neoclasicista. Sin embargo Géricault recurre al desnudo heroico y al ideal clásico de la escultura en una escala monumental y épica al modelar como en bronce los cuerpos sin vida entrelazados de la gente común, heroizados en una inmortalidad terrestre y un recuerdo imperecedero, imagen del sufrimiento humano y de la angustia.



Figura 29. *Le Radeau de la Méduse*, Théodore Géricault, 1818-1819

La génesis del tema fue el escándalo internacional que desató el naufragio de la fragata francesa *Méduse* al elegir en un acto de favoritismo político al incompetente capitán, el vizconde Hugues Duroy de Chaumereys, que carecía de experiencia y habilidad. La misión debía aceptar la devolución británica de la colonia de Senegal bajo los términos franceses de la Paz de París. La tripulación incluía 160 marineros y entre los 400 pasajeros viajaban el gobernador francés para Senegal, el coronel Julien-Désiré Schmaltz, y su esposa Reine. La *Méduse* se adelantó a las otras naves del grupo, pero, debido precisamente a su velocidad, fue al garete y se desvió de su curso 100 kilómetros (62 mi). El 2 de julio de 1816 encalló en un banco de arena en la costa de la bahía de Arguin, en África Occidental, cerca de la actual Mauritania. Los esfuerzos por liberar el barco fueron infructuosos, así que el 5 de julio los aterrados pasajeros y la tripulación lo abandonaron para intentar salvar los 60 kilómetros (37 mi) que los separaban de la costa africana en seis botes de la fragata para sólo 250 personas. El resto —al menos 146 hombres y una mujer— se apiñó en una balsa de 20 metros de largo por 7 de ancho, construida de prisa, que se sumergió parcialmente al recibir la carga. El capitán y la tripulación desde los botes intentaron arrastrar la balsa, pero a los pocos kilómetros las amarras se soltaron y el capitán los abandonó entregados a su suerte y casi sin sustento: una bolsa de galletas, dos contenedores de agua perdidos rápidamente y unos barriles de vino. En la primera noche 20 hombres se suicidaron o habrían sido asesinados y durante 13 días los sobrevivientes sufrieron deshidratación, hambre, canibalismo y locura. Todos murieron salvo 15 supervivientes, rescatados el 17 de julio de 1816 por la nave *Argus*, quedando sólo 10 hombres del total.

“Desquiciados, sedientos y hambrientos, asesinaron a los amotinados, comieron de sus compañeros muertos y mataron a los más débiles”. Este incidente se convirtió en una enorme vergüenza pública para la monarquía francesa, restaurada en el poder después de la derrota definitiva de Napoleón, que no intentó rescatar la balsa.

