

EL ARTE DEL SIGLO XIX

M^a. Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares
Víctor Nieto Alcaide
Amparo Serrano de Haro Soriano
Victoria Soto Caba



 Editorial universitaria
Ramón Areces

UNED

PREFACIO.....	11
CAPÍTULO 1. LA CRISIS DEL CLASICISMO Y LA IMAGEN DEL IMPERIO	15
1. Introducción	15
2. El mito de la Antigüedad y los modelos alternativos	17
3. Nuevas sensibilidades.....	21
4. Arquitectura y ciudad: la imagen del poder	24
5. Francia: entre el clasicismo y la utopía	26
6. Hacia un nuevo proyecto arquitectónico: Durand	30
7. Palladio y otras imágenes del pasado	33
8. Arquitectura renovada y tradición española.....	37
9. El arte entre la norma y la rebeldía	41
10. David y el arte comprometido. ↓.....	43
11. Visionarios y rebeldes	46
12. La excepción de Goya ↓.....	48
CAPÍTULO 2. EL ROMANTICISMO, UN NUEVO SENTIMIENTO ARTÍSTICO	55
1. Introducción: Las lágrimas del romántico. ↓.....	55
2. Color y riesgo: El romanticismo francés... ↓.....	60
3. Una belleza distinta. los artistas románticos ingleses	67
4. El artista alemán y el paisaje del alma ↓.....	72
5. La España Romántica.....	75

CAPÍTULO 3. LA TRANSFORMACIÓN DE LA CIUDAD.....	79
1. Introducción	79
2. Los problemas de la ciudad industrial y las propuestas alternativas	81
3. Desde la utopía	83
4. Las intervenciones técnicas en las ciudades.....	86
5. Nuevas tipologías y “revivals”	88
6. Revivalismo de lo clásico	90
7. Alemania, entre el neogriego y la búsqueda del estilo nacional: Schinkel y Klenze	93
8. La prevalencia del Neogótico	97
9. William Morris, la fascinación por el gótico	100
10. Francia y la restauración de monumentos: Viollet-le-Duc	101
11. El Plan de París y la labor del Barón Haussmann	105
12. El Ring de Viena.....	108
CAPÍTULO 4. EL ARTE BURGUÉS Y LA REVOLUCIÓN. EL REALISMO.....	113
1. El nuevo valor de lo real.....	113
2. El problema del realismo y los inicios del compromiso	114
3. Courbet y el realismo moderno.....	116
4. La caída de las diosas	117
5. Daumier: la expresividad de lo real.....	120
6. Millet y el realismo rural.....	122
7. El paisaje: Barbizon	123
8. Corot: el paisaje y la luz.....	124
9. Nuevas orientaciones del paisaje	126
CAPÍTULO 5. ARTE Y TÉCNICA.....	129
1. Introducción	129
2. Nuevos materiales, nuevas tipologías.....	130
3. La arquitectura de los ingenieros	134
4. Las arquitecturas metálicas	138
5. Arquitectura para exposiciones	148
6. La escuela de Chicago.....	153

CAPÍTULO 6. EL CÍRCULO DE LOS IMPRESIONISTAS	161
1. Introducción: aspectos históricos, pictóricos y sociales	161
2. Las exposiciones impresionistas. Cronología y criterios de inclusión	165
3. Los pintores Impresionistas: colores, pinceladas y significados	169
4. Los placeres y los días.....	183
CAPÍTULO 7. EL POSTIMPRESIONISMO Y SUS DERIVACIONES	187
1. Introducción	187
2. 1886: Crisis y superación del Impresionismo	190
3. Seurat y el Neoimpresionismo	192
4. Cézanne: la construcción de la forma	196
5. Van Gogh y la fuerza del color.....	198
6. El Simbolismo, un movimiento coetáneo	203
7. La nostalgia de lo primitivo: Paul Gauguin, el Grupo de Pont-Aven y los Nabis.....	207
8. Otros precursores	212
8.1. La obra de Henri de Toulouse-Lautrec.....	212
8.2. Henri Rousseau, el aduanero.....	214
CAPÍTULO 8. DEL MONUMENTO A LA ESCULTURA	217
1. Introducción	217
2. La búsqueda del ideal: Canova y Thorvaldsen	219
3. Hacia el eclecticismo.....	226
4. Rodin y la emancipación del monumento	233
5. Medardo Rosso	238
6. La escultura como ornamento	239
7. La recuperación de la forma.....	242
CAPÍTULO 9. EL DESPERTAR DEL NUEVO MUNDO	245
1. Introducción: un arte nuevo.....	245
2. En búsqueda de una identidad artística: la ambición del paisaje	250
3. Campo y ciudad: la particular dialéctica pictórica de la modernidad en EE.UU.....	258
4. Nueva York, máquina moderna	262

CAPÍTULO 10. LOS MODERNISMOS Y LA UTOPIÍA DE LA UNIDAD DE ESTILO	273
1. Introducción	273
2. La unidad de estilo	274
3. Línea, forma e iconografía	277
4. Anticlasicismo y evasión	279
5. Arquitectura para la sociedad moderna	280
6. El foco belga: la obra de Victor Horta	282
7. "Domestic Revival" y el grupo de Glasgow	285
8. El Modernismo entre la tradición y la modernidad	290
9. La Sezession Vienesa	298
10. La alternativa a la ciudad burguesa: la Ciudad Lineal y la Ciudad Jardín	302
BIBLIOGRAFÍA.....	307

PREFACIO

Víctor Nieto Alcaide

No existe ningún fundamento objetivo para establecer una periodización del arte contemporáneo dividiéndolo en dos etapas que coincidan con los siglos XIX y XX. Lo que conocemos como arte del siglo XIX no comienza a partir de 1800 ni concluye en 1900. Comienza antes de la primera fecha y se prolonga hasta entrado el siglo XX. Igualmente muchas de las aportaciones surgidas en el siglo XVIII no desaparecen con el cambio de siglo ni otras desarrolladas en el siglo XIX desaparecen en la centuria siguiente.

El academicismo, que alcanza su definición más precisa a lo largo del siglo XIX y frente al que se levantaron los baluartes de la modernidad, no desapareció hasta bien entrado el siglo XX. Cabe decir que, aunque desplazado y desprestigiado, se mantuvo con cierta vigencia hasta la década de los ochenta del siglo pasado sin que, transmutado con nuevas formas, haya desaparecido por completo.

Si tuviéramos que responder a la pregunta de si existe un arte del siglo XIX la respuesta tendría que ser negativa porque —y esto es una de las características del arte de este siglo— existen muchos lenguajes, numerosas propuestas, diferentes corrientes surgidas de un intenso debate teórico y práctico en torno a la unidad de estilo. El arte del siglo XIX está formado por muchos artes surgidos de la ruptura con las normas del pasado y de las experiencias e innovaciones de las que arrancarían muchas de las aportaciones originales y radicales del siglo XX. Porque lo que se produce, sobre todo, es un cambio de conciencia, de la noción de arte, del papel del artista en la vida moderna, de la arquitectura y de la ciudad.

El siglo XIX es el siglo de las grandes transformaciones artísticas, culturales, científicas, sociales, económicas y urbanísticas. Son unos cambios que desplazan el seguro y asentado discurrir de un sistema y un orden por las contradicciones de la lucha contra este sistema. Es el mismo proceso que se produce en las grandes transformaciones y luchas sociales que tienen lugar con la revolución industrial y la fractura de las estructuras económicas y políticas del Antiguo Régimen.

El sistema productivo se transformó alterando la estabilidad del antiguo orden social. Y no sólo, el panorama social, sino que el paisaje urbano adque-

re una dimensión inédita. La transformación de las ciudades y la concentración de la población en ellas, imprimieron un nuevo carácter a la ciudad que dio lugar a nuevos problemas urbanos y al consiguiente debate urbanístico. El paisaje urbano del siglo XIX es un paisaje surgido de las transformaciones urbanas y del desarrollo industrial. Aunque la industrialización no siempre determina el paisaje urbano sí aparecen las realizaciones de una nueva figura que pretende encarnar el protagonismo de un nuevo creador de belleza: el ingeniero. La industrialización, el hierro, el cristal y otros materiales aportan un nuevo corolario de posibilidades a la arquitectura y también a la ingeniería. Es un debate que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, que afecta a otras actividades como el diseño, y que se centra en la confrontación e integración entre el arte y la técnica que se pone de manifiesto en esos rituales de la industrialización que fueron las Exposiciones Universales cuya primera muestra tiene lugar en Londres en 1851.

En las dos primeras décadas del XIX se mantuvo el principio de una unidad de estilo, excluyente de otras posibilidades plásticas, asentado en la seguridad que proporcionaba la imposición del canon y la norma. Se trataba de una normativa basada en el desarrollo académico del lenguaje clásico en los diferentes aspectos artísticos. Las palabras de Winckelmann en sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1754) de que “El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los Antiguos” resultan esclarecedoras acerca los principios dominantes de este ambiente regido por un clasicismo impuesto.

Sin embargo, durante el período en que esto es una verdad indiscutible y un principio impuesto, ya surgieron actitudes individuales, como la de Goya, que se rebelan frente la tiranía de la unidad impuesta por la norma. El 14 de octubre de 1792 Goya emitía un *Informe al Plan de Estudios de la Academia* en el que afirmaba: “...yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el ingenio de los Discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan á este, o aquel estilo, en la Pintura”. En fecha temprana Goya, en relación con la enseñanza de las artes, planteaba la libertad individual y negaba la imposición de un determinado estilo, pues “...las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio á los que libremente quieran estudiar”.

En el siglo XIX se rompe con el predominio de la tendencia hegemónica controlada y difundida por las academias. Es un fenómeno de gran complejidad debido a que el estilo único –aunque no los intentos para imponerlo– desaparece en un proceso cargado de contradicciones. Se pierde el valor absoluto y excluyente de los modelos clásicos y aparecen otros que, como los medievales y la obsesión por lo exótico, como el arte musulmán, nunca habían sido

considerados como tales. Es un mundo ecléctico, dispar y complejo. El clasicismo convive enfrentado a los neomedievalismos y a la recuperación de formas artísticas vernáculas que frente a la universalidad clásica, reivindicaba el valor de la identidad nacional. Incluso veremos que el desarrollo de estos intentos desembocará en la propuesta de un lenguaje sin modelos del pasado como el *Art Nouveau*. Los nombres que se dieron a esta tendencia, *Jungen Stil*, *Liberty*, *Floreal*, *Modernismo*, *Sezession*, ponen de manifiesto la disparidad de un fenómeno orientado al desarrollo de un lenguaje que no mira al pasado y que, como indica la diversidad de nombres con los que se le denomina, desconcierta a sus mismos contemporáneos.

El Clasicismo, a lo largo del siglo XIX se mantiene como referencia de poder, orden y tradición. El valor "moderno" de lo neoclásico decae. Solamente reaparecerá como una opción del gusto, pero no como un modelo, casi un siglo después cuando el "gusto neoclásico" no se considere como una imposición tiránica sino como el objeto de una atracción estética refinada y minoritaria.

En el siglo XIX irrumpe otro fenómeno de singular trascendencia: la escisión entre arte y público. Desde el momento en que hay una disparidad de tendencias se pone de manifiesto que ninguna de ellas adquiere una hegemonía impuesta por el poder y, por lo tanto, que el arte deja de tener solo un lenguaje y una forma de manifestarse. Igual sucede con los artistas que se enfrentan al gusto oficial y son rechazados. El encargo que hasta entonces había sido una de las formas de control y homogeneidad estilística, se rompe. Muchos artistas dejan de trabajar por encargo, incluso el arte de algunos se manifiesta como una actitud al margen del público y rechazada por éste. El caso de Van Gogh es un claro ejemplo de este rechazo a partir del cual, de hacer arte al margen del público, no tardará en aparecer una actitud que entiende la actividad artística como un comportamiento contra el público.

Porque, frente al Neoclasicismo, lenguaje distanciado y aséptico, aparece una valoración de lo nacional. Y frente al dictado de la regla y la universalidad, surge el valor de lo individual. Y esto tiene infinitas formas de manifestarse. En este sentido, el Romanticismo no fue solamente una tendencia, sino una actitud ante la vida, una afirmación del valor de lo interior y subjetivo que, a través de formas dispares, no ha dejado de manifestarse hasta el momento presente.

La expresión plástica de la subjetividad no se puede enseñar ni realizarse desde la aceptación y el sometimiento a la normas. Es un impulso personal, íntimo e intransferible. La expresividad de Goya, como después de Delacroix, se manifiestan a través de formas de pintar irrepetibles. Una pincelada de Goya es todo lo contrario a un contorno realizado de acuerdo con las normas del clasicismo académico. El clasicismo académico se fundamenta en la posibilidad de repetición para que toda manifestación artística se desarrolle dentro de sus normas. En cambio, en la actitud individual de los artistas citados, cada trazo

es una expresión irrepentible, porque es fruto de una acción y no la consecuencia de la aplicación de una regla académica en la que los valores íntimos han sido sustituidos por los académicos.

El Clasicismo siempre ha impuesto temas sublimes, tanto en la arquitectura como en las artes figurativas. Los temas debían formar parte del ideal: la mitología, la historia, el asunto religioso. La individualidad, en cambio, permite que el artista se fije en otros temas, como el paisaje o las escenas de la vida, como es el caso del realismo de Courbet. El tema ha sido desplazado por la pintura. Unas botas, una silla y una pipa, objetos sin un valor sublime, se convierten en temas “nobles” de la pintura.

En las últimas décadas del siglo XIX se produce, a través de los impresionistas, los neoimpresionistas y los postimpresionistas, una decidida tendencia a lograr una auténtica autonomía de la pintura. Cualquier tema puede ser objeto de representación, como los nenúfares de Monet, las manzanas de Cézanne o los girasoles de Van Gogh. La pintura ha desplazado al tema iniciándose una experiencia que alcanzará sus definiciones más concisas y radicales en las primeras vanguardias del siglo XX. Es en torno al color donde se producen las principales experiencias. Un color libre y desinhibido de las normas académicas, que en la pintura aparece con un valor autónomo, propio de un nuevo sentido de la expresión más que de la representación. Y lo mismo sucede en la escultura con la condición autónoma de la materia frente a los principios clásicos del modelado.

Todas estas experiencias hacen que las manifestaciones artísticas del siglo XIX escriban una nueva página de la historia del arte caracterizada por la confrontación entre tradición y renovación. Es entonces cuando aparece la idea de modernidad y cuando se tiene conciencia de ella. En los procesos artísticos anteriores lo nuevo era siempre consecuencia de una evolución de lo preexistente siendo extraños los casos en que se produjeron confrontaciones. En el siglo XIX, las nuevas experiencias surgen bajo el síndrome de la polémica y la confrontación, como sucede con los primeros románticos, con Courbet y el realismo o el mundo de los impresionistas. Sin adentrarnos en los contenidos estéticos de estos debates lo que se pone de manifiesto es la aparición de unos comportamientos nuevos que serán la forma habitual en que se desarrollarán las vanguardias del siglo XX.

LA CRISIS DEL CLASICISMO Y LA IMAGEN DEL IMPERIO

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción.
2. El mito de la Antigüedad y los modelos alternativos.
3. Nuevas sensibilidades.
4. Arquitectura y ciudad: la imagen del poder.
5. Francia: entre el clasicismo y la utopía.
6. Hacia un nuevo proyecto arquitectónico: Durand.
7. Palladio y otras imágenes del pasado.
8. Arquitectura renovada y tradición española.
9. El arte entre la norma y la rebeldía.
10. David y el arte comprometido.
11. Visionarios y rebeldes.
12. La excepción de Goya.

BIBLIOGRAFÍA.

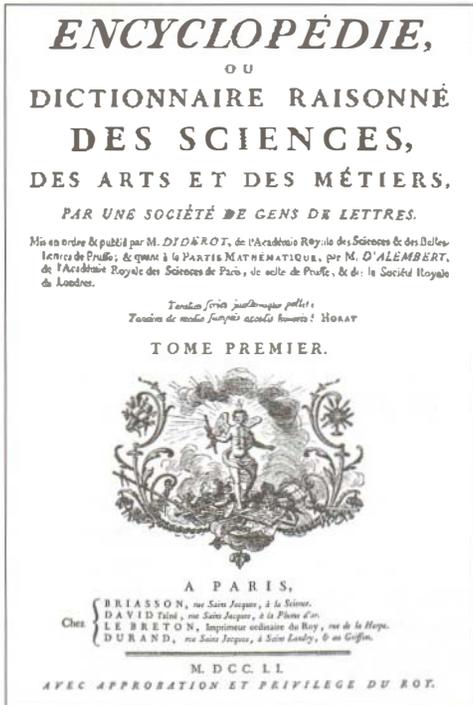
1. Introducción

La Revolución Francesa de 1789 y la primera revolución industrial inglesa han sido consideradas factores decisivos en la configuración del mundo contemporáneo ya que transformaron el pensamiento y la forma de sentir de la sociedad de la Europa Occidental.

Las últimas décadas del siglo XVIII, hasta la caída de Napoleón en 1815, han sido consideradas la época del denominado Neoclasicismo, un término inexistente en su momento al igual que el de Clasicismo como bien explica

Hugh Honour¹; en esos años, críticos y artistas se referían a “verdadero estilo”, “resurgimiento”, “revival” o “restablecimiento de las artes”. El siglo XIX denominó ese momento del Arte como Neoclasicismo por su carácter de “revival” de estilos pasados, de búsqueda del modelo ideal y sobre todo, de fascinación por la historia.

Ese corto período entre siglos fue el apogeo del Neoclasicismo. Lleno de corrientes contrapuestas y de manifestaciones artísticas diversas que nos hablan de la existencia de una nueva sensibilidad en el ocaso del Antiguo Régimen.



Frontispicio de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*, 1751.

Nada sería explicable si no tenemos en cuenta las deudas que ese arte finisecular tiene con la Ilustración y el Enciclopedismo, porque la aparición de la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers* entre 1751 y 1772 bajo la dirección de Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond d’Alambert (1717-1783) era en buena medida responsable del cambio cultural. La obra aún hoy nos sorprende por sus objetivos: pretendía hacer una exposición sistemática de los conocimientos de la época, con un planteamiento didáctico. La *Encyclopédie* se publicó en 17 volúmenes entre 1751 y 1765, más 11 volúmenes de láminas que aparecieron entre 1762 y 1772. Con la ayuda de grabados aclaratorios se recogía el saber del momento con unos criterios que secularizaban el conocimiento y hacían accesible la cultura universal. El método empírico era el vehículo utilizado para aplicar la razón a todas las niveles de la existencia.

El espíritu ilustrado y la proyección de la *Encyclopédie* pusieron las bases del mundo moderno y sobre todo supusieron una revolución en los ideales estéticos porque Diderot había pedido una moral artística y solicitaba del artista que aceptara su papel como artífice de la moralización de las artes.

Desde otros postulados, Antal puso de manifiesto la importancia de las clases medias en la aparición de una nueva sociedad que profesaba flamantes ideales políticos: democracia y patriotismo, que se asociaban a moralidad

¹ H. HONOUR: *Neoclasicismo*. Madrid. Ed. Xarait, 1982, pág. 104.

pública². Estos nuevos ideales se difundieron a través de los ejemplos que proporcionaba la historia antigua y los artistas serían los encargados de darlos a conocer, con ello el arte adquirió un papel educativo en la sociedad de finales del Antiguo Régimen.

Los artistas, detentadores de un renovado papel, ya no necesitarán depender de una clientela sólo integrada por la aristocracia o la Iglesia, sino que la burguesía se convertirá en la destinataria de obras que halaguen su orgullo de clase y refuercen su estatus. También la importancia creciente de las Academias de Bellas Artes hará variar la consideración del artista, aquel que “debía mojar sus pinceles en el intelecto” según había recomendado Winckelmann. A través de las exposiciones en las Academias, de los Salones, del comercio artístico o de la crítica de arte, los artistas tendrán presencia en esa sociedad emergente pero también quedarán sometidos a la tiranía del mercado.

El Neoclasicismo, el lenguaje artístico inspirado en la antigüedad, se convirtió en el lenguaje de la Revolución Francesa, en su vehículo de educación porque el mundo antiguo proporcionaba sobrados ejemplos didácticos para ilustrar el heroísmo del pueblo y la virtud cívica.

Pero la idea del arte de los protagonistas de la Revolución como medio para la educación de los ciudadanos se va a transformar bajo el Imperio en la del arte como propaganda, centrado en el culto a la personalidad del Emperador, Napoleón Bonaparte. Durante su gobierno el gusto por lo clásico se convirtió en moda arqueológica, que al contrario de lo que sucedió en el período revolucionario, no va a tomar sus modelos de la Roma republicana. Por el contrario, el Imperio napoleónico volvió sus ojos hacia los motivos de la Roma Imperial plagados de exotismos llegados de tierras lejanas.

Hacia 1815, momento de disolución del Neoclasicismo, los fracasos de la Revolución y la desilusión que produjeron sus resultados en muchos artistas, propicia el rechazo de todo aquello que tiene que ver con el Clasicismo impuesto por el invasor. El rechazo hacia lo francés estimuló la búsqueda de lo autóctono, de las raíces culturales de cada nación y lo medieval se mostró cada vez más como la herencia histórica no contaminada. La desconfianza hacia la Razón, como motivo supremo, refleja la nueva orientación de las artes: una nueva sensibilidad había nacido, aquella que brota de la individualidad del artista.

2. El mito de la Antigüedad y los modelos alternativos

El arte de la época del Imperio vivió de los logros de la manía arqueológica y del interés por recuperar el pasado. No era éste un fenómeno nuevo, pues-

² F. ANTAL: *Clasicismo y Romanticismo*. Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1978, pág. 23 y ss.



Pompeo Batoni: *Francis Basset, I barón de Dunstanville*. 1778, Museo del Prado.



Antichità di Ercolano: *Figuras dionisiacas*.

to que el mito del pasado estuvo siempre presente en la cultura europea, aunque a mediados del siglo XVIII la obsesión arqueológica llegó a su cima al propiciar viajes y excavaciones: había que catalogar e inventariar sistemáticamente los restos del pasado porque en la antigüedad clásica estaba lo auténtico, todo aquello que podía servir para inspirar a los artistas como modelo de belleza y autenticidad. Su objetivo era la regeneración de las artes.

Antes de 1750 Roma era ya considerada la meca del arte. La ciudad que encerraba los restos de la Antigüedad, del Renacimiento y de las glorias de la Roma Barroca, era también la meta y punto de reunión de los viajeros del Grand Tour. No obstante, a ella acudían artistas de todas las procedencias que buscaban aprender, hacer un recorrido por la historia y también hacerse una clientela de alto poder adquisitivo. Pensionados por las Academias y deseosos por seguir las lecciones de la Antigüedad, los artistas comprobaban que el pasado admitía las más variadas lecturas. Artistas como Joshua Reynolds, Antón Rafael Mengs, Jacques-Louis David, Francisco de Goya o arquitectos como Soufflot, José de Hermosilla o Juan de Villanueva, se entusiasmaron con los tesoros de la Ciudad Eterna y trataron de incorporarlos a sus obras.

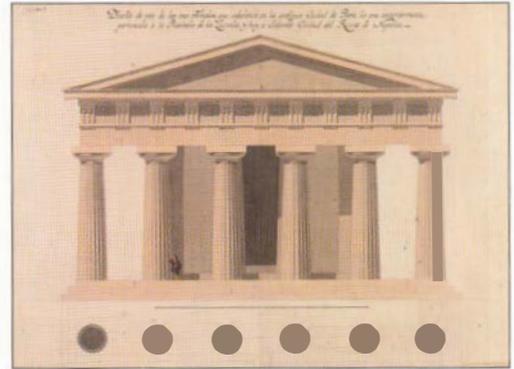
Entre 1737 y 1748 se habían realizado excavaciones en las ciudades sepultadas de Herculano y Pompeya en las inmediaciones de Nápoles. Las obras para el palacio de Portici habían sacado a la luz los restos de las ciudades que la lava del volcán Vesubio había enterrado el año 79 d. C. Carlos de Borbón VII, rey de Nápoles y de las Dos Sicilias, el futuro Carlos III de España, subvencionó las excavaciones y fundó la Academia Ercolanense desde la que apoyó la publicación del *Catálogo degli antichi monumenti disotterrati delle discoperta ciutá di Ercolano* que vio la luz entre los años 1754 y 1779. *Antichità di Ercolano* (1757-1792) publicada en Nápoles en ocho volúmenes, sería una de las obras más difundidas y fuente de inspiración para los artistas.

En 1752 también se había iniciado la excavación, sufragada por el mismo Carlos VII, de la ciudad de Paestum, una población costera cerca de Salerno. Paestum llenó de sorpresa a la comunidad científica puesto que sus templos de orden dórico arcaico con columnas sin basa parecían a los ojos de artistas y viajeros por su rudeza algo alejado del concepto de lo clásico que obligaba a replantear los orígenes de la arquitectura; para muchos estas ruinas parecían la representación de lo arcaico. Paestum fue una de las visitas obligadas de los viajeros.

Pero no era Italia el único objetivo, el francés Julien David Le Roy publicó en 1758 en París *Ruines des plus Beaux Monuments de la Grèce* el resultado de un viaje a Grecia que había realizado en 1754. El libro de Le Roy rivalizó con el de los británicos James Stuart (1713-1788) y Nicholas Revett (1720-1804) quienes tras una larga estancia en Grecia, publicaron en 1762 *Antiquities of Athens*, uno de los libros con más difusión entre los amantes de la arqueología que incluso se tradujo al castellano en 1768. James Stuart llegó a recibir el sobrenombre de “El Ateniese” pues en sus obras siempre estuvo el recuerdo o la interpretación de lo griego.

Pero Stuart y Revett no estuvieron centrados tan sólo en Grecia sino que enviados por la londinense The Society of Dilettanti que había fundado en 1732 Francis Dashwood visitaron diferentes países para delinear sus restos antiguos. A este club de nobles, se unieron más tarde el pintor Sir Joshua Reynolds, Sir Joseph Banks, David Garrick o Uvedale Price, todos ellos antiguos viajeros del Grand Tour. Su actividad se centró en subvencionar expediciones para sacar a la luz los restos del pasado.

Los viajes se sucedieron a Grecia, Siria (en especial Palmyra), Egipto, Líbano, Turquía, Sicilia y Yugoslavia (Spalato). De estas actividades salió en 1753 el libro de Robert Wood. *Ruins of Palmyra*. El pintor William Pars (1742-1782) estuvo en Asia Menor en 1764 con Richard Chandler y Nicholas Revett y dibujó *Ancient Roman and Greek ruins on the Coast of Turkey*.



Isidro González Velázquez. *Dibujo del Templo de Neptuno en Paestum*. 1794, Biblioteca Nacional de Madrid.



William Pars: *Ancient Roman...* 1764.



G.B. Piranesi: *Dibujo interior fantástico de cárcel*.
H. 1745-1749, Biblioteca Nacional de Madrid.

En *Della magnificenza de architettura de' romani* (1761) reprodujo las imágenes de las ruinas de la antigua Roma, como un catálogo auténtico de las más variadas tipologías de monumentos. Piranesi confrontaba su punto de vista con el de los artistas anglosajones que consideraban la arquitectura griega el modelo primero. A fines del siglo XVIII la huella de Piranesi se puede rastrear en artistas tan diversos como Goya, Soane o Fuseli.

En 1798 Napoleón inició una expedición a Egipto que no tendría un objetivo exclusivamente militar. Junto al ejército viajan escritores, científicos, artistas y arqueólogos que darían testimonio con sus obras de lo visto. El resultado fue la publicación en 1802 de *Voyage dans la Basse et Haute Égypte pendant les campagnes du General Bonaparte*, su autor fue Dominique Vivant-Denon, luego barón Denon que se convertiría en director del Museo Napoleón, donde se reunieron los trofeos “culturales” de las campañas del Emperador. Entre 1809 y 1828, Denon publica lo que será una obra ingente en veinte volúmenes *Recueil des observations et des recherches qui ont été faits en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. Si el *Voyage* fue un éxito, esta obra posterior era un completo análisis que reproducía el arte egipcio en once volúmenes de láminas. Con ello las antigüedades egipcias se convirtieron en ingrediente para las artes y elementos imprescindibles del estilo Imperio.



G.B. Piranesi: *Antichità Romane*.

Pero a la vez que artistas ingleses, franceses, alemanes o españoles también estaba en Roma el veneciano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) que comenzó a difundir a través de sus grabados imágenes verdaderamente fantásticas de las arquitecturas antiguas. En 1745 publicó *Carceri*, editadas en 1761 como *Le Carceri d'Invenzione*, donde ofrece un repertorio de soluciones sorprendentes, con perspectivas absolutamente inventadas que nada tienen que ver con la ortodoxia clásica. En *Della magnificenza*

de las campañas del Emperador. Entre 1809 y 1828, Denon publica lo que será una obra ingente en veinte volúmenes *Recueil des observations et des recherches qui ont été faits en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. Si el *Voyage* fue un éxito, esta obra posterior era un completo análisis que reproducía el arte egipcio en once volúmenes de láminas. Con ello las antigüedades egipcias se convirtieron en ingrediente para las artes y elementos imprescindibles del estilo Imperio.

El modelo clásico no fue el único que cobró importancia, la búsqueda del pasado se remontó también a las raíces medievales. Un cierto desencanto por los logros de la Revolución hizo reflexionar a muchos individuos sobre la validez de estos cambios que indefectiblemente se asociaban a corrientes laicas y racionalistas.

Desde el lado francés, el Vizconde de Chateaubriand publicó en 1802 *El Genio del Cristianismo*. La obra pretendía defender la cultura cristiana reflejo del misticismo, de los sentimientos religiosos populares y de la tradición católica francesa, antítesis de la del Siglo de las Luces que había tratado de hacer desaparecer este hecho. Chateaubriand dedica un capítulo a las Bellas Artes que identifica con la religión cristiana que erigió en arquitectura “templos tan sublimes y misteriosos como su pensamiento”. Su obra recupera desde un punto de vista romántico el pasado medieval, destacando el valor histórico y espiritual del gótico pero mirándolo con el prejuicio del ilustrado.

Fue el movimiento del Sturm und Drang el que vindicó el pasado histórico en la búsqueda de las raíces. Desde sus planteamientos de exaltación de la naturaleza, de los sentimientos y de la libertad, volverá sus ojos hacia lo primitivo, hacia lo genuinamente germánico y popular como una liberación frente a las reglas y a la imitación del pasado que había hecho el neoclasicismo. Será Goethe (1749-1832) en su obra *Von Deutscher Baukunst* (Sobre la arquitectura alemana, 1771-1772) quien defenderá la idea de un modelo de arquitectura nacional que muy bien podría identificarse con la griega por su valor educativo, pero sin dejar de valorar la catedral gótica de Estrasburgo como un resto del pasado histórico. Los planteamientos de Goethe no tuvieron, sin embargo, la profundidad y rotundidad que alcanzaron en el círculo de Jena, sobre todo en los ensayos literarios de los hermanos Schlegel, de Ludwig Tieck, de Clemente Brentano y de Wilhelm H. Wackenroder. Para ellos lo medieval tiene el sentido de recuperación de la naturaleza, de lo propiamente germánico, de lo contrario al racionalismo francés. En ellos ya está presente el sentimiento romántico.

A comienzos del siglo XIX la manía arqueológica se convierte en un convencionalismo que aportará nuevos modelos al eclecticismo estilístico tan del gusto de las clases burguesas. Clásico, medieval, egipcio, chino o hindú, enriquecerán los repertorios artísticos burgueses en un eclecticismo pintoresco que poco tendrá que envidiar a los caprichos del tan denostado rococó.

3. Nuevas sensibilidades

El siglo XVIII es el momento en que teóricos y artistas buscarán la modernidad revisando el pasado en la idea de que la búsqueda de las raíces dará paso al resurgimiento de las artes. Desde diferentes puntos de vista, todos ellos irán

poniendo las bases de lo que será el arte contemporáneo alejado de las normas del clasicismo, entendido éste, como una sucesión de normas intemporales que limitan la libertad en la creación.

Los primeros avances en la renovación habían aparecido en Inglaterra en 1757 con la publicación de la obra de Edmund Burke *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas sobre lo sublime y lo bello*. Burke es deudor de las teorías de Joseph Addison (1694-1753) quien en 1712 había publicado *Los placeres de la imaginación*³. Para Addison categorías como “la grandeza” en los edificios excitaban la imaginación. Burke por su parte, consideraba que las emociones y las pasiones ante la contemplación estética eran la fuente de la creatividad y desconfiaba de los postulados de la razón que buscaban una belleza ideal. Distinguió entre lo bello, aquello que es placentero, atrayente, delicado y sutil que puede asociarse con la simetría y el equilibrio de lo clásico y lo sublime, ligado a los sentimientos de terror, infinitud, dificultad y pena. Para Burke lo sublime produce “la más poderosa emoción que el espíritu sea capaz de experimentar”⁴. Su incidencia se dejó sentir en el arte de finales del siglo XVIII y sobre todo, en el Romanticismo.

Fue Joachim Winckelmann (1717-1768) quien consiguió con su obra *Historia del Arte en la Antigüedad* (Dresde, 1764)⁵ sistematizar el proceso artístico desde la Antigüedad a la época de los romanos. Su análisis del arte antiguo, en el que elogia el clasicismo griego y postula el concepto de belleza absoluta, está relativizado por su estimación del arte en función del espacio en el que nace y, sobre todo, por considerar que el sentimiento es la condición indispensable para enfrentarse a la obra de arte. Su idea de que el arte sólo puede adquirir valor naciendo en un contexto de libertad, se convertirá en uno de los ideales de la Revolución. Su concepto sobre la belleza se centra en la imitación del arte griego como representación de la misma naturaleza. Las descripciones que hace de obras tan significativas como el *Apolo Belvedere* del Vaticano o el *Laocoonte*, pieza ésta que concitaba el interés de los estudiosos, muestra su fascinación ante la belleza de las esculturas. Su libro también es una pieza capital para fijar la forma de representación en pintura y escultura durante el Neoclasicismo; ese distanciamiento y falta de expresividad de las obras del período es el reflejo de la pasión contenida: “la noble ingenuidad y la grandeza calma de las estatuas griegas” que describía. Sus apreciaciones estéticas tienen por tanto, un punto de vista personal y son expresiones de su propio

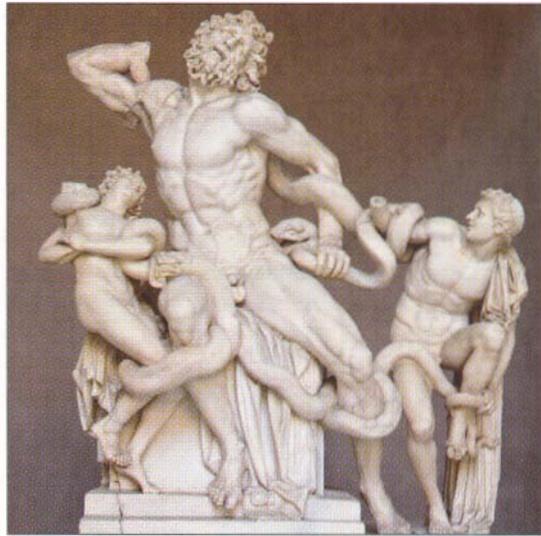
³ Tonia RAQUEJO: *Los placeres de la imaginación de Joseph Addison (J. Addison, Los placeres de la Imaginación y otros ensayos de The Spectator)*. Madrid, 1991. Se trata de una edición crítica de la obra de Addison.

⁴ Edmund BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Ed. Castellana, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1985.

⁵ Joachim WINCKELMANN: *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona, Ed. Iberia, 1994. Otras de sus obras continúan el pensamiento inicial como *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

sentimiento, uno de los aspectos que están presentes en estos momentos y que caracterizarán al Romanticismo.

Muy influidas por Winckelmann están las teorías del también alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729- 1781) quien aportó un concepto nuevo del arte desde un punto de vista nacionalista. Los modelos franceses no eran aceptables para quien buscaba en la antigüedad griega un modelo de validez universal. Si sus teorías tuvieron incidencia en las corrientes neoclásicas fue por la publicación en 1766 de *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*. La escultura es la excusa



El Laocoonte. Museo Pío Clementino, Vaticano, Roma.

para demostrar la superioridad de la poesía en la expresión del dolor, frente a la contención de la escultura que debía mantener la armonía del gesto, algo propio de las obras neoclásicas.

En 1794, Uvedale Price (1747-1829) en su libro *Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and The Beautiful* (Ensayo sobre lo Pintoresco, comparado con lo Sublime y lo Bello) incluyó una nueva categoría de belleza: lo Pintoresco, un paso intermedio entre lo bello y lo sublime. Esta característica, aplicada sobre todo al paisaje y a la arquitectura de jardines inglesa, se encuentra en la rudeza, la irregularidad y la continua variación de formas, colores, luces y sonidos.

Ambas posturas, consideradas según Argan⁶ como constantes en la cultura artística moderna, se pueden resumir en los conceptos de clásico y romántico. Lo clásico había sido teorizado por Winckelmann y Mengs, lo romántico por los partidarios del renacimiento del gótico y por los pensadores alemanes como los hermanos Friedrich y August Wilhelm von Schlegel, Joham Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder.

Desde 1795 los límites entre neoclasicismo y romanticismo se hacen tan estrechos que imposibilitan su clasificación; esa ambigüedad es la más clara muestra de ese arte entre siglos.

⁶ G. C. ARGAN: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Ed. Akal, 1991, pág. 3.

4. Arquitectura y ciudad: la imagen del poder

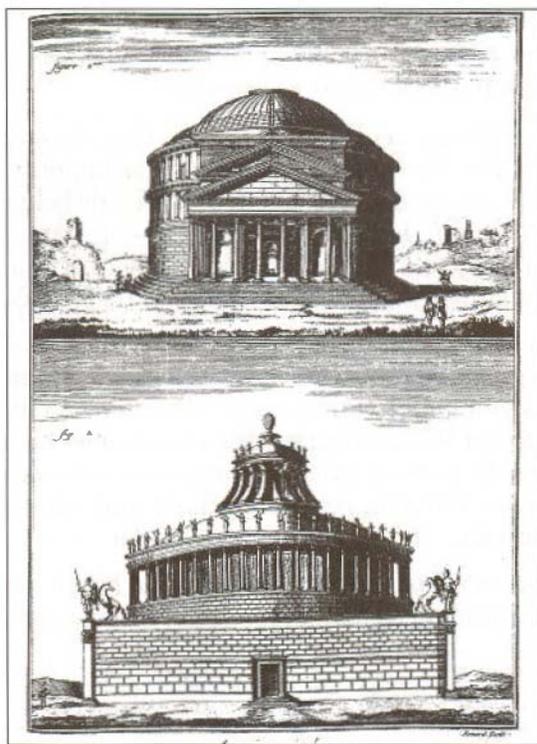
A fines del siglo XVIII la arquitectura había conseguido cumplir con su misión en la nueva sociedad, una sociedad ya no representada en exclusiva por la aristocracia; la burguesía, un poder ascendente, va a diseñar un nuevo escenario urbano en el que el progreso técnico tendrá un papel primordial.

La arquitectura no será un repertorio de diferentes tipologías, sino que desde la teoría se debatirá sobre la forma de la ciudad y el destino de los edificios como parte de un escenario urbano que se pretende grandioso, una grandiosidad que se lleva a los dibujos académicos que se presentan a los premios. Junto a los diseños de palacios o templos, proliferan los proyectos de hospitales, cementerios, museos o teatros que puedan acoger los servicios necesarios en las ciudades renovadas.