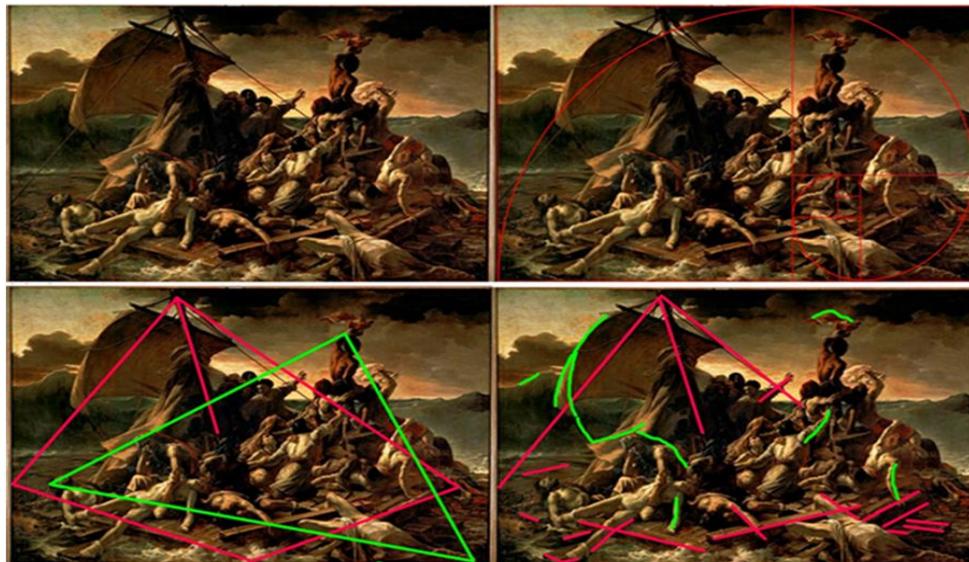


Figura 30. Estructura piramidal sobre una base inestable (el mar), con dos triángulos

Géricault realizó previamente una investigación intensa y bocetos preparativos con estudios de partes de cuerpos humanos en descomposición. En el cuadro hay caos y un desorden intencionado acorde con el tema representado (Fig. 30) y la estructura piramidal sobre una base inestable (el mar) se dispone en dos triángulos, uno de la esperanza y otro de la desesperanza, con un encuadre frontal y una paleta reducida con pincelada suelta y contornos imprecisos, el viento sopla en la vela hacia la muerte.

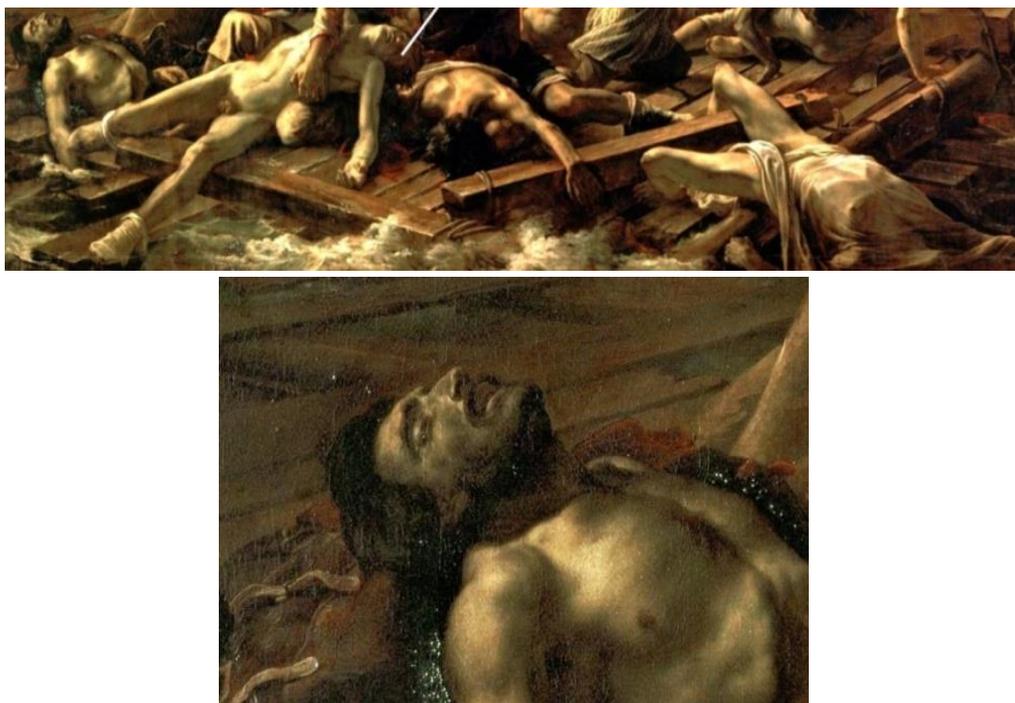


Figura 31. Los muertos y Eugène Delacroix como modelo de un personaje yacente (detalle)

El grupo, compuesto de 20 personajes en diferentes posiciones, 5 muertos y 15 vivos, unos inertes, otros expectantes, muestra un catálogo de los sentimientos de los naufragos en ascenso: de la muerte (**Fig. 31**) a la resignación y la esperanza. En consonancia, las nubes más negras están a la izquierda y el cielo lejano hacia el punto de rescate es más luminoso. Se representan los momentos más trágicos de la humanidad de forma realista y objetiva, en donde la vida se vuelve tan frágil y la cordura pierde terreno frente al caos, la muerte y la desesperación.