La *Encyclopédie* había adjudicado a la arquitectura una capacidad moralizadora, semejante a la otorgada a las demás artes, cuando decía: “La arquitectura puede influir en las costumbres [...] los edificios pueden condicionar el modo de pensar de los hombres”. Así desde mediados del siglo XVIII teóricos

y arquitectos habían ido a la búsqueda del estilo verdadero. Los cánones del barroco aparecían viciados por el uso que de ellos se había hecho y se hacía necesario acudir a los orígenes; incluso la misma teoría vitruviana había sido puesta en cuestión ante los descubrimientos arqueológicos que ponían de manifiesto que el legado clásico no era tan unitario como se creía y el pasado renacentista adquiría cada vez más importancia en esa revisión.

Desde el punto de vista formal, la recuperación arqueológica del clasicismo y la fascinación por las ruinas hizo que edificios de la antigüedad romana, como el *Panteón de Agripa* construido en la época del emperador Adriano, se convirtieran en parte del repertorio tipológico. El *templo de Vesta de la Sibila* en Tívoli, un peque-



Encyclopédie. Antichités. *Panteón de Agripa*, Roma.

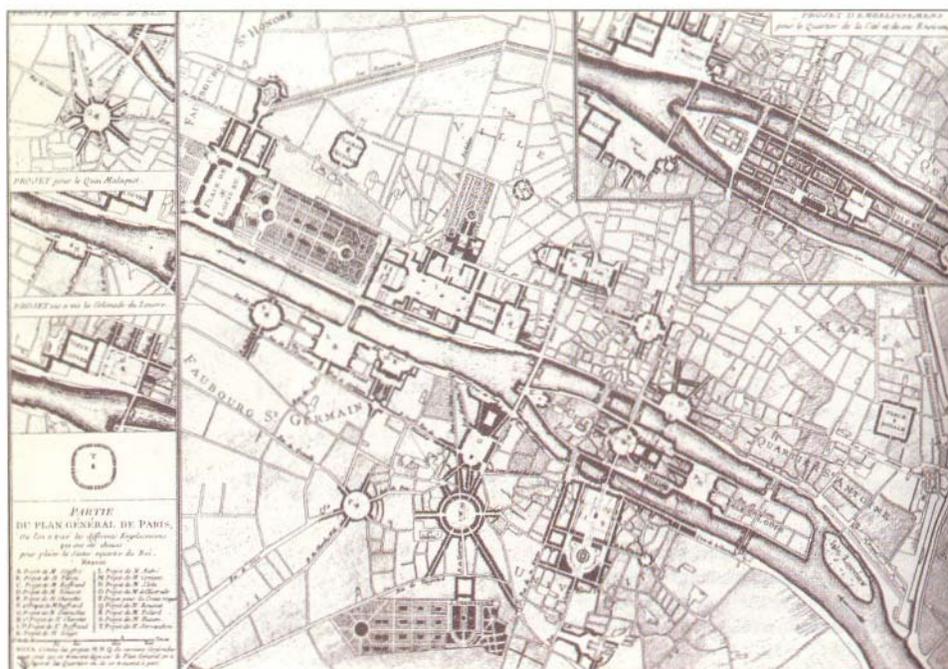


Puerta de Brandenburgo, Berlín.

ño templo circular períptero, mil veces dibujado por los artistas, sirvió como imagen pintoresca o como remate de otras construcciones. Lo mismo sucedió con modelos griegos, como los *Propileos* de la Acrópolis de Atenas, imitados en construcciones a la moda como la berlinesa Puerta de Brandenburgo.

En el cosmopolita ambiente romano los arquitectos y los aprendices de arquitecto, absorberán el legado antiguo y elaborarán un nuevo lenguaje no necesariamente copiado de la tradición. Antes desde Venecia las teorías del abate Carlo Lodoli (1690-1761), que recoge su discípulo Francesco Milizia en *Principi di Architettura Civile* (1781), habían extendido la visión racionalista de la arquitectura, la idea de que la arquitectura responda a la función para la que está destinada, así como el concepto de lo innecesario del ornamento. El texto de Milizia fue muy utilizado en la Europa de finales del siglo XVIII y presenta un discurso plagado de eclecticismo que muestra de forma clara el mundo diverso por el que discurren las artes a finales del siglo XVIII.

Tan consultado como *Principi* de Milizia fueron los libros del abate Marc-Antoine Laugier (1713-1769) quien había publicado en 1753 *Essai sur l'Architecture*, que fue seguido en 1765 por *Observations sur l'Architecture*, verdaderos catecismos sobre la misión de la arquitectura en la sociedad. La obra de Laugier es un manifiesto para la regeneración de la arquitectura que debe retornar a la naturaleza, ya que tiene su origen en la cabaña primitiva, no sólo como raíz al modo de Vitruvio, sino que ésta debe ser el principio y la medi-



Pierre Patte: *Monuments erigés en France à la gloire de Louis xv* (1765), Plan de París.

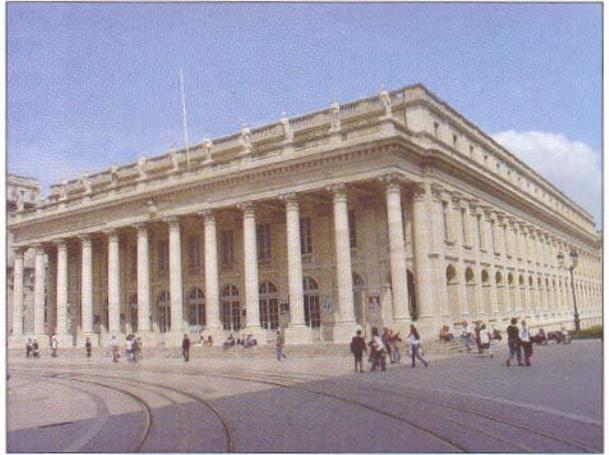
da de toda arquitectura. Sus teorías sobre la ordenación de la ciudad marcarán la orientación del urbanismo, aunque sus planteamientos para el ornato de la ciudad, también contemplados por Pierre Patte en *Monumets erigés en France à la gloire de Louis xv* (1765) no tendrán aplicación hasta la reforma de París de Haussmann ya a mediados del siglo XIX. Las teorías de Laugier tuvieron una gran difusión en toda Europa y de ellas se hizo eco el mismo Milizia, ayudado por un concepto que luego tendría fortuna, el de que la arquitectura podía producir emociones.

Revisión del clasicismo, racionalismo, pintoresquismo y gusto por lo arqueológico serán los ingredientes de la nueva arquitectura.

5. Francia: entre el clasicismo y la utopía

En la arquitectura francesa la regeneración se había llevado a cabo desde diferentes supuestos, pero sus teorías van a tener una gran proyección en otros países y sus modelos pasarán incluso a América.

Además de una corriente normativa que pretende regresar al clasicismo grandioso del reinado de Luis XIV, la década de los 80 en Francia manifiesta un desarrollo completo de la arquitectura puramente neoclásica, de perfiles severos y gran monumentalidad que ha dejado edificios tan sobresalientes como el Gran Teatro de Burdeos erigido por Victor Louis (1731-1807) entre 1773 y 1780 o el más modesto *Théâtre de l'Odeon* (1782) de París de Peyre y Charles de Wailly (1729-1798), edificios que aún sorprenden con sus paramentos almohadillados y sus monumentales pórticos columnados.



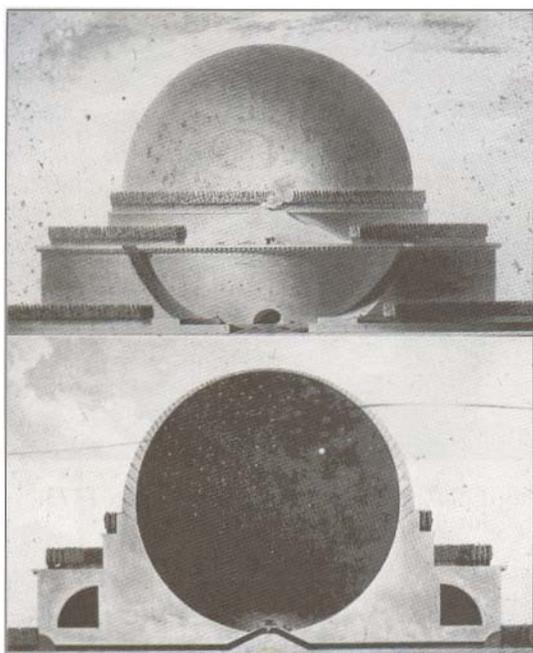
Victor Louis: *Gran Teatro de Burdeos*, c. 1773.

Por otros caminos los “arquitectos revolucionarios”⁷ también denominados “visionarios”, Boullée, Ledoux, Lequeu, Vaudoyer, Fontaine, Sobre, Damesme, Thibault y más tarde Durand, siguiendo a Laugier, trataron de llevar a la práctica arquitectónica una orientación distinta que no se basaba en el retorno a la Antigüedad, sino que pretendían regresar a la naturaleza, donde estaban las formas elementales de la geometría para desde ellas reconstruir la arquitectura. Como ya adelantó, las formas que mejor podían utilizarse eran las de la geometría elemental⁸. La esfera, el cono, el cubo, el cilindro o la pirámide servirían para acoger esas tipologías útiles a la sociedad, siempre proyectadas sobre un entorno natural. Aunque prescinden de las proporciones clásicas, no renuncian a la simetría si bien buscan la monumentalidad sin olvidar la inclusión de elementos pintorescos.

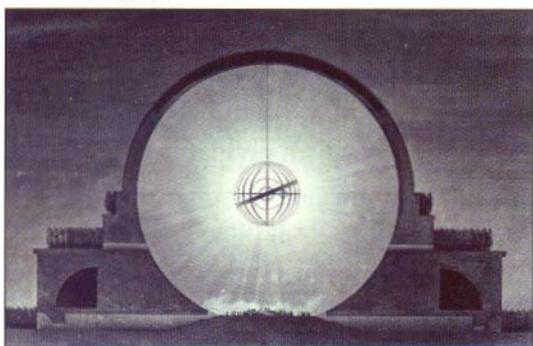
Étienne-Louis Boullée (1728-1799), no fue un profesional que se distinguiera por el gran número de obras construidas, sino que su labor como teórico y docente ocupó toda su vida. En la década de 1780 realizó un cuaderno de proyectos, verdaderas obras pictóricas, *L'Architecture*, acompañado de textos, donde da cuenta de sus convicciones sobre la responsabilidad de los arquitec-

⁷ Se trata del ya clásico texto de Emil Kaufmann: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1980. La obra se publicó en 1951, si bien la edición española es muy posterior, lo que explica que el propósito inicial de Kaufmann de analizar minuciosamente las obras “mal entendidas” o “poco estimadas” queda en cierto modo desactivado, ya que en esos treinta años son muchos los estudios que se han publicado sobre los arquitectos revolucionarios.

⁸ Kaufmann: *Op cit.* Pág. 57.



E. L. Boullée: *Dibujo Cenotafio de Newton*, 1784. Biblioteca Nacional de Francia.



E. L. Boullée: *Dibujo Cenotafio de Newton*, 1784. Biblioteca Nacional de Francia.

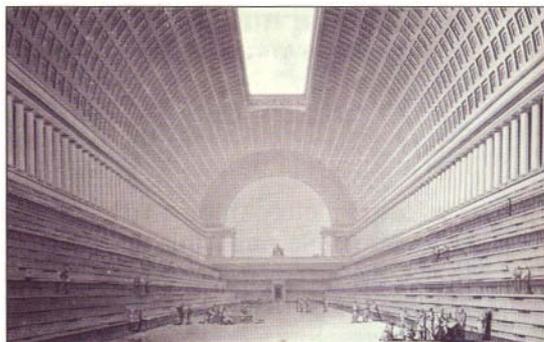
tos en la sociedad. Para él lo más importante en arquitectura es el arte de combinar las masas de forma efectiva siguiendo las teorías del arquitecto Nicolàs Le Camus de Mezières (1721-1789) expuestas en *Le génie de l'architecture ou analogie de cet art avec nos sensations*. El texto publicado en 1780, resume su idea de que la arquitectura puede producir sensaciones. Uno de sus proyectos más celebrado, el *Cenotafio de Newton* (1784), presenta el diseño de una esfera en cuyo interior sólo se coloca el sarcófago, que recibe luz por diferentes aberturas que reproducen las constelaciones y que proporcionan al interior una iluminación cambiante según las horas del día. Su diseño de *Biblioteca* (1788), en realidad un proyecto de ampliación de la Biblioteca Nacional, destaca por su distribución de masas: superposición retranqueada de las estanterías, galerías de columnas jónicas, bóveda semiesférica acasetonada atravesada por un enorme lucernario, todo ello configura un escenario de luces y sombras. Las teorías de Boullée tendrán gran incidencia en el siglo XX cuando arquitectos como Le Corbusier volverán sobre su figura para buscar los orígenes de la arquitectura moderna⁹.

Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) es otra de las figuras que justifican el título de revolucionario o visionario. El carácter moderno de su arquitectura proviene del hecho de que no intenta imitar los modelos históri-

⁹ Para profundizar sobre este tema acudir a la obra de Emil KAUFMANN: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona Ed Gustavo Gili, 1985. La edición primera apareció en Viena en 1933.

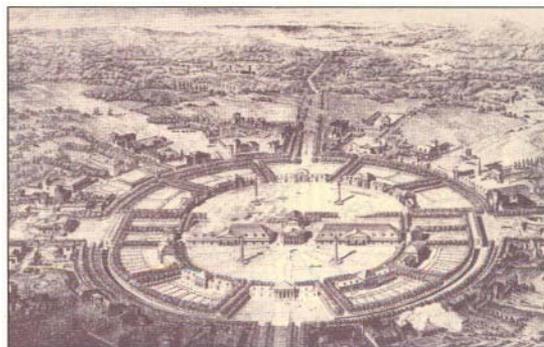
cos, que sin duda conoció a través de grabados, nunca estuvo en Roma, sino que se sirve de los recursos que le proporcionan las formas geométricas en el espacio.

Es autor de numerosos edificios entre ellos los cuarenta y cinco ‘barrières’ o fielatos para París, encargo que recibió en 1784 y que levantó entre 1785 y 1788 con la ayuda de su discípulo Jacques-Denis Antoine; tenemos la suerte de conocerlos por dibujos y porque aún subsisten cuatro de ellos.



E. L. Boullée: *Diseño de Biblioteca*, 1788, Biblioteca Nacional de Francia.

En 1774 recibió el encargo de construir el conjunto industrial de las *Salinas de Arc-et-Senans*, cerca del bosque de Chaux en el Franco Condado. Las Salinas, construidas parcialmente, fueron el ensayo de ciudad ideal, una ciudad utópica en la que las diferentes construcciones tienen formas geométricas: cilindro, cono, pirámide etc. Su intención era que los edificios poseyeran una “arquitectura parlante” que revelara cual era su destino. Esta agrupación urbana estaba diseñada como un centro de producción en el que sus habitantes vivían en armonía, rodeados de la naturaleza. Los edificios representativos como la puerta de acceso y la casa del director recibieron una arquitectura que pretendía ser monumental y representativa si no fuera por la utilización que Ledoux hace de los órdenes arquitectónicos que manipula hasta conseguir detalles pintorescos. Ledoux dibujó su ciudad ideal antes de la Revolución (1789) aunque el proyecto no se conoció hasta 1804 en una recopilación de sus arquitecturas bajo el título *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation* (La arquitectura considerada con el Arte, las costumbres y la legislación)¹⁰ que dedicó al Zar de Rusia, Alejandro I. Su ciudad ideal podría ser interpretada como el colofón de la Ilustración, pero también del Antiguo Régimen.



Ledoux: *Diseño de las Salinas de Chaux*, 1789, publicado en 1804.

¹⁰ Claude-Nicolas LEDOUX: *La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación*. Madrid, Ed. Akal, 1994.

6. Hacia un nuevo proyecto arquitectónico: Durand

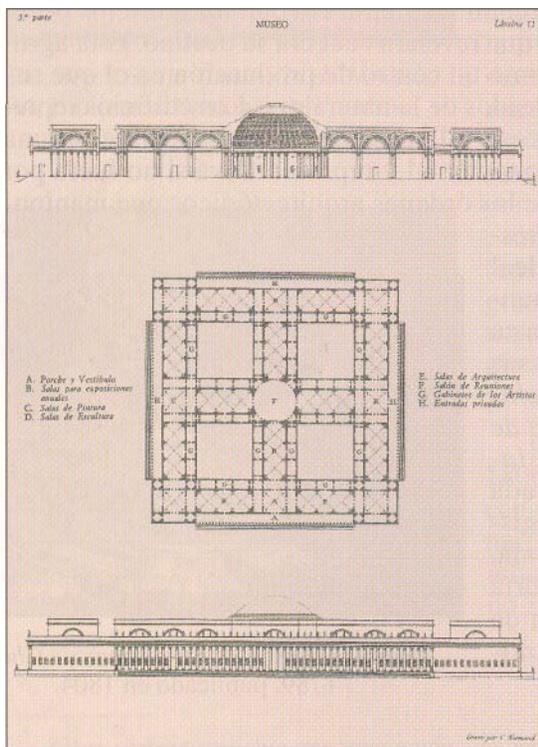
Funcionalismo, clasicismo y pasión por la arqueología van a configurar lo que se ha denominado estilo Imperio que tuvo enorme éxito y se internacionalizó gracias a la figura de Napoleón.

En paralelo, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1859) secretario de la Academie de Beaux-Arts desde 1816 a 1839, perpetuará desde la institución los principios del clasicismo convencional a través de sus obras *Dictionnaire d'Architecture e Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbrès architectes*. Sus teorías recuerdan la necesidad de recuperar los modelos de la Antigüedad como principios de validez universal, pero en su rígida normativa se ignora el pasado medieval y se denigran buena parte de las obras del barroco.

Durante esos años los ingenieros cobraron una gran importancia porque llevaron a cabo destacadas obras públicas y reformas urbanas que pretendían consolidar la imagen de progreso que el poder centralista de Napoleón pretendía. Desde la École Polytechnique, una institución creada en 1794 para la formación de los ingenieros, se impulsa una arquitectura basada en los recursos

técnicos y científicos, que con buenas dosis de pragmatismo, se pone a las órdenes de los programas del nuevo poder y de la sociedad salida de la Revolución.

Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834), discípulo de Boullée, fue catedrático de arquitectura de la École desde 1795 a 1830 y es una figura capital en la enseñanza y difusión de la nueva concepción técnica de la arquitectura. Recogió sus lecciones en *Preçis des leçons d'architecture*, un tratado ampliamente difundido a lo largo del siglo XIX que fue muy utilizado en las escuelas de arquitectura. Durand, como disciplinado seguidor de la arquitectura "visionaria", pone en entredicho la capacidad técnica de los arquitectos tradicionales y rechaza la doctrina de la imi-

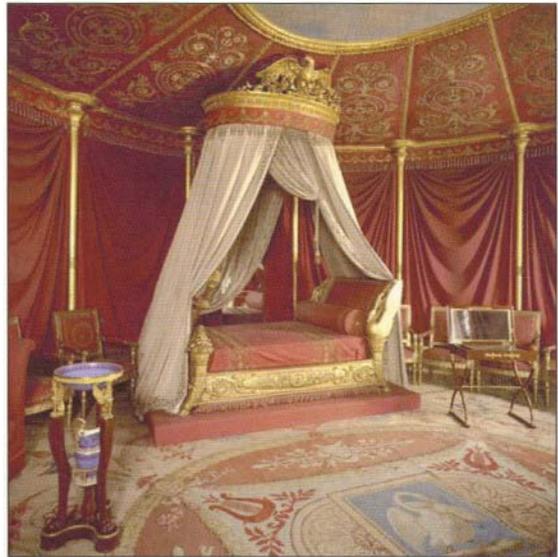


Durand: *Preçis des leçons*. Museo.

tación de modelos anteriores y el secular canon antropométrico para utilizar el sistemamétrico decimal (1795) y fijar un nuevo concepto de proyecto arquitectónico. En 1800 había publicado *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, un texto muy conocido que, consecuente con sus teorías, ofrecía un repertorio de tipologías arquitectónicas históricas que no se construirían siguiendo la tradicional escala antropométrica, sino por la aplicación de un módulo fijo que podría combinarse a voluntad. Ese nuevo sistema de proyección se basaba en el ángulo recto y el cuadrado y una retícula de la que, mediante oportunas combinaciones, surgen la planta y el alzado. El empleo de este sistema tiene una importancia decisiva en la arquitectura de los ingenieros así como en las construcciones metálicas. Sirviéndose del modelo de museo de Durand, su discípulo Leo von Klenze (1784-1864) construyó en Munich la *Gliptoteca* destinada a guardar la colección de piezas de la Antigüedad.

La modernización en la técnica constructiva avanzó también gracias a la contribución de Jean Baptiste Rondelet (1734-1829), profesor de estereotomía y construcción en la École des Beaux Arts quien publicó un práctico tratado de construcción, *Traite théorique et pratique de l'art de bâtir*, donde se exponen las nuevas técnicas constructivas y el empleo del hierro como material en la edificación, por supuesto también empleando el sistema métrico decimal.

Los creadores del llamado estilo Imperio, arquitectos de cabecera de Napoleón desde 1801, son Charles Percier (1764-1838) y Pierre-François Léonard Fontaine (1762-1853). Ambos trabajaron para el Emperador y recibieron numerosos encargos de monarcas de toda Europa, ricos burgueses y banqueros. En 1801 y 1812 publicaron *Recueil de Décorations intérieurs*, verdadero muestrario de estas intervenciones en donde se recogían hasta los menores detalles de decoración y mobiliario. En sus obras los exteriores eran sobrios y algo arqueológicos pero los interiores eran una fantasía donde se mezclaban los motivos egipcios con la decoración de grutescos y “a candilieri” en estucos y grisallas que habían conocido en las villas italianas del Renacimiento como la Farnesina de Rafael. Su obra más popular fue la decoración de la finca de la Malmaison para la emperatriz Josefina con detalles de gran fantasía que aludían a la vida guerrera del Emperador con la recreación de ambientes a modo de tiendas de campaña.



Percier y Fontaine: *Dormitorio de Jose fina*, Palacio de Malmaison.



Percier y Fontaine: *Rue de Rivoli*.

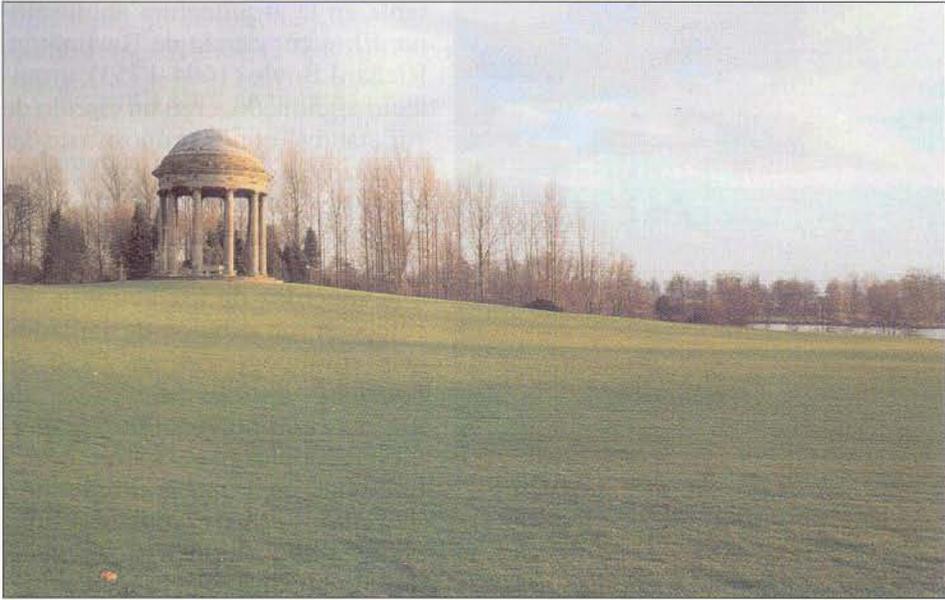
Sin duda lo más importante de la obra de Percier y Fontaine fue el plan para unir el palacio del Louvre con las Tullerías. Entre 1806 y 1808 levantaron el *arco del Carrousel* siguiendo el modelo del de *Septimio Severo* de Roma que se pensó sirviera de basamento para los caballos griegos llevados desde Venecia como botín de guerra. También imitando la columna Trajana de Roma que narra las victorias del emperador romano, Jacques Gondoin y Jean-Baptiste Lèpere levantaron en la plaza Vêndome la *columna de la Grande Armée* destinada a narrar las campañas del

Emperador. Todos los proyectos de estos años responden a la intención de establecer una imagen que reflejara el poder de Napoleón como un nuevo emperador romano.

Percier y Fontaine diseñaron el trazado de las calles y las viviendas de la rue de Rivoli, la rue Castiglione, la rue Napoleón (hoy de la Paix) y la plaza y rue des Pyrámides, un barrio que se caracteriza por la sucesión de arquerías en la parte baja y la repetición del mismo modelo de vivienda; no faltan las cubiertas con mansardas adecuadas al clima de París aunque el tipo de residencia y su decoración se deba al recuerdo de las construcciones italianas del renacimiento. Los dos arquitectos son autores de los pasajes cubiertos más antiguos de París como la Galería de Orleáns (1829) y la Galería Colbert (1825), una tipología en la que los estucos con motivos pompeyanos y las cubiertas de hierro y cristal serán profusamente imitados a lo largo del siglo XIX.



Pasaje Vivienne, París.



Jardines de Stowe, Buckinghamshire.

7. Palladio y otras imágenes del pasado

Sin duda es el pintoresquismo en el ámbito inglés una de las corrientes que prevalece y que tendrá mayor proyección a lo largo del siglo XIX. El jardín paisajístico inglés, el jardín pintoresco, había sido una aportación genuina que desplazaría en todos los países al modelo de jardín a la francesa, ordenado geoméricamente. Un jardín paisajista debía adecuarse al terreno a fin de aprovechar sus irregularidades, además de incorporar pequeños edificios o ruinas. William Kent (1685-1748) proyectó varios jardines, uno de ellos para el castillo de Blenheim; junto a Lancelot “Capability” Brown (1715-1783), diseñó el notable de Stowe, en Buckinghamshire. William Chambers realizó en 1761 los jardines de Kew Castle en Londres donde los templetos dedicados a Belona, a Aretusa o a Eolo, se repartían entre la variada floresta y se acompañaban de una pagoda china; una moda de arquitecturas pintorescas que defendió y utilizó en sus diseños. James Stuart (1713-1788), el “Ateniense”, introdujo en el parque de Shugborough (1764), en Staffordshire, un arco triunfal en honor de sus patronos Lord y Lady Anson, con el modelo tomado del arco de Adriano de Atenas y una interpretación de la linterna de Lisícrates, obras que había reproducido en su obra *Antiquities of Athens*.

Pero relacionar la figura de Palladio con Inglaterra ha sido habitual en la crítica arquitectónica, hasta el punto de que se ha considerado como una cons-



John Wood: *Park Crescent*, Bath, Inglaterra.

tante en la arquitectura anglosajona. El tercer conde de Burlington, Richard Boyle (1694-1753), arquitecto aficionado, creó un círculo de “diletantes” con el propósito de dar a conocer la obra del arquitecto de Vicenza, Andrea Palladio. El propósito era regenerar la arquitectura de los excesos del barroco y volver a la sencillez de los antiguos. Su colección de dibujos de Palladio, que se recogieron en 1730 en *Fabrice antiche designate de Andrea Palladio Vicentino*, proporcionó modelos para la arquitectura que vinieron a unirse al repertorio que entre 1715 y 1725 había publicado Colin Campbell en *Vitruvius*

Britannicus. De estas recopilaciones de ejemplos palladianos nacen los modelos para las villas campestres inglesas y para las construcciones urbanas realizadas no sólo en Inglaterra sino en su más notable proyección, América.

La recuperación del palladianismo inglés había tenido una afortunada formulación burguesa en el ensanche de la ciudad balneario de Bath, en Avon. John Wood padre (1704-1753) había proyectado un tipo de viviendas unifamiliares dispuestas en hilera con fachadas de columnas que se extienden a modo de telones. El modelo tuvo éxito y fue reutilizada por John Nash (1752-1835), en 1812, en Regent’s Park de Londres y en la “new town” de Edimburgo.



John Nash: *Park Crescent*, Londres.

En Londres tras la guerra contra Napoleón, durante la regencia del luego rey Jorge IV (1820), se pretendió convertir la ciudad en un escenario urbano grandioso para equiparlo a los proyectos que Napoleón había planeado para París. La finca de Marylebone, situada al norte de la ciudad, se convirtió en un gran parque al estilo pintoresco con jardín botánico, lago, zoo y todo tipo de elementos característicos de un jardín paisajista. A su alrededor se dispusieron viviendas unifamiliares adosadas con jardín delantero y patio trasero, que formaron “terraces” como

una sucesión de escenarios residenciales a los que Nash y otros arquitectos como James Burton (1761-1837) contribuyeron a dar un aspecto majestuoso.

Regent's Park se unía a la nueva vía, Regent's Street, a través de un "circus", que se denominó *Park Crescent*, formado por "terrace" de pórtico columnado a modo de telón corrido.

Quizá lo más característico del trazado de *Regent's Street* es la ausencia de ejes de simetría. Nash procedió a unificar las diferentes tramas urbanas con construcciones de fachadas uniformes que enlazaban los puntos claves del recorrido que se acentuaban con sectores achaflanados como es el caso de Oxford Circus o Piccadilly, que vertebra la trama urbana desigual que, sin embargo, permanece oculta tras los nuevos muros.

La moda arqueológica también llevó a las mansiones inglesas, a los castillos y "cottages", los modelos conocidos en los viajes o a través de los libros. Proliferaron las decoraciones a la moda que los hermanos Adam, Robert (1728-1792) y James (1730-1794) convirtieron en "Adam Style". *Syon House* en Londres con sus motivos claramente arqueológicos y *Osterley Park*, un antiguo edificio isabelino, reflejan ese gusto por lo antiguo con la inclusión de vaciados y relieves clásicos.

Otra constante de la arquitectura inglesa es el Gótico, como expone Kenneth Clark en *The Gothic Revival*, (1928. Ed. Penguin, 1962), latente en el país desde 1600 y que se refleja en construcciones características por su tipología o su simbología. La ampliación de los "colleges" de Cambridge y Oxford habían recibido tradicionalmente un tratamiento gótico que se consideraba perfectamente adecuado para su destino; la biblioteca del *St. John's College* de Cambridge (1623-24), la ampliación del *All Souls's College* de Oxford (1713-1734) realizada por Nicolas Hawksmoor, hasta llegar al *New Court of Corpus Christi* (1823-27) obra de William Wilkins, ilustran la continuidad en la tipología colegial.

El deseo de fidelidad al pasado gótico sólo cobraría fuerza a partir de 1770, cuando se comienzan a publicar estudios bien documentados sobre el arte medieval. La obra de James Bentham *The History and Antiquities of Ely* (1771) con ilustraciones del arquitecto James Essex, sirvió de inspiración a James Wyatt en *Fonthill Abbey*, Wiltshire (1795-1807), para el marqués de Beckford. Fonthill



James Wyatt: *Fonthill Abbey*, h. 1795.



John Soane: *Lincoln's Inn Fields*.

de *Newgate* en Londres una arquitectura que podríamos considerar “parlante” aquella que con su monumentalidad y expresividad refleja su destino.

Pero es sin duda la obra de John Soane la que supera todas las categorías de regeneración de las artes, tradición o pintoresquismo que se resumen en su obra capital: su propia residencia en *Lincoln's Inn Fields* de Londres, residencia burguesa y auténtico museo de sus inquietudes. Soane se sirvió del eclecticismo para diseñar una auténtica alegoría de su idea de la arquitectura, una mezcla de arqueología, racionalidad arquitectónica y pintoresquismo. Los juegos de luces, los efectos escenográficos al modo piranesiano y la esquematización de los elementos constructivos caracterizan su arquitectura. En 1788 ya había empleado esas soluciones, forzosamente más monumentales,

en la remodelación del *Banco de Inglaterra*.



Biblioteca Universidad de Virginia.

estaba destinada al descanso en el campo y a las reuniones sociales. Su arquitectura es una muestra del historicismo latente y del gusto por lo exótico, si bien pretendía la fidelidad histórica a través de las páginas de Bentham al recoger el ambiente conventual dentro de una escenografía pintoresca.

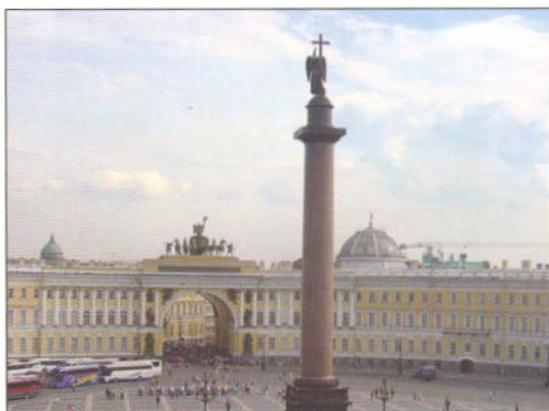
Pero también hubo arquitectos que elaboraron un lenguaje propio que poco tenía que ver con la imitación del pasado. George Dance (1741-1796) consiguió en la *prisión*

El palladianismo inglés tiene su continuidad y desarrollo propio en los Estados Unidos de América donde el que fue su presidente desde 1801 a 1809, Thomas Jefferson (1743-1823) construirá su residencia en Charlottesville, Virginia; en la villa de *Monticello* siguió un modelo tomado de *Select Architecture* (1755) de Robert Morris un repertorio de casas rurales al estilo de Palladio. En el capitolio del estado de Virginia, Jefferson empleó el modelo de la *Maison Carré* de Nîmes, un modelo también importado de Europa, que hará fortuna en la construcción de otros edificios fede-

rales. Mientras, la *Universidad de Virginia* se llenará de pórticos columnados y sobrias arquitecturas que deben tanto al arquitecto de Vicenza como al recuerdo del *Panteón de Agripa* en la monumental biblioteca.

Washington, capital de la nación, se construyó siguiendo el proyecto de Pierre Charles l'Enfant (1791) quien sobre una malla reticular, marcó ejes de perspectiva de gusto barroco para enfatizar el carácter áulico de edificios representativos como el *Capitolio* o la *Casa Blanca*, residencia del Presidente. La arquitectura de las sedes gubernamentales en todos los estados de la Unión siguió los modelos palladianos con amplios pórticos de columnas, mientras que en las casas coloniales se reelaboraron los modelos de las villas rurales palladianas con elementos ya propiamente americanos.

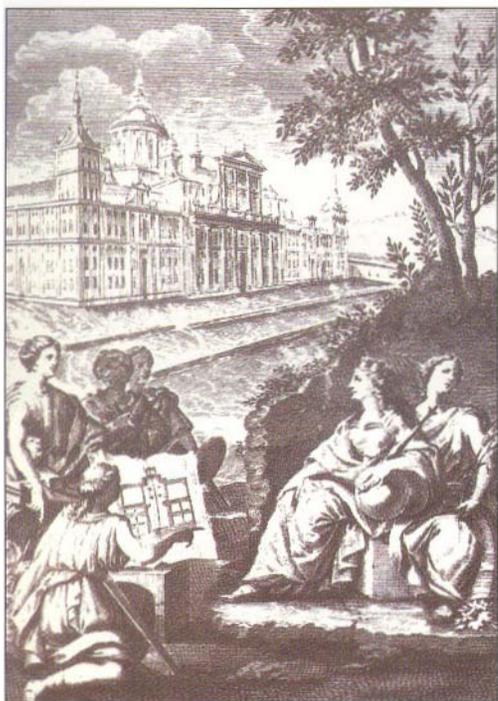
Los modelos palladianos tuvieron una continuidad tardía en la remodelación de San Petersburgo en Rusia llevada a cabo por el Zar Alejandro I quien continuó la labor de Catalina la Grande. Los enclaves urbanos más monumentales como la *plaza de Palacio*, se realizaron con telones de grandes columnas que dispuso el arquitecto italiano recriado en Rusia, Kart Ivánovich Rossi (1775-1849). Su propósito era dar realce al *palacio de Invierno* y al *monumento a Alejandro* que conmemoraba la victoria sobre Napoleón.



K.I.Rossi: *Plaza de Palacio*, San Petersburgo, h. 1820.

8. Arquitectura renovada y tradición española

España también entró en la onda internacional a finales del siglo XVIII cuando sus arquitectos viajaron, conocieron las ruinas y repasaron la tratadística a fin de elaborar un código arquitectónico acorde a los deseos de la aún poderosa nobleza y la incipiente clase burguesa. Pero fue la creación de la Academia de Nobles Artes de San Fernando en 1752 durante el reinado de Fernando VI, aunque tenga un antecedente en 1744 reinando Felipe V, la que incluya al reino de España en las corrientes internacionales, no sólo por lo que respecta a los modelos, sino también a los sistemas de enseñanza que comienzan a separarse de los métodos gremiales para poner en marcha un método más científico en el que la geometría y las matemáticas tenían gran importancia. La Academia como controladora de las artes, institucionalizó un barroco clasicista que considera-



Portada de Los Diez libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polion. Traducción de José de Castañeda, 1761.

ba debía ser la imagen de la grandeza de la Monarquía. Ventura Rodríguez (1717-1785) fue el conductor de esa evolución desde la tradición española al barroco clasicista a través de su propia obra, ejerció el control de la arquitectura desde la Comisión de Arquitectura de la Academia.

En un principio se pensó que retomar los textos antiguos, como el del romano Marco Vitruvio Polión sería la garantía de la renovación. En 1787 José Ortiz y Sanz (1739-1822) hizo la traducción del latín de *Los Diez libros de Arquitectura de Marco Vitruvio Polion* (Madrid, Imprenta Real, 1787) que como texto docente venía a sustituir al tan utilizado *Compendio de Vitrubio* del francés Perrault que había traducido al castellano José de Castañeda en 1761. Ya el texto de Castañeda aportaba ciertas particularidades como era su portada con una vista de El Escorial y el diseño de su planta, detalles que venían a sustituir a la imagen de la fachada del Louvre y su planta que Perrault había incluido en la portada de la edición francesa. Todo ello nos remite al deseo de

la Academia de recuperar a los grandes artistas españoles que como Herrera servirían para renovar la grandeza de las artes en España.

Pero la Academia, anclada en un convencional clasicismo no era capaz de aportar mayores aires de renovación. Tendrán que ser los arquitectos de la siguiente generación los que elaborasen un nuevo lenguaje resultado de esa revisión del pasado, del conocimiento de las ruinas clásicas gracias a sus viajes a Italia y sobre todo, del intercambio de experiencias con colegas de otras nacionalidades. Quien fue capaz de hacer ese periplo fue Juan de Villanueva (1739-1811), pensionado en Roma entre 1759 y 1764. Otra generación más joven representada por Silvestre Pérez (1767-1825) o Isidro González Velázquez entroncará con los arquitectos revolucionarios en un neoclasicismo que nada tiene de académico y que consigue consolidar el nuevo lenguaje.