Se modifica la manera de afrontar el tema de las catástrofes naturales que provocan desolación y dolor.

8. Las sombras y la muerte



Figuras 32 y 33. Izquierda: *Les fantômes*, Louis Boulanger, 1829. Derecha: litografía

Serían imágenes del romanticismo negro que busca su fuerza en la oscuridad, en el misterio, alejándose del Iluminismo. Algunas obras cuentan la historia de espíritus o demonios que dominan a los débiles e inocentes. Los artistas recurren a la tradición popular de leyendas, creencias y supersticiones, les gusta contrastar la inocencia y el hedonismo, lo bueno y lo malo, lo bello, lo feo o lo odioso. Una virgen con una forma vaga y etérea cae en las garras de los demonios (Fig. 32). En un poema de la serie *Los Orientales*, Victor Hugo habla de una niña muerta en la flor de la juventud: “*Ella está muerta: a los quince años, hermosa, feliz, adorada.... Muerta al salir de un baile*”. El frío de la noche la enferma al salir de una diversión y los espectros la reciben y acompañan. Murió la alegre, la gentil, la pura, la amada, el baile abrió su sepultura y la arranca del abrazo maternal. Chicas inocentes que mueren en plena adolescencia se encuentran en lugares misteriosos o siniestros, con personajes especiales, no necesariamente benévolos. Se concreta la vieja idea de que los muertos vagan sin rumbo y amenazan a los vivos, la analogía entre la sombra y la imagen es una relación mimética del cuerpo.

La litografía (Fig. 33) de *Los fantasmas* de Boulanger ilustra el poema XXXIII de Victor Hugo de la colección *Los Orientales*: “*un espectro con un risa espantosa, sostiene a la joven que muere mientras le arregla los cabellos en lugar de su madre con una mano esquelética en tanto que otros demonios apuntalan la piedra de la tumba*”.



Figura 34. *La barca de Dante*, Eugène Delacroix, 1822

En *La Barca de Dante* o *Dante y Virgilio en los Infiernos* (Fig. 34), una obra de composición ambiciosa, llena de fuerza y colores muy trabajados, una sensualidad casi erótica caracteriza las figuras retorcidas de los muertos alrededor de la barca en el reino infernal. A pesar de que viven como sombras fugaces o almas, su imagen en un médium soporte imita en analogía a los cuerpos vivos y la luz se desliza sobre sus musculaturas hinchadas. Dante, el único peregrino vivo, se representa de la misma manera que el difunto Virgilio en su cuerpo-aparición, encarnación de la persona, y sus capas ondean al viento. En segundo plano un incendio consume una ciudad y la fantasía, lo macabro y el erotismo se entremezclan en esta combinación.

9. La violencia vital en la naturaleza



Figuras 35 y 36. Izquierda: *Tigre devorant un crocodile gavial du Gange*, Antoine Louis Barye, 1831.
Derecha: *Léon dévorant un lapin*, Eugène Delacroix, 1855

Hay verismo y naturalismo en la ferocidad del tigre (**Fig. 35**), imagen del mundo animal, aunque predomina el gusto romántico por lo exótico y los animales salvajes en fuertes escenas de enfrentamiento. La imagen del animal triunfal aparece junto al cuerpo muerto de su víctima dulcificado (**Fig. 36**) que todavía conserva la gracia de su ingenuidad.