Villanueva, pensionado en Roma, toma lo necesario de la tradición hispana para desarrollar un lenguaje en consonancia con su tiempo. Después de su experiencia en Italia realizó un viaje a Granada y Córdoba entre 1766 y 1767 acompañando al ingeniero militar y arquitecto, José de Hermosilla (c.1715-1776), y al joven Juan Pedro Arnal (1735-1805). El viaje se tradujo en la publi-

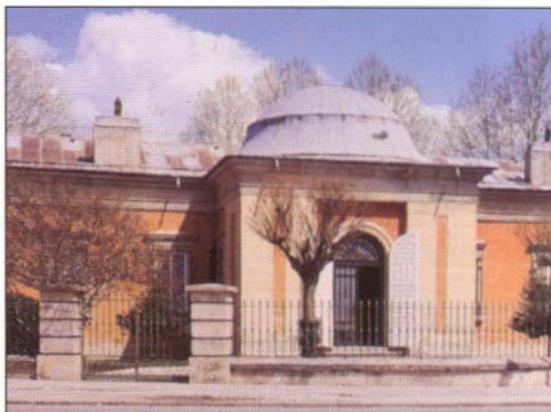
cación entre 1787 y 1804 de *Las Antigüedades Árabes de España*, con grabados en muchos casos debidos a la mano de Diego Sánchez Sarabia. El periplo le permitió conocer el arte islámico pero también la arquitectura de la Capilla Real de Granada con los enterramientos de los Reyes Católicos, una referencia ineludible a la grandeza de la monarquía española¹¹.

En 1768 es nombrado arquitecto del monasterio de El Escorial y las obras que allí realiza -las diversas *casas de Oficios*, del *Cónsul de Francia*, de *Infantes* (1769), o la posterior del *Ministro de Estado* (1785)- remiten al modelo próximo del Monasterio, la referencia histórica más importante

y a la necesidad de adecuarse al marco urbano. Cuando aborda las *Casita de Arriba* y del *Príncipe* (desde 1771) combina un clasicismo riguroso con notas palladianas y el recuerdo herreriano en las cubiertas de pizarra. Ya en la *Casita de El Príncipe* de El Pardo (1784) emplea algunos de los elementos que caracterizarán en adelante su arquitectura: la combinación de materiales tradicionales como la piedra, la pizarra y el ladrillo cocido y la composición esquemática a base de módulos independientes de perfiles severos.

Uno de los rasgos que merece la pena mencionar sobre Villanueva es el carácter urbano de sus edificios, partes de un escenario que se desea monumental y que continúa en el caso de Madrid, la labor del rey Carlos III. La remodelación de la Plaza Mayor tras el incendio de 1790 supone la solución a un problema largamente planteado, con una composición que englobaba elementos diversos a fin de conseguir una imagen homogénea.

Cuando Villanueva aborda la intervención en el *Paseo del Prado* lo hace con ese mismo propósito: dotar de sentido a un ámbito extramuros de la población y adjudicar un valor añadido al programa científico gestado por el Conde de Aranda. El *Observatorio Astronómico* (1790), el *Jardín Botánico* y el *Gabinete de Ciencias* (1785) luego Museo del Prado, son la consecución de un lenguaje internacional y a la vez hispano, plagado de elementos clásico, sin atisbos de pintoresquismo. En el *Museo* la yuxtaposición de tres tipologías: rotonda, basílica y palacio atiende a la nueva forma de componer. El empleo de ladrillo



Juan de Villanueva: *Casita del Príncipe* de El Pardo, 1784.

¹¹ Delfín RODRÍGUEZ: *La memoria frágil: José de Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de España*. Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992. La primera edición de 1787 de las *Antigüedades* sólo incluía las estampas. el texto completo no se editó hasta 1804, las deudas con la experiencia de los autores como pensionados en Roma se refleja en la metodología de la obra.



Juan de Villanueva: *Museo del Prado*, Madrid, h. 1785.

cocido en los paramentos y de piedra en los detalles arquitectónicos, línea de impostas, esquinas, recercados de los vanos y guardapolvos, definen unos perfiles nítidos. Las columnas en el piso superior de las galerías laterales remiten al recuerdo de Palladio y a la llamada “arquitectura de sombras”. La muerte de Villanueva en 1811 cuando se encontraba trabajando para José Bonaparte en la remodelación de los alrededores del Real Palacio, deja planteada la resolución de un nuevo escenario urbano que no se verá concluido hasta muy avanzado el siglo XIX cuando ya las circunstancias y los gustos sean otros¹².

La generación posterior a Villanueva asumió los principios neoclásicos. Ignacio Haan (1758-1810), que había sido discípulo de Francesco Sabatini (1722-1797)¹³ y estuvo en Roma entre 1780 y 1786, empleó un lenguaje severo que recuerda a Villanueva por el uso de paramentos de ladrillo en sus obras de Toledo bajo el patronazgo del cardenal Lorenzana. La *Universidad de Toledo* con su espléndido patio arquitrabado de columnas de capitel jónico muestra un lenguaje sobrio y pleno de monumentalidad, al igual que el *Hospital de Dementes* o la *puerta Llana* de la Catedral que conviven en el contexto urbano toledano con las arquitecturas históricas.

¹² La monografía mejor documentada e ilustrada sobre la obra de Juan de Villanueva es la publicada por Pedro MOLEÓN GAVILANES: *Juan de Villanueva*. Madrid, Ed. Akal, 1998.

¹³ Francesco Sabatini fue arquitecto del rey Carlos III con quien llegó a España en 1760 desde Nápoles. Además de ocuparse de la conclusión del Palacio Real de Madrid entre 1760 y 1764, levantó la Real Casa de Aduana en la calle de Alcalá de Madrid entre los años 1761 y 1769. Es autor de la Puerta de Alcalá (1774-78) y de la Puerta de San Vicente (1775) para embellecer los accesos a la capital.

Silvestre Pérez (1767-1825) dio un paso más en la búsqueda de la modernidad; tras su paso por Roma en 1790, planteó un neoclasicismo que hunde sus raíces en la arquitectura de los revolucionarios con obras perfectamente inmersas en sus marcos urbanos. Las *iglesias de Motrico* (1798) o *Bermeo* (1807) son auténticos hitos en sus poblaciones, enclavadas en situación elevada, son templos de líneas severas que esquematizan los modelos clásicos. Sus obras tras la Guerra de la Independencia, también en el País Vasco son propuestas para una ciudad burguesa: el *teatro de Vitoria* (1820) o los *ayuntamientos de San Sebastián y Bilbao*, además de la *plaza del Príncipe* de esta ciudad, abren la puerta a una nueva concepción de la ciudad que tendrá su continuidad a lo largo del siglo XIX.



Silvestre Pérez: *Iglesia de Motrico*, 1798.

Arquitectos como Isidro González Velázquez (1765-1840) y Antonio López Aguado (1764-1831) discípulos de Villanueva, continuaron la senda del clasicismo ya convencional que en el caso del primero nos remite a ejemplos tan significativos como la *Casita del Labrador* de Aranjuez, de gustos ya plenamente historicistas en la línea de Percier y Fontaine.

9. El arte entre la norma y la rebeldía

Si la arquitectura parecía el marco donde mejor se reflejaba la evolución cultural que suponen la Ilustración, la Revolución Francesa o la Revolución industrial, artes como la pintura, la escultura o las artes decorativas, no sólo se convirtieron en vehículo para la educación de los ciudadanos, sino que son reflejos de nuevos gustos y nuevas sensibilidades. Las Academias, los Museos y los Salones se convirtieron en lugares donde los artistas se formaban y exponían sus obras con una misión didáctica y de moralización de la sociedad, pero eran también lugares de reunión social.

La vuelta a la Antigüedad, el supuesto origen del arte auténtico, mostró que el legado no era ni mucho menos uniforme aunque proporcionó temas que sirvieron para un arte programático o de propaganda. Las piezas sacadas de las excavaciones o los grabados que las reproducían como *Antichità di Ercolano*



A. R. Mengs: *El Parnaso*, Villa Albani, Roma, 1761.

o los cuatro tomos de *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honourable William Hamilton* (Nápoles, 1766-1767), además de la infinidad de libros de viajes ilustrados, sirvieron de modelos para las artes decorativas, en porcelana o mobiliario donde se repitieron las escenas del mundo antiguo y donde incluso se vulgarizaron. Artistas tan diversos como Flaxman, Gavin Hamilton o Fuseli las reelaboraron para adecuarlas a su propia sensibilidad. Junto a estas referencias, muchos artistas miraron al pasado no tan lejano y bebieron de las obras de Rafael, Tiziano, Miguel Ángel o Correggio como sir Joshua Reynolds (1723-1792) quien en sus *Discursos* opinó que eran muestra del arte verdadero aunque recomendaba a los artistas el estudio de la Antigüedad donde se hallaba la simplicidad de la naturaleza.

Cuando en 1761 Anton Raphael Mengs (1728-1779) terminó en la bóveda de la galería de Villa Albani su pintura *El Parnaso* no puede decirse que hubiera creado una muestra de pintura moderna, por el contrario en ella se reflejaba todo ese bagaje que el arte arrastraba; aparece la devoción por la estatuaria antigua (la figura central de Apolo parece el Apolo de Belvedere), una versión reducida de una columna de Paestum sirve de apoyo a una de las musas, en una composición con apariencia de relieve, dibujo preciso, frialdad de color y una deuda inevitable con Rafael de Urbino. De ella ha desaparecido toda la parafernalia del barroco decorativo para crear una yuxtaposición de escenas que, a pesar de la aparente belleza de las musas, trasladan una intencionada frialdad y un distanciamiento excesivamente artificioso.

Junto a los devotos de la antigüedad, muchos artistas crearon un arte de motivos menores, lleno de escenas sensibles o cotidianas que nos hablan de los gustos de esa burguesía emergente tan relacionada con la moda del rococó. También la

lectura que se hace de la historia no se remite a la historia antigua, sino que los héroes pueden ser personajes contemporáneos que también reflejen la virtud cívica. Desaparece así la jerarquía de los temas tan claramente definida en el clasicismo.

Otros artistas volvieron sus ojos hacia los personajes de la literatura antigua, ya sean de Homero o Virgilio, el imaginario bardo Ossian que había inventado Macpherson, Dante o Shakespeare, todos ellos integran los nuevos mitos que interpretan desde su propia individualidad. La Razón ya no sería en adelante la rectora del arte, los sentimientos la habían sustituido.

10. David y el arte comprometido

Jacques Louis David (1748-1825) es quizá el artista que mejor representa el modelo del artista fin de siglo, inmerso en la vorágine, controlador de las artes durante la República y pintor de Napoleón. Artista culto, ganó en 1774 el Premio de Roma con su obra, *Antíoco y Estratónice* que muestra su deuda con la obra de Nicolas Poussin (1594-1665). Gracias al premio reside en Roma entre 1775 y 1780 en un momento en que la ciudad era un hervidero de propuestas y donde el intercambio de experiencias entre los artistas iba dando paso a una nueva formulación de las artes. Cuando en 1784 presente en el Salón su *Juramento de los Horacios* habrá digerido el pasado y dado lugar a una nueva interpretación de la pintura y de la tradición. La obra es ya propiamente neoclásica, radicalmente distinta de las que acudieron al Salón de 1785, tal como dice Bryson¹⁴. David ha tomado el tema de Tito Livio a través del drama de Corneille hasta convertirlo en una tragedia actual. Situada en un escenario prácticamente plano a modo de friso, su fondo arquitectónico con tres severas arcadas, recuerda las obras de los visionarios por la esquematización de los elementos constructivos. La composición es una ruptura con los ejemplos del barroco, se trata de una serie de figuras



J. L. David: *El Juramento de los Horacios*.
1785, Museo del Louvre.

¹⁴ Norman BRYSON: *Tradición y Deseo. De David a Delacroix*. Madrid, Ed. Akal, 2002, pág. 107. Bryson hace un cuidadoso análisis de la obra de David que considera un manifiesto violento del hundimiento de la tradición y su redención a través del filtro de la Antigüedad.



J.L. David: *La muerte de Marat*. 1793, Museo de Bellas Artes de Bruselas.

estatuarias ligadas por yuxtaposición y ordenadas jerárquicamente que conducen la vista del espectador hacia el patriarca de los Horacios que entrega a sus hijos las armas para reclamar venganza de los Curiacios. Al otro lado, el grupo de las mujeres también de porte escultórico tendrán un valor secundario en la tragedia, son la imagen de las víctimas.

Su papel durante la Revolución fue de propaganda de los valores y del poder del pueblo que plasmó en el dibujo de 1791 *El Juramento del Juego de Pelota*, que nunca llegó al lienzo y donde volcó todos los modelos clásicos que había tenido ocasión de conocer. Pero en estos momentos el mundo antiguo ya no sirve para reflejar los episodios contemporáneos y David pinta a los héroes de la Revolución: Marat o el Joven Joseph Bara como mártires de la causa en una transposición de la iconografía cristiana. *La muerte de Marat* (1793, Bruselas, Musée Royal des Beaux Arts) le equipara a Cristo con el pecho atravesado y *La muerte de Bara* (1794, Avignon, Musée Calvet) nos lo muestra muerto sobre la escarapela tricolor, como la Santa Cecilia de Stefano Maderno (1600). Son los mártires de la libertad.

Con la llegada de Napoleón, David se convertirá en su pintor de cámara y su propagandista. Algunos de sus retratos como el de *madame de Recamier* (1800, Museo del Louvre, París) de gran sobriedad sirvieron de modelo para realizaciones posteriores pero sobre todo se convirtieron en muestra del estilo Imperio. *Napoleón en su estudio* (1812, National Gallery of Art, Washington) es casi una imagen íntima del personaje en su despacho rodeado de documentos trabajando por sus gobernados a altas horas de la noche, mientras que *Napoleón cruzando los Alpes* (1800-1802) le asocian con la figura de Aníbal, tal y como reza la inscripción sobre una roca¹⁵.

¹⁵ Existen cinco versiones de la misma obra, realizadas con ligeras variantes en el colorido y en los detalles. En el Castillo de Malmaison se conserva la que el embajador español encargó para el rey Carlos IV que pasó a América con el equipaje de José Bonaparte que la había recogido en el Real Palacio de Madrid.

La coronación de Napoleón (1807, Museo del Louvre, París) inaugura un nuevo tipo de pintura de historia, alejada de los episodios de la historia antigua aunque se inspire en una obra de Rubens de la colección real francesa: *La coronación de María de Medicis*; ésta será crónica de actualidad ejecutada con gran preciosismo y con unas proporciones desmesuradas, características todas que serán imitadas a lo largo del siglo XIX.



A.J. A. J. Gros: *Napoleón y los apestados de Jaffa*. Museo del Louvre.

La caída de Napoleón será también la de David que emigra a Bruselas. En París quedan sus discípulos que transformarán la pintura neoclásica con elementos ya plenamente románticos. Antoine-Jean Gros (1771-1835) amigo de David nunca ocultó su admiración por Rubens. Sus cuadros dedicados al Emperador como *Napoleón y los apestados de Jaffa* (1806, Museo del Louvre) o *Napoleón en la batalla de Eylau* (1808, Museo del Louvre) contribuyen a la leyenda del héroe que anima a los derrotados o es capaz de curar con la imposición de las manos. Sus soluciones fueron imitadas por Delacroix y Géricault indiscutibles pintores románticos.

Pierre-Paul Prud'hom (1758-1823), François Gérard (1770-1837) y Anne-Louis Girodet (1757-1824) trabajaron junto a David en los numerosos encargos del Emperador o de las instituciones, pero su orientación les condujo hacia estilos alejados del convencional clasicismo de esos años. *El entierro de Atala* de Girodet bebe de la literatura romántica de Chateaubriand, mientras que Prud'hom y Gérard se adentraron en los mundos fantásticos que proporcionaban las sagas del bardo Ossian, un tema al que Girodet tampoco fue ajeno.

Va a ser Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) quien consiga configurar un estilo propio manipulando los modelos clásicos para adaptarlos a sus propios cánones estéticos. Cuando representa a *Napoleón en el trono imperial* (1806, Hotel des Invalides, París) lo hace de forma bastante arcaica como un nuevo Zcús, pero alhajado con los símbolos de los emperadores Carlomagno o Carlos V. Los bellos retratos como *Mademoiselle Rivière* (1805, Museo del Louvre) inspirado en *La Belle Jardinière* (1507, Museo del Louvre) de Rafael una pintura que estaba en las colecciones francesas, son un avance en la manipulación de la obra de Rafael que ya no le abandonará. Sus obras posteriores le permitieron consolidar un estilo propio que se inspira en la tradición pero



A.D. Ingres: *Napoleón en el trono imperial.*
Hotel des Invalides.

que juega con la idea de pintura como espectáculo. Sus odaliscas y bañistas remiten a los nunca olvidados modelos manieristas y sobre todo a Rafael pero se convertirán en el ideal de muchos artistas modernos.

11. Visionarios y rebeldes

A fines del siglo XVIII algunos artistas dieron el paso a la modernidad desde sus propios supuestos. Para ellos la lectura del pasado no terminaba con la interpretación de un convencional clasicismo ni en la consecución del “arte verdadero”, sino que desde su individualidad elaboraron un lenguaje personal y sugerente que les convierte en excepciones en el panorama artístico.

Nacido suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825), más conocido por su nombre inglés, Henry Fuseli, elaboró su propio código plástico a partir de una formación germánica y su conexión con el movimiento Sturm und Drang y con Winckelmann. En 1770 hace el Grand

Tour y sus ilustraciones muestran la fascinación por las ruinas clásicas y por los grabados de Piranesi, como se refleja en su dibujo *El artista conmovido por la grandeza de las ruinas* (1778-79) pero su percepción de las ruinas le aleja del estilo equilibrado de sus contemporáneos. Desde muy pronto mostró un gusto peculiar por aquellos temas que mejor se ceñían a la estética de lo sublime: terror, misterio y angustia plasmados en sus ilustraciones para el *Infierno* de Dante o *Macheth* de Shakespeare. Aunque admiró el lenguaje neoclásico, la imitación de las figuras de las vasijas griegas y el dibujo puro de John Flaxman (1755-1826), en su obra fuerza las composiciones y las formas, en la línea de Miguel Ángel, para conseguir mayor dramatismo. *Juramento sobre el Rütli* (1780, Rathaus de Zurich) retoma el argumento de la formación de la Confederación Helvética con actitudes exageradas en aras de la exaltación de la unión política.

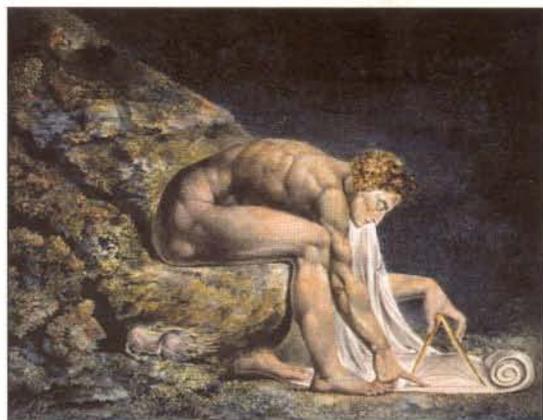
Un año después, Fuseli pinta *La Pesadilla* (The Detroit Institute of Art) que fue conocida a través de grabados y entusiasmó a toda clase de públicos y de la que se hicieron las más variadas lecturas. Son muchos los críticos que la han identifica-

do con la escenificación de un sueño erótico, pero también puede entenderse como el miedo a lo desconocido y al ocaso del reinado de la Razón, la ruptura del paradigma del clasicismo¹⁶.

Prácticamente coetáneo de Fuseli, William Blake (1757-1827) filósofo, poeta y grabador, creó un mundo imaginario con el deseo de regenerar la sociedad y luchar contra el dictado de la Razón. Sus imágenes, en muchos casos el resultado de unas supuestas visiones, representan su rechazo de lo establecido porque desde el punto de vista formal, renuncia a los cánones clásicos y crea un nuevo sistema plástico en el que se sirve de la pintura al temple (más arcaica que el óleo) y de una nueva forma de estampar que incluye el color para conseguir mayor dramatismo. Las imágenes míticas de Newton y Nabucodonosor (*Nebuchadnezzar*, 1793, The Tate Gallery, Londres) presentan un paisaje tenebroso, ambiguo e incierto en el que el colorido plano y las formas casi miguelangelescas nos transportan a la esfera de lo sublime. Sus poemas iluminados son obras de arte total en las que los detalles vegetales apoyan el poder de la palabra; plantas y flores tienen para él una simbología de carácter sexual a la vez que son proyecciones de la divinidad. Su admiración por la Revolución Francesa y la Revolución Americana le llevaron a ilustrar el libro del capitán John Gabriel Stedman: *Narrative of Five Years Expedition against the revolted Negroes of Surinam in Guineá, on the Wild Coast of South America, from the year 1772 to 1777...* Las impactantes imágenes sobre el trato a los esclavos negros rompen el modelo de lo exótico y lo pintoresco para convertirse en un canto a la libertad y a la igualdad entre los hombres, los ideales de la Revolución.

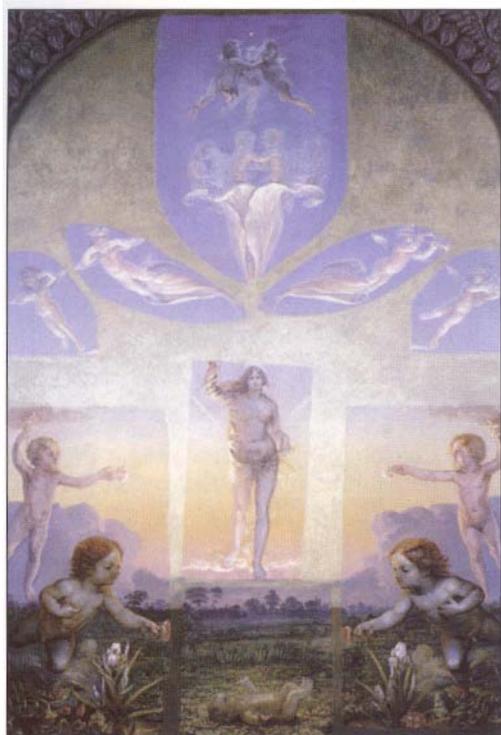


Fuseli: *La pesadilla*. 1781, Institute of Arts, Detroit.



W. Blake: *Newton*. 1795, Tate Gallery, Londres.

¹⁶ Sobre la figura de Fuseli es imprescindible la consulta de una aportación fundamental en su momento (1956) como es Frederick ANTAL: *Estudios sobre Fuseli*. Madrid, Ed. Visor "La Balsa de la Medusa", 1989, (1ª ed. 1956), págs 133 y ss., interesante interpretación sobre "La Pesadilla".



●. Runge: *La Mañana*. 1809-1810.
Kunsthalle, Hamburgo.

En 1810 murió el pintor alemán Philip Otto Runge que había nacido en 1777. Su prematura muerte nos privó de las propuestas de un pintor original que pretendió convertir el paisaje, para los académicos un género menor, en el objetivo de su obra artística. Sus pinturas son una recuperación simbólica de la naturaleza que se basa en la poesía romántica de Ludwig Tieck y en sus reflexiones sobre los colores que recogió en 1810 en su texto *La esfera de los colores*¹⁷. Sus cuadros en la Kunsthalle de Hamburgo *Los niños Hunselbeck* (1805-1810), *Descanso en la huida a Egipto* (c. 1805) y *La mañana* (1808) recogen su concepción panteísta de la naturaleza donde flores y plantas son reflejo de la divinidad, de lo sobrenatural. Lo que Runge plantea en la línea de los pensadores alemanes y de las convicciones de su amigo Caspar David Friedrich (1774-1840), es una nueva visión del paisaje que comulga con la sensibilidad romántica.

12. La excepción de Goya

La figura de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) rebasa los límites temporales que le convertirían en el perfecto representante del neoclasicismo o del romanticismo, para erigirse en la excepción, en el artista entre siglos de rasgos de auténtica originalidad que más le relaciona con figuras como Fuseli y que es una rareza entre los pintores españoles de su tiempo. Ceán Bermúdez en 1817 profetizaba que los caracteres distintivos de Goya le harían acreedor al título de “pintor original”, algo que él mismo pretendió siempre y que manifestó en sus cartas.

Goya fue un pintor de éxito. Desde unos comienzos difíciles en Zaragoza llegó a vicedirector de Pintura de la Academia de Nobles Artes de San Fer-

¹⁷ Robert ROSENBLUM: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. De Friedrich a Rothko. Madrid. Ed. Alianza, 1993. (1ª Ed. 1975).

nando en 1785, pintor del rey en 1786, pintor de Cámara del rey Carlos IV en 1788, director de pintura de la Academia en 1795 para ser desde 1799, primer pintor de Cámara.

La terrible enfermedad de 1792 que le dejó sordo para siempre, hasta el extremo de tener que aprender a hablar por señas, le convirtió en arquetipo del pintor moderno atormentado y genial. Nigel Glendinning dice que sufrió un envenenamiento por plomo, lo que explicaría las alucinaciones que en buena medida se comienzan a reflejar en su obra¹⁸. No obstante, su pintura ya no sería nunca una pura imitación de la naturaleza, el ideal del pintor clásico, ni siquiera imitación de un modelo ideal como había propuesto Mengs, sino que, aunque realista, será una muestra de su capacidad creadora y vendrá a colmar su necesidad interior de expresividad. Su visión será la del sujeto que ha asistido a cambios políticos, a transformaciones artísticas y a notables variaciones del gusto artístico¹⁹. Así Goya incorporó a su producción artística obras en las que razón y sin razón se entremezclaban con una peculiar manera de mirar y sentir la sociedad que le rodeaba; en sus obras aparecieron elementos propiamente románticos como lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable, según las palabras de Berlin²⁰. Goya empleó algunos de estos temas en las pinturas que desde 1786 realizó para la Alameda de Osuna.

Todo ello era muy común en el ambiente artístico de esos años, cuando artistas como Flaxman, Fuseli o Blake incorporaron en sus creaciones elementos oníricos o fantásticos. John Flaxman (1755-1826) hizo los dibujos para la ilustración de la *Divina Comedia* de Dante que se publicaron en Roma entre 1793 y 1802 y que sirvieron de inspiración a Goya en muchos de sus grabados, sin duda a través del conocimiento de las estampas que tuvieron gran difusión. Su forma de situar al espectador en ámbitos irreales alejados de las leyes de la gravitación y la perspectiva, fascinó a Goya quien se sirvió de ellos para encuadrar sus obras en escenarios fantásticos²¹. Su lenguaje plástico se plegó a la necesidad de ganar expresividad y comunicación con la menor cantidad posible de elementos ya que a través de su arte podía exponer sus opiniones. En 1799 Goya puso a la venta una tirada

¹⁸ Nigel GLENDINNING: "Goya y Lucientes, Francisco". *Enciclopedia del Museo del Prado*, Tomo IV, pág. 1195. Madrid. Amigos del Museo del Prado, 2006.

¹⁹ Valeriano BOZAL: *Goya y el gusto moderno*. Madrid. Alianza Ed., 1994, pág. 13 y ss.

²⁰ Isaiah BERLIN: *Las raíces del romanticismo*. Madrid. Ed. Turner, 1999, pág. 37. El autor enumera estos conceptos muchos de ellos perceptibles en la obra de Goya, como pruebas de la evolución desde la estética de la Ilustración al Romanticismo.

²¹ Robert ROSENBLUM: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Madrid. Ed. Taurus, 1986 (Ed. Inglesa. 1967), pág. 151. El autor afirma que Goya imitó la composición de "El Infierno", en una procesión de monjes, un bosquejo a la aguatinta catalogado por Barcia como de 1793 que ya posee la simplicidad de las formas y lo esencial en el colorido.



F. de Goya: *Capricho n.º 43: "El sueño de la Razón produce monstruos"*.

de los *Caprichos*, que se ve obligado a retirar con prontitud ante la amenaza del Santo Oficio. A lo largo de 80 grabados, el aragonés había repasado los vicios de la sociedad de finales del siglo XVIII, la situación de las mujeres, la superstición difundida por un clero inútil y explotador, además de un retablo de vicios y costumbres en el que en ocasiones se recurre a los animales para escenificar las lacras de la sociedad, algo muy propio de la literatura de esos momentos como las *Fábulas Morales* (1781) de Félix María de Samaniego (1745-1801). En la mente de nuestro pintor está el deseo de regeneración moral de la sociedad, un anhelo que Goya compartía con sus amigos ilustrados Moratín, Ceán Bermúdez, Meléndez Valdés o su protector Melchor Gaspar de Jovellanos. Pero también están presentes las

obsesiones del artista en un momento histórico en el que los logros de la Ilustración han sido casi borrados por los horrores de la Revolución Francesa, el dictado del Terror y la muerte en la guillotina de Luís XVI de Francia. El grabado número 43 de los *Caprichos*, "El sueño de la Razón produce monstruos" que realizó en 1797, resume su pensamiento en esos momentos y lo que va a ser su obra, el hecho de que cuando la razón deja paso al sueño se liberan los monstruos del subconsciente; tras el imperio de la Razón llega el terror.

Sus retratos hasta el inicio de la guerra de la Independencia nos dejan una galería de personajes, tratados con benevolencia e incluso con cariño como en el caso de la *Condesa de Chinchón*" (1800, Museo del Prado) a la que ya había pintado de niña junto a su familia: *La familia del Infante Don Luis* (1784, Fondazione Magnani-Rocca, Parma). El chocante retrato de *La Familia de Carlos VI* (1800, Museo del Prado) que aún sorprende por la verosimilitud y falta de boato en la representación de los retratados, no es sino una muestra más del nuevo gusto, Goya no pintaría nunca estos encargos con la intención de caricaturizar, sino que representa la nueva consideración de la realeza cuando la Revolución Francesa ha dejado su estela de terror y los tambores de guerra ya anuncian la decadencia del Antiguo Régimen.

En 1808, inicio de la guerra, Goya es ya un hombre viejo, había nacido en 1746, sobrevivió al conflicto con los ojos abiertos ante lo que sucedía a su alrededor y su arte le sirvió para liberar sus monstruos y le convirtió en un testigo asombrosamente lúcido de lo acontecido. Goya redujo su carácter de cronista a la expresión “yo lo vi”, la proyección de sus sentimientos sobre la guerra y sus atrocidades, que se iban fijando en su mente como una pesadilla. Cuando en 1810 Goya comienza la serie de *Los Desastres de la Guerra* su cabeza está colmada de escenas terribles, que vividas, leídas o narradas por amigos y conocidos, le obligarán a tomar partido y a desahogarse con su arte. *Los Desastres* no son un encargo, ni serán conocidos hasta muchos años después cuando el pintor ya había fallecido²²; la Academia de Nobles Artes de San Fernando hizo una tirada en 1863, pero son la expresión de un sentimiento irrefrenable y pesimista sobre el drama de la contienda. Para ellos, Goya ante la falta de medios empleó materiales muy precarios que dieron lugar a escenas en las que las figuras se recortan sobre fondos vacíos, llenas de fuertes contrastes y apenas gradaciones tonales que sitúan la acción en escenarios intemporales, escenas sin conexión entre ellas, son una sucesión de episodios, pero que logran que el hecho que se pretende narrar sea verosímil: la escenificación de la tragedia. Las semejanzas compositivas de las estampas goyescas con cuadros y grabados de Henry Fuseli (1741-1825) son innegables. Valeriano Bozal escribió que muchos de estos elementos fantásticos tienen mucho que ver con la poética de lo sublime, que trata de sacudir el ánimo del espectador de forma violenta²³. Lo característico de Goya es que lo aborda en tiempo presente, aunque el suceso es intemporal, podría suceder en cualquier guerra. Pero sus testimonios no son reflejos de patriotismo o heroísmo, sino que es una crítica amarga sobre la lucha por la libertad.

Tras el drama bélico Goya debe enfrentarse a un proceso de depuración que el regreso de Fernando VII, la forzosa vuelta al orden, hace inevitable. Por ello solicita hacer dos cuadros para colgar del Real Palacio que conmemoraban la lucha y el heroísmo del pueblo frente al invasor. *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Estos dos cuadros nunca llegaron a colgar en el Palacio y son la mejor muestra de su concepto de la historia que no construye para santificar a los héroes, sino a un pueblo víctima de la violencia y que nada puede hacer para evitar la tragedia. Hasta su muerte en Burdeos en 1828, donde se había exiliado, Goya trabajó abundando en la visión negativa de la España de Fernando VII. En 1815 comienza a grabar la *Tauromaquia* donde parece retomar temas ya elaborados en los cartones para tapices y también aborda los dibujos y los

²² Goya regaló una tirada de los *Desastres* a su amigo Ceán Bermúdez en 1815. Es la serie que se conserva en el British Museum de Londres.

²³ Valeriano BOZAL: *Goya. Entre neoclasicismo y romanticismo*. Madrid, Historia del Arte, 1989, pág. 110.



F. de Goya: *El Aquelarre*. Museo del Prado.

grabados de los *Disparates*, una vuelta de tuerca más sobre los vicios, la intolerancia y las supersticiones de la sociedad. Tras una recaída en su enfermedad compra en 1819 la Quinta del Sordo, junto al río Manzanares que llena de escenas fantasmagóricas e impactantes como *Saturno devorando a sus hijos*, *El Aquelarre*, *Las Parcas*, *Judith y Holofernes* o la sorprendente *Leocadia*. De ellas ha desaparecido todo atisbo de razón para crear un mundo irreal en donde la maldad, lo demoníaco y la escenificación del caos tienen su marco.

Sin duda lo más notable de Goya es su nula proyección sobre otros artistas, tan sólo algunos siguieron la veta popular que puede asociarse al costumbrismo de los cartones para tapices en escenas populares ejecutadas como en el caso de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870) con una técnica suelta llena de colorido.

El arte oficial caminará de la mano de pintores tan relevantes como José de Madrazo (1781-1859) o el valenciano Vicente López Portaña (1772-1850) poseedores de una buena técnica y excelentes intérpretes de los nuevos gustos burgueses. Madrazo será la cabeza de una dinastía de pintores que retratarán a monarcas y ricos personajes aunque su aprendizaje lo hubiera hecho en París con David en la línea de un neoclasicismo a ultranza. En *La muerte de Viriato, jefe de los lusitanos* (h. 1808, Museo del Prado), bebe, al igual que Goya, del dibujo de Flaxman y del gusto por la estatuaría clásica; sus retratos de Fernando VII agradan al comitente y consolidan su papel en la corte.

El caso de Vicente López también es una clara muestra de su alejamiento de la obra goyesca. En su espléndido *retrato de Francisco de Goya* (1826, Museo del Prado) refleja su interés por el naturalismo y el decoro en la representación, nada hay de esa introspección que Goya refleja en sus autorretratos de la última época, por ello Goya es la excepción en la pintura española de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BOÏME, Albert: *Historia social del Arte Moderno. 1. El arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Madrid, Ed. Alianza, 1994.
- BOÏME, Albert: *Historia social del Arte Moderno. 2. El arte en la época del bonapartismo, 1800-1815*. Madrid, Alianza, 1996. Los dos volúmenes son una interpretación rigurosa, hecha desde la sociología del arte, de los cambios que se producen en las artes y la cultura entre siglos.
- BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza, 1994. Aborda la figura de Goya en relación con los cambios de gusto que se manifiestan a finales del siglo XVIII.
- HONOUR, Hugh: *Neoclasicismo*. Madrid, Xarait Ed., 1982. Un ensayo ya clásico sobre la formación y evolución del llamado neoclasicismo.
- KAUFMANN, Emil: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980. Un estudio tradicional sobre la obra de los llamados “visionarios”.
- MIDDLETON, Robin y WATKIN, David: *Arquitectura moderna*. Madrid, Aguilar, 1979. Un manual documentado y lúcido sobre la arquitectura de los siglos XVIII y XIX dentro de la colección de Ed. Aguilar.
- ROSENBLUM, Robert: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XIX*. Madrid, Taurus, 1986. Es aún un apasionante ensayo sobre los fenómenos artísticos que llevan a la modernidad.

EL ROMANTICISMO, UN NUEVO SENTIMIENTO ARTÍSTICO

Amparo Serrano de Haro Soriano

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción: Las lágrimas del romántico.
2. Color y riesgo: El romanticismo francés.
3. Una belleza distinta, los artistas románticos ingleses.
4. El artista alemán y el paisaje del alma.
5. La España romántica.

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción: Las lágrimas del romántico

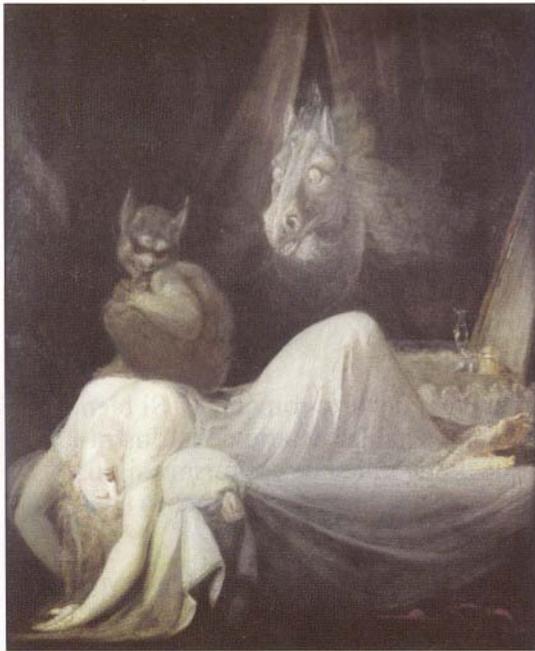
Es muy difícil establecer una cronología clara del arte romántico. Si bien es tradicional que a partir del siglo XVIII podamos hablar de arte de la Ilustración, de Neoclásico o arte de la razón y que desde mitad de ese mismo siglo, como la sombra que acompaña indefectiblemente a la luz, encontramos la aparición del Romanticismo.

Sin embargo, el primer romanticismo se vincula a la aparición de las revoluciones, la Independencia Americana de 1776, la revolución francesa de 1789, y las distintas luchas nacionalistas tanto de Hispano-américa como de algunos países europeos, Italia o Grecia...

Luego a partir del siglo XIX, las luchas revolucionarias tienden a convertirse en luchas estéticas, como señalan Rosen y Zerner "Una gran parte de la mejor literatura y el mejor arte de los inicios del siglo XIX, no es sino una prolonga-

ción de las polémicas revolucionarias que tuvieron lugar durante la última década del siglo anterior, una transformación de la política en estética”¹

La dificultad de establecer una separación clara entre la estética neoclásica y la romántica se hace patente cuando por ejemplo contrastamos al artista neoclasicista por excelencia, el pintor francés Jean Louis David, con el artista español Francisco de Goya (sobre Goya ver capítulo 1), como representante del romanticismo. Ambos son coetáneos: David (1748-1825) y Goya (1746-1828), pero representan posturas diametralmente opuestas. Es verdad que se debe tener en consideración que en Goya, como suele ocurrir cuando hablamos de genios, hay más de un estilo, más de una estética, y es frecuente que se explique la primera parte de su producción como neoclásica y, más o menos, a partir del cambio de siglo (exacerbado por el trauma de la Guerra de Independencia) como romántica. Pero incluso en sus cartones para tapices que habían de ser forzosamente “decorativos”: de colorido claro (sensibilidad colorística del Rococó) y temática alegre y popular (hay aquí una exigencia que no se entiende sin el Romanticismo) se cuela una melancolía (*El invierno*, 1790), una violencia soterrada (*Riña en el mesón*, 1777) y una denuncia social (*El albañil herido*, 1788-1789) que solo pueden entenderse desde la sensibilidad romántica.