10. La violencia y la delectación humana por la muerte



Figura 37. *La chasse aux lions* (boceto), Eugène Delacroix, 1854

A Delacroix le fascinaba el tema de la lucha entre hombres y animales salvajes y el enfrentamiento del hombre con el animal. Comparable a la lucha con las fuerzas de la naturaleza esta escena de caza mayor (**Fig. 37**) le sirve para estudiar el movimiento y fue pintada en parte al aire libre y acabada en el taller. El ardor del pintor muestra el estallido de la escena en una lucha inextricable y violenta que describe un movimiento circular, formando un torbellino de hombres y animales aunque el cuadro se compone de dos diagonales que se entrecruzan. A la derecha un paisaje de dunas, a la izquierda el mar azul oscuro, en el centro se agrupa la escena con extravagancia del color y composición incomprensible y sobre ella, un cielo nublado. La naturaleza se reduce a las fuerzas elementales: cielo, agua y tierra. Los árabes, morenos, con movimientos elásticos, reaccionan de forma instintiva y acaban teniendo cierto parecido con los animales. Observando detenidamente la escena se ven dos árabes, derribados en la lucha, y otro yace muerto. Pero otros cuatro van contra las fieras para matarlas, y un octavo se lanza al ataque.

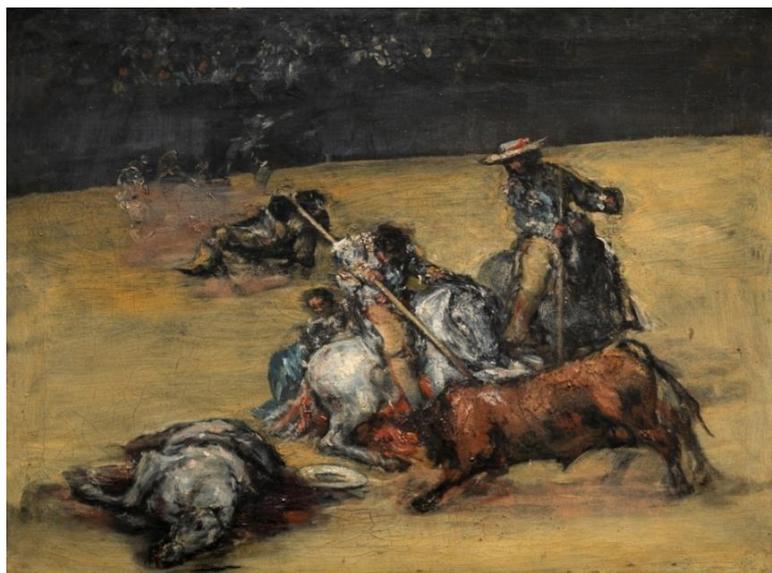


Figura 38. *Corrida de toro*, Francisco de Goya, hacia 1825

El espectáculo taurino del siglo XVIII, cada vez más popular, de ser un arte propio de los caballeros pasa a ser de los peones, que toreaban a pie y se estaban convirtiendo en ídolos de masas, sobre todo al identificarlos con su condición social de origen (como ocurrió posteriormente en otras sociedades). Por su parte, las clases altas lo veían con buenos ojos e imitaban las vestimentas, peinados y poses chulescas de los majos, provenientes de las clases populares, como lo refleja Goya, él mismo ilustrado y afrancesado. La restauración absolutista de Fernando VII, por el contrario, significó el triunfo del casticismo y la persecución de todo lo ilustrado. Se cerraron universidades, se dismantelaron museos y colecciones científicas (muy afectados por la Guerra de la Independencia Española) y se destacó mucho que se abriera la Escuela de Tauromaquia de Sevilla confiada a Pedro Romero, que había inaugurado en 1785 la Plaza de toros de Ronda (donde sigue celebrándose cada año una corrida goyesca). Los picadores a caballo alancean al toro (Fig. 38) mientras otro caballo corneado agoniza en el suelo.



Figura 39. *Tauromaquia: Corrida de toros en un pueblo*, Francisco de Goya, 1812-19

La *Tauromaquia* de Goya, un conjunto de estampas con imágenes mucho más complejas de lo que pudiera sospecharse *a priori*, resultan lo suficientemente ambiguas como para haber provocado la duda sobre la posición de Goya acerca de las corridas de toros, una afición a veces truculenta que se resuelve con la presentación distante del paradigma de la fiesta, que a veces se torna una diversión que halaga las bajas pasiones del pueblo llano y amortigua los conflictos sociales. El centro de la escena con los picadores a caballo y el toro (**Fig. 39**) es una excusa para resaltar la pasión de la multitud y su inclinación a la violencia.

11. La muerte cotidiana e inevitable



Figura 40. *Un enterrement à Ornans*, Gustave Courbet, 1849

Los funerales representan la ceremonia póstuma, aquí en una escena vulgar que sella más estrechamente el “intercambio simbólico” que une a los vivos y los muertos como miembros de un cuerpo social. La muerte, como un hecho banal y cotidiano, se describe mediante el ataúd y toda la población de Ornans (**Fig. 40**), pequeño pueblo natal del artista cercano a Besançon, quiso posar para el cuadro, formando una galería de retratos colectivos con enormes dosis de veracidad. Son 27 personas a tamaño natural sin ningún sentimiento de dolor y sin subrayar ningún dramatismo en los personajes, como un friso en isocefalia, o sea todos a la misma altura, en posiciones o planos diferentes frente a la montaña del Jura que sirve de fondo. La línea del horizonte está por encima de las cabezas, la perspectiva se logra por el claroscuro, la superposición y los diferentes planos, y la luz crepuscular acentúa la soledad del paisaje.

Presentada en el Salón de 1850, provocó un escándalo, ya que un episodio banal como un entierro de pueblo, es decir, una escena de género, era tratado, en formato y estilo, como una pintura de historia. La crítica describió a los personajes como “*caricaturas despreciables inspirando la repugnancia y provocando la risa*”. La mayoría consideró la pintura de Courbet como un arte “socialista” pero él se asumía como “pintor realista”.

12. La imagen de la enfermedad y la muerte

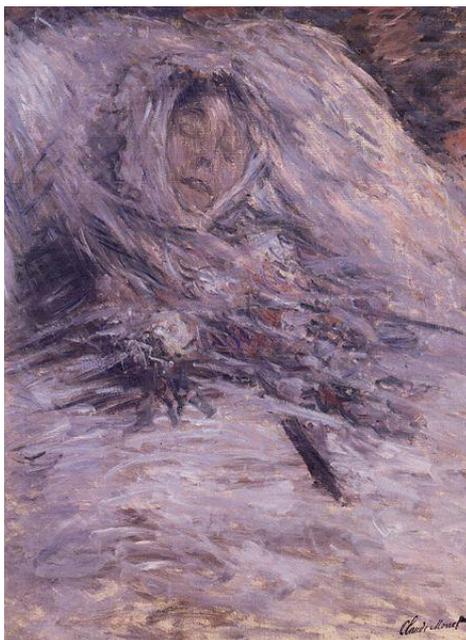


Figura 41. *Camille sur son lit de mort*, Claude Monet, 1879

En el rito funerario de la imagen póstuma de la mujer, la visión de la fallecida tal como se presentaba con vida se borra en la distancia y surge un sentimiento de luto ante el hecho irreversible. Este retrato de Camille en su lecho de muerte (**Fig. 41**), que se regodea en lo macabro, tiene sin embargo un increíble lirismo pues es la justificación a su vez de una enorme desolación y de un duelo humano y artístico. La pincelada nerviosa reconstruye un dolor y un profundo amor, como un escalofriante fragmento de realidad. Previamente había pintado múltiples variaciones inspiradas en la mujer amada, Camille Doncieux. Después de su desaparición, cobra prioridad la representación del paisaje y no ya el retrato.

13. La sugerencia de la muerte



Figura 42. *L'Angélus*, Jean-François Millet, 1857-1859

A veces las imágenes visibles no se confunden con los cuerpos reales y las cosas simples por su capacidad de revelación y de ocultación se hacen explícitas por la sugerencia. Hay pocos cuadros tan silenciosos como el *Angelus* de Millet (**Fig. 42**) que impone un respeto reverencial. Los personajes de rasgos indefinidos siguen siendo anónimos, pues son la representación de un colectivo, no de personas concretas.