(a) Füssli. J. H. *La Pesadilla*, 1790-1791.

Este problema vuelve a plantearse si en vez de David y Goya, comparamos David y Füssli (1741-1825). Las imágenes de Füssli son difíciles de entender, invitan a la confusión como una manera de acceder a un misterio inefable que intuimos de manera oculta: sombras, pesadillas, visiones.

David, sin embargo, supedita sus cuadros a una lección moral: su mensaje es legible como bajo un sol meridiano. Aunque a veces esa claridad intelectual de su pintura, esa necesidad de dejar la escena perfectamente “iluminada”, fuerza la representación pictórica hacia una excesiva teatralidad.

La elección artística de los discípulos de David en Francia: Gericault y Delacroix nos confirma la victoria del Romanticismo.

¹ Rosen.C y Zerner. H. *romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Hermann Blume, Madrid.1984. pág.31.

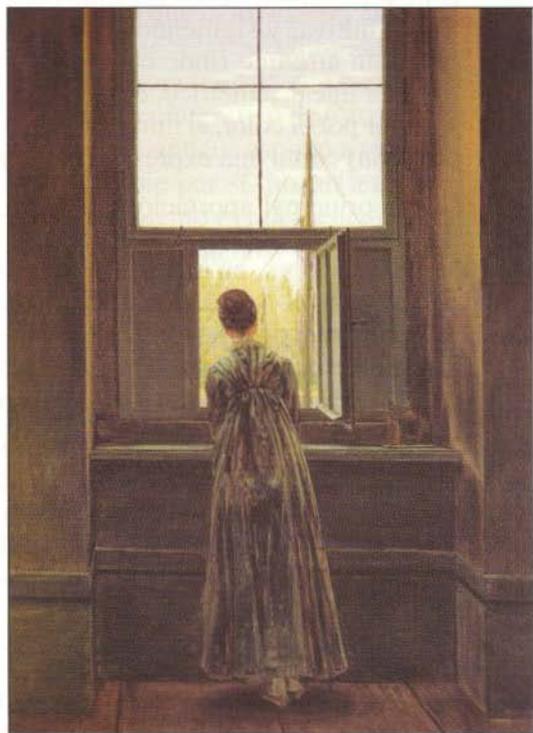
El Romanticismo suele presentarse como una rebelión a los estragos del racionalismo ilustrado, es decir en Arte a la tendencia neoclásica.

El culto del pasado, y el seguimiento escrupuloso de la norma clásica, de la tradición greco-romana, se rechaza por parte de los románticos. Un rechazo a las normas, a los dogmas, lleva al romántico a plantear la primacía de su propia individualidad creadora. Es también el triunfo de lo espontáneo y de la naturaleza como nuevos ideales frente a la convención y a la historia. El Romanticismo también supondrá la defensa de “otra tradición” hasta entonces despreciada, la del mundo medieval y su arte, que por su mimetismo vegetal va a estar más cerca de la naturaleza.

Frente a la objetividad racionalista, la subjetividad intuitiva: si antes el sujeto principal era el varón pensante y la Historia, ahora el protagonismo va a diluirse. Los niños y la “voz del pueblo”, la naturaleza y hasta la famosa “sensibilidad femenina”, reciben una nueva y positiva valoración (esto queda especialmente claro en la literatura romántica y son muchas las novelas cuyo título es un nombre de mujer: Pamela (1740), Nueva Eloisa (1761), Paul et Virginie (1787), Atala (1801), Emma (1815). La mujer, los niños, el “pueblo” son aquellos que escapan a la disciplina intelectual del momento y son por lo tanto representantes de una mirada primera, ingenua, sin condicionamientos, a la que el artista debe atender e imitar.

Pero la propia identidad masculina sufre una tremenda transformación: el hombre romántico es un hombre que llora, que se estremece, no es un estoico cuyos ojos están fijos en algún ideal trascendente y lejano, no, sensible al presente y al sufrimiento, las lágrimas demuestran la pureza de su corazón.

El ejemplo más característico de este nuevo hombre que propone el romanticismo es quizás el protagonista de la famosa novela de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther*, (1774). En ella Werther, se nos aparece bajo la doble advocación de las lágrimas y del suicidio. Pero su derrota, el fracaso por alcanzar sus deseos (que en la novela son amorosos) no les resta importancia, sino que al contrario los sitúa en el único marco en que se garantiza la pureza (e incluso la legitimidad) de estos, en el marco del ideal, del deseo trascendente.



(b) Friedrich. *Mujer en una ventana*, 1822.

La característica fundamental del Romanticismo va a ser la valoración de la sensibilidad sobre la razón. La razón es algo que se supone común, y sobre cuyo reparto igualitario se espera poder construir una sociedad mejor, pero la sensibilidad viene ligada a la vivencia individual, a la experiencia personal, a lo subjetivo. Con el descubrimiento del pueblo va a surgir el re-descubrimiento del individuo, con el descubrimiento del bien general, aparece el de la excepción.

La figura del artista va a estar ligada a esa doble contradicción.

Esta es la crisis que el Romanticismo evidencia.

Desde la propia Ilustración, Jean Jacques Rousseau reclama la experiencia personal, la experiencia de los sentidos como la única verdadera.

Esta importancia dada a los sentidos y a la sensibilidad entraña un factor de temporalidad, la mirada hacía el pasado solo puede ser nostálgica y no servilmente imitativa. La sensibilidad exige una atención continua al aquí y al ahora, por eso se considera al romanticismo el principio de la importancia de lo contemporáneo. Así debemos entender a Baudelaire cuando expresa que decir romántico es lo mismo que decir moderno o cuando Stendhal, de modo no exento de humor, define al Romanticismo como el arte de complacer a los contemporáneos y el Clasicismo como el arte de complacer a los antepasados. En definitiva, y siguiendo a Stendhal, podríamos hablar del Neoclasicismo como un arte que rinde culto a los muertos (plásticamente definido por su carácter lineal, simétrico, contenido y escultórico) y el del Romanticismo (con su amor por el color, el dinamismo del trazo, la estructura expansiva de la composición) como una expresión fundamentalmente vitalista.

La principal aportación del Romanticismo al arte fue la ampliación del concepto de belleza hasta los mismos límites de su destrucción (límites que el arte del siglo xx, en una nueva ofensiva, se encargará de romper en mil pedazos). Desde el Renacimiento se había vivido un consenso sobre la profunda relación entre arte y belleza (aunque es verdad que con quiebros y añadidos) y sobre las características de ésta: armonía, regularidad, quietud, canon, eran algunas de las características que le eran propias.

En el Romanticismo, el concepto de belleza, no solo debe competir con nuevos y ascendentes valores como son la expresividad, la verdad, lo infinito, que darán lugar a lo pintoresco, al realismo y lo sublime sino a su propio opuesto: la fealdad. Se presta atención a la fealdad como algo inserto en un proceso dinámico más amplio que la propia belleza (que el hombre juzga ligada a las características de su especie: unidad, simetría, finitud) y cuya necesaria sujeción a la regularidad implica una limitación. Como dice Victor Hugo en el prefacio de Cromwell (1827) "Solamente existe una modalidad de belleza, la fealdad tiene miles. Esto se debe a que lo bello hablando en términos humanos no es sino una forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestro organismo (...)" Por el contra-

rio lo que denominamos feo es un detalle de un conjunto mayor, que se nos escapa y que no armoniza con el hombre, sino con toda la creacción.”²

El inglés Edmund Burke en su libro *Indagación filosófica del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* (1757) presenta nuevos ideales de belleza cercanos a lo terrible, a los sobrecogedor, y un concepto que bajo el término de lo sublime va a socavar los sólidos cimientos de un arte al servicio de la norma clásica. La atracción de lo sublime es su capacidad imaginaria de romper los límites de percepción habituales del sujeto y proyectarle hacia la infinitud.

También es interesante resaltar la aparición del concepto de lo pintoresco que aparece por primera vez mencionado en un libro de Uvedale Price *Ensayos sobre lo pintoresco* (1795).

Ligado al declive del reino de la belleza clásica vendrá la segunda aportación romántica importante: el desprecio por las categorías que servían para regular el arte. El espíritu rebelde del romanticismo lucha por borrar las fronteras entre géneros que caracterizan el arte neoclásico y el criterio de la Academia. Para el romántico es una distinción fútil establecer jerarquías entre géneros mayores (el cuadro de historia, la alegoría) y géneros menores (el cuadro de costumbres, el paisaje y el retrato). Es cierto que la Academia hace uso de un criterio elitista ligado a un conocimiento de las “claves” culturales: para juzgar convenientemente un cuadro histórico o alegórico había que conocer la historia, la mitología, los emblemas y el recorrido iconográfico de estos temas en distintos pintores y escuelas. Frente a ello los románticos aspiran a ser comprendidos sin mediación alguna, a que su arte hable por sí mismo a todos y recurren con frecuencia a la literatura cuyo conocimiento es más general y que esbozó de manera rotunda una nueva guía de los sentimientos y del comportamiento.

Estos nuevos temas se acompañan de nuevas modalidades artísticas (el boceto, la caricatura, la acuarela) y ligados a ellos la enorme difusión del grabado y la ilustración. El Romanticismo rehuye la ley de los géneros, al igual que menosprecia las distinciones tajantes entre comedia y tragedia, la realidad y el sueño, la mirada interior y exterior... es una separación artificial que va contra la realidad de la vida.

Esto explica la entronización de la novela que marca la primera definición del Romanticismo que es la que realiza Frederick Schegel en 1798 en la revista *Atheneum*: la novela, verdadero “espejo del mundo” reúne en sí drama, poesía, crítica, pensamiento y sentimiento, es una fusión de todos los géneros: el ideal romántico.

² Víctor Hugo. *Manifiesto Romántico*. Península. Barcelona. 2009. págs. 41-42.

Finalmente la tercera aportación importante del Romanticismo va a ser el culto a la naturaleza. La naturaleza como la Arcadia, el lugar idílico anterior a las corrupciones de la civilización y por lo tanto del hombre histórico. Es un lugar sin tiempo, sin historia, dónde no existen la culpabilidad, ni tampoco las reglas, es el espejo del alma del hombre primitivo. El reino de la libertad y también de lo ilimitado, es decir lo sublime.

Puesto que las reglas y el contrato racional entre hombres sufre el descrédito de las guerras y el derramamiento de sangre, la naturaleza para muchos románticos se presenta como un lugar de justicia natural, de generosa entrega sin contrapartidas, opuesto a la falsedad y a los convencionalismos traidores de la civilización.

2. Color y riesgo: El romanticismo francés

La sustitución del dominio de J.L. David, máximo representante de la pintura neoclásica en Francia por los artistas románticos y en especial por Delacroix no debe de verse exclusivamente a la luz de la dialéctica formalista entre estos dos estilos. Como señala Carlo Argán, hay también razones de historia política y de simbolismo social que explican la alternancia entre ambas tendencias³. Es necesario señalar como el auge de la fase neoclásica coincide con la Revolución y el Imperio napoleónico, que usaron de la retórica de glorioso pasado de la antigüedad greco-romana para legitimar el presente. A su vez el Romanticismo aparece ligado a la derrota del heroísmo nacional que había encarnado Napoleón y luego a la inestabilidad política que subyace a las sucesivas restauraciones monárquicas y los movimientos populares de rechazo que estas provocaron. Finalmente es importante entender que la pintura romántica surge de los propios discípulos de David: pintores que trabajaron con él y que con el fin de Napoleón y el exilio del gran pintor en Bruselas se inclinaron a una relajación de la norma clásica a favor de la fantasía romántica.

Algunos de estos artistas románticos son Horace Vernet (1789-1863) que fue extraordinariamente famoso en su día, Anne-Louis Girodet (1767-1824), Pierre Paul Prudhon (1758-1823), Paul Delaroche (1798-1856), especializado en cuadros históricos, Francois Gerard (1770-1837) o Antoine-Jean Gros (1771-1835). Se puede decir en líneas generales que todos ellos tanto en su temática (importancia de la literatura, influjo de lo medieval, representación del entorno natural o paisajístico) como en su forma (composiciones más dinámicas, en algún caso llegando al abigarramiento, importancia de los colores, del tacto y de una impresión general de sensualidad) funcionan dentro de una

³ Argan, Carlo. *El arte moderno*. Akal. Madrid. 1991. pág. 24.

estética nueva, alejada de la línea severa, la claridad compositiva y la moralidad didáctica y estoíca que habían caracterizado el arte de David.

Gros, por ejemplo, frente al Napoleón hierático que representan David e Ingres, construirá un Napoleón romántico. También fue un excelente retratista y en su *El teniente Charles Legrand* (1810) vemos como logra una imagen llena de vida del joven militar que había muerto en la sublevación del 2 de mayo. A lo lejos un paisaje de cumbres nevadas, fortaleza medieval y cascada incluida, presenta ya todos los tópicos típicos del paisaje romántico.

Francois Gerard, retratista un poco relamido, dota de una sensualidad blanda a sus obras, autor de escenas literarias y mitológicas, pinta *Los cantos de Ossian*, un poema épico apócrifo que se publicó en 1760 en Europa y que fue considerado el equivalente medieval de Homero. Esta obra, como todas las románticas, transcurre en un ambiente de penumbra, una noche con luna donde se concentran los fantasmas del pasado convocados por el sonido de la lira, criaturas de cristal y bruma.

Theodore Gericault (1791-1824) es el pintor más extremo del romanticismo francés. Su temprana muerte y la escasez de su producción contribuyeron a reforzar su leyenda. Los primeros cuadros de Gericault *La carga del hussar* (1812) y *El coracero herido* (1814) son representaciones de soldados en el fragor de la batalla, son obras de gran dinamismo, audaz escorzo, pincel brioso y colorido calido. Aunque *La carga del hussar* se presentó al principio como un retrato,



Gros. *Teniente Charles Legrand*, 1810.



Gerard, F. *Los cantos de Ossian*, 1760.

Gericault pronto comprendió que su valor simbólico aumentaba al abandonar el relato de una peripecia personal y pasar a simbolizar el combate de un solo hombre, que era a la vez el de todos los hombres, en una Francia envuelta en una constante tormenta bélica. Y en ese mismo espíritu está pintado el coracero herido, que formaba pareja con el hussar, compartiéndolo su simbolismo. Esta constante transferencia entre el símbolo público y el privado, la experiencia individual y la general, va a estar presente en todas las obras románticas.

La Balsa de la Medusa, expuesto en el Salón de 1819, bajo el título de Escena de un naufragio, se basa en un hecho real: el escándalo que produjo en Francia el hundimiento de la fragata “La méduse”, a cargo de un capitán inepto, que había conseguido el cargo, únicamente, debido a su apoyo a los Borbones. Además del carácter político del cuadro, es llamativo su tratamiento de un hecho “actual”, no ya histórico, ni alegórico y sin embargo, construido con todos los elementos tradicionales (de formato, lección de anatomía y dramatismo) que caracterizan al gran género por excelencia, la pintura de historia. La ambigüedad del mensaje del cuadro, en el que se cruzan la denuncia política y el sensacionalismo del horror, se ve disimulado gracias al tratamiento “clásico” de los desnudos y de la composición perfectamente orquestada en una forma piramidal. Del cuadro emana una sensación extraña de belleza y horror que surge de los cuerpos atléticos pero mutilados de los naufragos y sus expresiones desesperadas. Este extraño contraste estético va a ser lo más peculiar de la pintura de Gericault y que también encontraremos en las obras que dedica



Gericault, T. *La balsa de la Medusa*, 1819.

a los retratos de los locos (parece ser que pintados del natural) y más aún en los estudios al óleo que realiza de miembros amputados. Unos extraños y macabros bodegones que obtuvieron el elogio de Delacroix cuando los denomina “la mayor defensa de la belleza”, reparando en que su falta de anécdota y el contraste que forman con lo que se suele entender comúnmente por bello, no es óbice para ser constituirse en un cuadro cuyos valores compositivos y de colorido están perfectamente logrados.

Pero sin duda el periodo culminante de la escuela romántica en Francia se caracteriza por la tensión entre el pintor romántico por excelencia que es Eugène Delacroix (1798-1863) y la figura de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), aunque muchas veces se reducen sus diferencias a considerarles como el enfrentamiento entre lo romántico y lo académico, la realidad es que ambos proceden a construir su propia revisión del arte renacentista, Delacroix en los pasos de Miguel Ángel e Ingres en los de Rafael.

Ambos también abrirán caminos importantes en el arte del siglo xx, Delacroix por la vía del gesto colorístico y el tema arriesgado e Ingres por el de la libertad de la línea y la ensoñación pictórica.

Delacroix fue hijo de familia rica, bien relacionada y cultivada, por lo que poseía un sinfín de talentos y se formó admirablemente en las artes y las letras. Revolucionó la pintura histórica, no solo introduciendo temas literarios, sino sobre todo llevando a cabo una “actualización” del pasado que pierde sus conexiones con los frisos clásicos y la severidad contenida de sus figuras (como había institucionalizado David), para abarcar la expresión de sentimientos fuertes y auténticos: odio, piedad, erotismo, temor... que borran la diferencia temporal y los insertan en el momento presente, el momento de la emoción.

Se hizo famoso con su obra *La barca de Dante* presentado al Salón de 1822, una especie de transposición literaria del Naufragio de la medusa de Gericault. Esto es característico de Delacroix cuya formación literaria incluye: Dante, Victor Hugo, George Sand (de la que fue amigo personal), Shakespeare, Walter Scott y sobre todo Lord Byron por el que sentía especial predilección.

En esta obra vemos a Dante y Virgilio cruzando la laguna Estigia y rodeados de condenados que quieren auparse a la barca para salir del infierno. La visión de estos condenados algunos de los cuales son compatriotas florentinos turban al poeta que se apoya en Virgilio, más cercano en su indumentaria a un monje medieval que a la iconografía de un poeta clásico.



Delacroix, E. *La barca de Dante*, 1822.

Los condenados permiten al artista hacer una exhibición de anatomías (tema por el que en esa época se juzgaba la valía de un pintor) más propias del barroco pincel de Rubens que de la Antigüedad. Sus gestos de desesperación y desconsuelo amenazan con volcar la barca que Flegias, el barquero, conduce con gran esfuerzo. Al fondo una ciudad en llamas, sobre ellos un cielo tormentoso, a sus pies un hervidero de cuerpos... en cierto modo, como es típico del Romanticismo la pintura nos habla de forma metafórica de los peligros del artista (literato, músico o pintor) que para elaborar su obra ha de bajar al infierno de los sentimientos más terribles, ver arder las certezas más reconfortantes y enfrentarse al dolor del hombre.

Esta obra le supone un triunfo inmediato. A sus veinticuatro años, artistas como Gros, y políticos como Adolphe Thiers, no tienen reparo en proclamar a Delacroix como el nuevo genio del arte.

Es un hombre artísticamente ambicioso siempre en búsqueda de imágenes, temas llamativos y volcado en el desarrollo de su arte.

Su ambición artística le lleva a veces al borde del escándalo como ocurrió con su obra *La muerte de Sardanápalo* de 1827, solo algunos años después del triunfo de *La barca de Dante*. La historia de este monarca oriental, que amenazado de muerte, decide suicidarse, pero antes manda matar a sus caballos y a su harén e incendiar sus posesiones, cobra vida en un fresco sensual y terrorífico a la vez. Presidido por una inmensa cama roja, es una orgía en la que Eros y Tanatos se dan la mano. Por supuesto creó incomodidad y rechazo aunque parece ser que lo que se le reprochó oficialmente fue la falta de perspectiva y deficiencias del dibujo. Era efectivamente una obra muy osada en el tema, y en la que el ritmo endiablado de las figuras pretendía sustituir la estabilidad de una composición geométrica. Un logro que solo llegaría muchos años más tarde con la pintura de las vanguardias.