La ausencia-presencia del hijo muerto subsiste en la imagen mental de la familia, sugerida por la oración del *Angelus*, imagen de la memoria que cobra en la escena campestre el sentido de un trágico réquiem.

Millet previamente había pintado dentro de la cesta que está en el suelo a una criatura fallecida de pocos meses de edad, y los dos personajes de pie eran los compungidos padres que la miraban sin consuelo. Pero finalmente decide quitarlo y en un profundo sentimiento de recogimiento, el pintor supera la anécdota para ir hacia el arquetipo y la sugerencia.

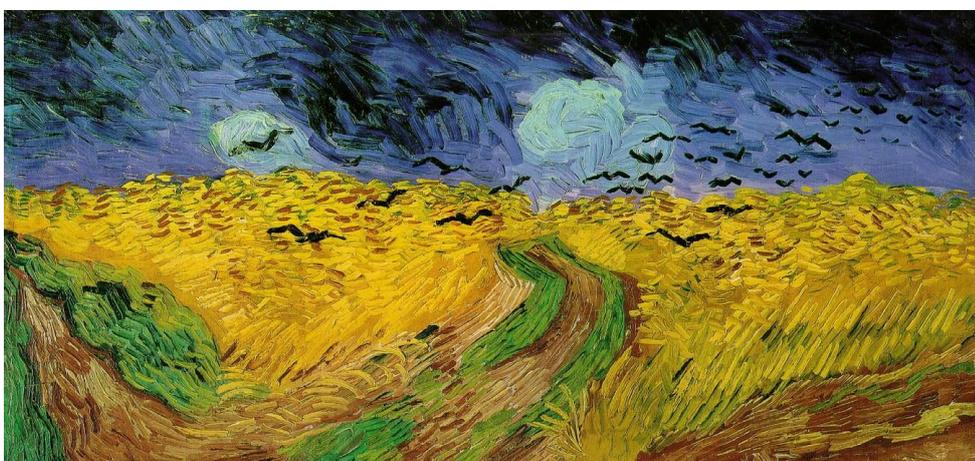


Figura 43. *Campo de trigo con cuervos*, Vincent van Gogh, 1890

La traducción literal del holandés sería *Trigales bajo un cielo amenazador con cuervos* (**Fig. 43**), cuya presencia inquieta y perturba, volando en un cielo inhóspito, oscuro y amenazador de un azul intenso. Los tres caminos que van en diferentes direcciones sobre el amarillo dorado del trigo acentúan el sentimiento de indecisión reforzado por el vuelo de los cuervos negros, signos de presentimiento y presagios oscuros, una imagen fugaz que prenuncia la muerte por sugerencia. Se respira tristeza y extrema soledad frente a la belleza del paisaje con su premonición del fin inevitable.



Figura 44. *La Guerre-La chevauchée de la Discorde*, Henri Rousseau, el Aduanero, 1894

Sin elementos anecdóticos o narrativos, Rousseau logra poner en imagen el drama en *La guerra o el paseo de la discordia* (**Fig. 44**): la Muerte, un personaje femenino amuecado que sujeta una espada y una antorcha, está en el centro de la composición. Esta especie de Belona, diosa romana de la guerra, monta un caballo al “galope volador”, que se parece más a un monstruo híbrido. Los árboles parecen calcinados. Las nubes son rojas, el suelo oscuro está cubierto por un montón de cuerpos y los cuervos se deleitan con la carroña humana. La abundancia de formas despedazadas y sobre todo la elección de los colores contribuyen a lograrlo, pues dominan el negro y el rojo, los colores del duelo y la sangre.

El *pathosformel* de la muerte logra en esta etapa que hemos estudiado una diversidad y una profundidad nunca antes lograda y los modelos de las réplicas a veces se diluyen en vagos planos de sugerencias y en otros cobran una corporeidad renovada que hace hincapié en la sinécdoque, la reminiscencia platónica, la imagen mental de la memoria o el arquetipo simbólico.