Delacroix, E. *La muerte de Sardanápalo*, 1827.

A partir de ese momento replegó su audacia y contuvo sus obras dentro de cánones compositivos más tradicionales. Otra de sus grandes obras es *La libertad guiando al pueblo* de 1830. Quizás por haber participado en los acontecimientos que propiciaron la destitución del Rey Carlos X, Delacroix (que según se dice se representó a sí mismo en el cuadro como el hombre con sombrero de copa y fusil) se inclinó hacia una imagen realista que, sin embargo consigue enlazar perfectamente con la alegoría. La obra está dotada de gran sobriedad y eficacia compositiva: sobre los cuerpos de los muertos caídos en defensa de sus ideas y una

barricada de vigas, se alzan como sobre un estrado o un túmulo, tres figuras. Un triángulo equilátero en cuyo centro se representa la figura clásica de una mujer de pechos al descubierto y bandera tricolor, la libertad, escoltada por un niño con pistolas y la figura armada del propio pintor. Detrás de ellos la muchedumbre y el humo de una ciudad sublevada...



Delacroix, E. *La libertad guiando al pueblo*. 1830.

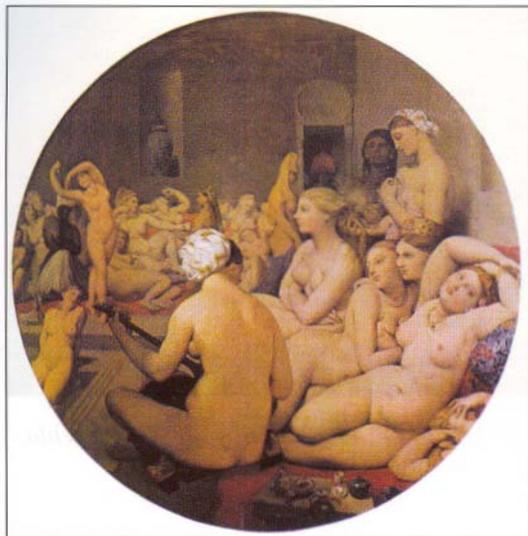
En esa incesante búsqueda de imágenes de Delacroix, le ayudarán sus viajes, que contrariamente a artistas anteriores, no le llevan a Italia, ni a Roma, sino a Inglaterra, a Marruecos y a Argel. Es el principio del Orientalismo o exotismo que dará tanto juego en el imaginario romántico. Sin embargo, a veces, parece que Delacroix sigue paralizado por la ley de los géneros, ya que aunque sus acuarelas son de vivos colores, estos se pierden en sus obras al óleo. A pesar de la riqueza expresiva de su pincelada y de la importancia del color en su obra, está aún muy ligada a los tonos oscuros y el uso del “betún” o sombras marrones, características de la pintura del siglo XIX.

A partir de 1830 se ocupa sobre todo de la decoración mural dónde accede a una carrera llena de triunfos y realizará la decoración monumental para lugares como el Senado, el Ayuntamiento, el Louvre... en donde representará temas bíblicos o de la Antigüedad.

La vida de Ingres, fue también muy distinta a la de Delacroix: procedente de un círculo familiar y social artesanal de provincias, no triunfó hasta la madurez y pasó gran parte de su vida (treinta años) en Roma, la primera parte como consecuencia del premio de Roma (1807-1824) y la segunda como director de la Escuela francesa en Roma (1834-1841).

Entre los temas que Ingres pinta hay muchos basados en la vida de artistas del Renacimiento (*Rafael y la Fornarina*, *Muerte de Leonardo da Vinci*, *Pío VII en la Capilla Sixtina*, etc.) también mitológicos (*Júpiter y Tetis*, *La apoteosis de Homero*) y retratos de mujeres elegantes (*Comtesse d'Haussonville*, *Princesse de Broglie*, *Mme. de Sennones*). Al igual que David o Delacroix, Ingres desarrolla pronto un estilo original y personal en que lo importante es la línea. Como dice Francastel: “esta concepción diferente que subordina la línea no al modelo sino a la impresión recibida por el espectador. En este sentido (...) Ingres es el precursor de los deformadores y un auténtico revolucionario”⁴. No subordina la línea a una fórmula, a una receta, pero tampoco. la

⁴Francastel P. *Historia de la pintura francesa*. Alianza Editorial. Madrid. 1970. pág. 237.



Ingres, J.A.D. *El baño turco*, 1862.

reduce a la copia servil de la naturaleza, sino que la convierte en marca de la individualidad creadora del artista.

También su uso del color será peculiar, recuperando a veces los tonos claros del Rococó francés y tratando el color local como una serie de esmaltes, sobre las que añadirá las sombras en todas las superficies, incluso en las partes claras. Nunca encontramos en sus pinturas ese “marrón” que marcó la pintura de su época.

De todo ello se deduce que el Neoclasicismo en el que con tanta desenvoltura se sitúa a Ingres es una etiqueta dudosa. Como nos recuerda Calvo Serraller, durante mucho tiempo se le acuso de “pintor gótico”: “En este sentido se pron-

nunció un famoso crítico, Théodore Silvestre, al contemplar su obra de Edipo y la Esfinge (1808), afirmando que Ingres era “un chino extraviado en las ruinas de Atenas”. Esta crítica se debe entender como que se trataba de un artista que interpretaba el clasicismo antiguo de una forma excéntrica, distinta y exótica. Conviene recordar todo esto ya que gracias a sus notables éxitos y reconocimientos posteriores y, en parte por verse enfrentado con la corriente del romanticismo del color protagonizada por Delacroix, se acabó convirtiéndolo en a ojos de todo el mundo en una especie de artista académico, retardatario y encarnizado enemigo de todas las vanguardias, una absurda leyenda que todavía no se ha borrado por completo.”⁵

Todo el mundo, sin embargo, está de acuerdo en conceder el máximo reconocimiento a su dibujo: equilibrio plástico, análisis psicológico, originalidad creativa.

Como dice Francastel: “La gran lección de Ingres es haber demostrado que el modelo, la naturaleza, el tema, no eran más que puntos de apoyo para la creación original. En un retrato de Ingres, el tema no es la anécdota sino la composición”.⁶

Y en cierto modo también sus odaliscas merecen ese reconocimiento, desde la primera, *La gran Odalisca* en 1814 hasta *El baño turco* pintado en 1862 cuando el pintor tiene la venerable edad de ochenta y dos años. Ellas por sí mismas

⁵ Calvo Serraller, F. *El arte contemporáneo*. Madrid. Taurus. 2006. pág. 89.

⁶ Francastel. *Opus cit.* pág. 241.

enlazan al pintor con Degas y de allí en otro salto con Picasso y Matisse. Estas mujeres, que el pintor nunca ha visto personalmente sino de las que solo ha leído (ya que contrariamente a Delacroix nunca salió de Europa), representan, una belleza donde el tacto dibuja los contornos de unos cuerpos soñados, pero no por ello menos verdaderos.

3. Una belleza distinta, los artistas románticos ingleses

El Romanticismo en Inglaterra se presenta en tres manifestaciones importantes: la pintura de paisaje con Constable y Turner como figuras importantes, la de los visionarios: Blake, Fussli y finalmente la Hermandad Prerafaelita.

No hay duda de que Inglaterra desarrolla más que otros países europeos una cultura de amor y respeto por la naturaleza y los animales. En ese sentido no debe olvidarse como la reflexión sobre el jardín y el paisaje “salvaje” está detrás de dos de sus mayores aportaciones abstractas a la plástica, como son la noción de lo pintoresco y de lo sublime.

Igualmente el hecho de que esta misma naturaleza se va a ver pronto amenazada por el éxito de la revolución industrial dará al tema una carga de melancolía y nostalgia añadida.

John Constable fue uno de los primeros en crear una noción de pintura de la naturaleza romántica, pero no por los aspectos literarios normalmente asociados a ella. Nacido en 1776 de familia acomodada tuvo que vencer la resistencia paterna para dedicarse a la pintura. Luego su predilección por el paisaje como género entonces considerado menor le lleva a conocer el éxito de forma tardía, como tardía es también su entrada en la Academia. Delacroix, Gericault, en suma, el romanticismo francés, fue uno de los primeros en reconocer el valor de Constable que murió sin que el estado inglés le hubiese comprado una sola obra. Sin embargo en su pintura está el germen de la pintura de Barbizon y de los impresionistas. Sus pinturas se caracterizan por representar casi siempre el paisaje de su Suffolk natal, pero atento al movimiento de las nubes y el valor de la luz, todo esto en una pincelada suelta, ligera, que se ve secundada por una composición armoniosa y un dibujo previo muy elaborado. La perspectiva que adopta en sus cuadros y la que ofrece al espectador es la de un paseo por el campo. No es su mirada la de un propietario, ni la de un filósofo, sino la de un paseante que se detiene a disfrutar de una vista agradable. Sus cuadros evocan la experiencia de una delectación personal, pero no “personalista”.

Es el suyo un paisaje amable y vagamente familiar que se compone de muchos pequeños detalles que se funden “inadvertidos” en la visión general.



Constable, J. *La bahía de Weymouth*, 1816.

cación necesaria para ser pintor se debe tan sólo a sus dotes y a la precocidad con la que estos se manifiestan (firma su primera acuarela a los 11 años). Enseguida se relaciona con arquitectos (su primera vocación) para los que trabaja y que tutelan su entrada como alumno en la Real Academia Inglesa a los 14 años. Trabaja también coloreando grabados. Su facilidad con el dibujo y la acuarela le llevan en una primera etapa a la elaboración de unas imágenes realistas de paisajes y arquitecturas, que se podrían calificar como pintorescas, primero de Inglaterra y más tarde de Europa, especialmente de Italia. Este tipo de obra es especialmente comercial ya que la tradición del “Gran Tour” llevaba a los jóvenes ingleses de medios a visitar los lugares “cultos” de Europa y a llevarse imágenes como *souvenir*. Con el cambio de siglo y sus frecuentes viajes que le llevan al Louvre y más tarde a contactar con Delacroix y los románticos franceses, la pasión por el color se volverá cada vez más intensa.

Otros dos artistas, acuarelistas merecen mencionarse: John Robert Cozens cuyos experimentos con las manchas o “blots” y dibujos semi-abstractos influyeron tanto a Constable como a Turner y Thomas Girtin con el que trabajó Turner y que luchó para el reconocimiento de la técnica acuarelista. A su muerte en 1805 se crea la Sociedad Inglesa de acuarelistas.

Joseph Mallord William Turner (1775-1851) fue el hijo de un barbero y por lo tanto su acceso a la edu-

En esta segunda etapa, a partir de 1800, Turner ha encontrado un camino de expresión que se irá haciendo cada vez más personal. Empieza la experimentación con el color y la indagación sobre la percepción visual que le llevarán a una creciente abstracción. Turner irá gradualmente desprendiéndose del dibujo a favor del color. En su obra *La última singladura del Fighting Temeraire* de 1838 Turner mantiene un equilibrio perfecto entre dibujo y color, anécdota y símbolo. La historia que nos cuenta es la retirada (por medio de un remolcador de vapor) y



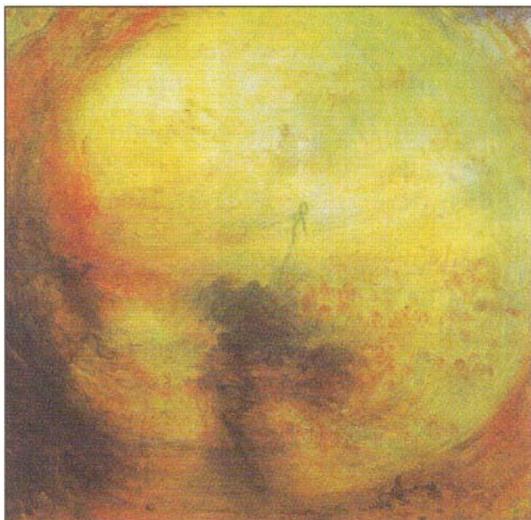
Turner, J.M.W. *La última singladura del Fighting Temeraire*, 1838.

el posterior desguace, del barco de Nelson, con el que los ingleses ganaron las guerras napoleónicas. Pero se convierte en símbolo por medio de esa maravillosa puesta de sol, que nos habla no sólo del fin de todas las historias, y todas las victorias, sino que también es un postrer homenaje a aquellos que han alcanzado la gloria, efímera y eterna como un momento de belleza.

A pesar de que Turner siempre justificó su obra final con razones “materialistas” y “realistas”: es lo que se ve en medio de una tormenta de nieve, desde un tren en movimiento... su última pintura debe tanto a los análisis de Goethe, como a los descubrimientos de los científicos ingleses (por ejemplo Michael Faraday, amigo y admirador suyo) que investigaban las relaciones entre materia y energía. En esta obra, *Luz y color (la teoría de Goethe)*. *La mañana siguiente al Diluvio, Moisés escribiéndole Génesis* destaca el carácter visionario de la misma. Tanto la figura de Moisés, como el Monte Ararat, quedan reducidos a la mínima expresión. Lo que domina es una esfera de luz.

Los visionarios Füssli y Blake son más ilustradores que pintores y consiguieron dar al dibujo, hasta entonces terreno preferente del Neoclasicismo un nuevo sesgo profético y misterioso. Füssli y Blake hicieron ilustraciones de los libros entonces de moda y que significan un retorno de las sagas medievales (especialmente de las germánicas y nórdicas que habían sido olvidadas) y de la religión: La Biblia, Milton, Dante, son bajo su pincel, relatos metafóricos sobre el alma del hombre.

El uso que hacen de la imaginación que parece dictar las alucinadas visiones que se



Turner, J.M.W. *Luz y color (la teoría de Goethe): la mañana siguiente al diluvio. Moisés escribiendo el Génesis*, 1843.



Blake, W. *El pecado original*, 1807.

atreven a plasmar, revela mucho sobre la comunicación simbólica del inconsciente colectivo (mucho antes de que Freud y Jung hubiesen establecido su existencia).

Blake elabora un mundo propio, su propio vocabulario, su propia cosmología, su propio estilo, a medias entre la pintura y la literatura, en el que reconstruye los mitos de la creación y de la salvación, del cielo y el infierno, en busca de la perdida espiritualidad del hombre. Es, en lo básico, una historia maniquea de la dialéctica entre el bien y el mal, pero con gran riqueza de imágenes y sorprendentes relaciones esotéricas entre visión y palabra.

Finalmente, la Hermandad Prerafaelita es una comunidad de artistas (pintores, escritores, críticos) que se retiran del mundo, espantados por la grosería materialista de su época, para emular las comunidades religiosas medievales. Como para Blake, ellos ven en el arte un camino de espiritualidad. Los Prerafaelitas siguen las pautas de los Nazarenos cuya organización data de principios de siglo XIX.

La hermandad prerafaelita se funda en la segunda mitad del siglo XIX, en 1848 y se organiza en torno a la potente figura de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) pintor y poeta, cuya familia provenía de Nápoles, su hermano, William Michael (1829-1919) (secretario y cronista de la Hermandad) y su hermana, la poetisa Cristina Rossetti (aunque no es “oficialmente” un miembro). También participan en ella, William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) Eduard Burne-Jones (1833-1898), Ford Madox Brown (1821-1893) y William Morris (1834-1896). Las teorías del Nuevo movimiento se exponían en una revista titulada “The germ” o La semilla y después de dos o tres exposiciones que suscitaron gran polémica por su tratamiento (relativamente) innovador de algunos temas sagrados (Charles Dickens les acusó de impiedad por no pintar a la Virgen suficientemente guapa) fueron los protegidos de esa figura tan fascinante como controvertida que fue el crítico John Ruskin.

Como su nombre indica aspiraban a recuperar la mirada limpia de los artistas anteriores a Rafael pero también se colocaron en abierta rebeldía frente a los criterios de la Real Academia de Bellas artes y de su director Sir Joshua Reynolds.

Su pretensión es el advenimiento de un arte religioso y esto en un estilo muy dibujístico, muy analítico o detallista, construido con colores locales muy vivos que tiene algo de vitrina gótica y de formas alargadas que tienden a imitar ramajes vegetales. Los temas son fundamentalmente religiosos pero de forma innovadora. También hay numerosas obras basadas en la literatura, aunque también “fabulas” moralizantes que insisten en los peligros de la vida actual y la corrupción de hombres y sobre todo mujeres, que era una obsesión muy victoriana.

Esta obra de Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, de 1874, cuyo título hace alusión a la mitología griega, representa el ideal femenino y decorativo de los Prerafaelistas, que usaban un canon de formas alargadas y con una suave curva (que a veces llega a formar arabescos). El primer modelo de Rossetti (y también de Millais) fue su mujer, Elizabeth Siddall, rubia, delgada con aspecto adolescente, que fue también pintora y poeta. A su muerte, la fuerte sensualidad morena de Jane Burden, esposa de Morris, que podemos contemplar en esta obra, la reemplazó. Aquí Proserpina, con una granada en la mano, medita su decisión: si muerde el fruto no podrá volver a la tierra. En el cuadro se inserta un poema de amor de Rosetti.



Rossetti, D.G. *Proserpina*, 1874.

Además de sus extraordinarias pinturas y de algunos buenos poemas, Los Prerafaelitas, dejan también un importante legado en el campo de la decoración y las artes aplicadas: papeles pintados, muebles, vitrinas, cerámica. Esto puede verse en este cuadro de William Morris *La reina Ginebra*, 1858.

Morris no era pintor, sino poeta, arquitecto, diseñador y también filósofo político ligado al socialismo, y este es el único cuadro que se le conoce. Es llamativo el muestrario de telas y de objetos decorativos que el cuadro presenta y que enlaza con su posterior labor como director de Morris, Marshall, Faulkner & C^a donde se producían todo tipo de objetos de decoración (desde muebles a telas) y para la que contrató a Edward Burne-Jones y a Dante Gabriel Rossetti. Con esta iniciativa Morris pretendía oponerse a la destrucción de la belleza y de los oficios artesanales amenazados por la Revolución Industrial.

Otro aspecto importante es el de su protagonista, Ginebra, con lo que el cuadro enlaza con el ciclo de las pinturas medievales, esta vez en torno a la leyenda artúrica. Ginebra, la reina, está representada bajo los rasgos de la mujer de Morris, Jane Burden, que fue también modelo de Dante Gabriel Rossetti. Al igual que la reina de la Mesa redonda, cuyo afecto estaba dividido entre su esposo el Rey Arturo y el caballero Lancelot, es probable



Morris, W. *La reina Ginebra*, 1858.

que Jane Morris fuese la amante de Rossetti. Sin embargo, la literatura acudía a su rescate para demostrar que una mujer puede amar a dos hombres, sin menoscabo de la dignidad de ninguno de los tres (esto era, evidentemente, una flagrante transgresión de las normas sociales imperantes).

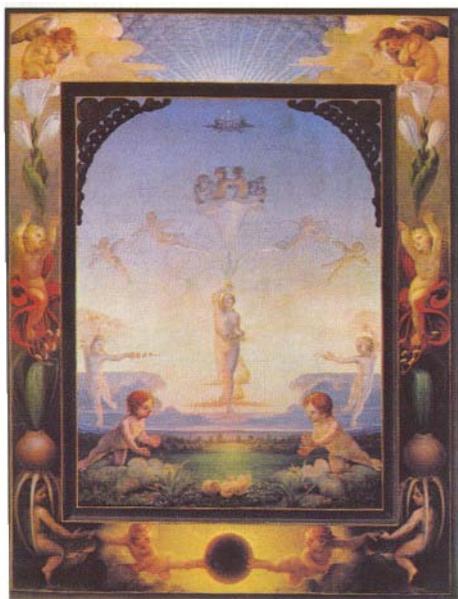
4. El artista alemán y el paisaje del alma

Una de las facetas más innovadoras del romanticismo alemán fue el intento de sustituir la gran pintura, la pintura histórica por el paisaje. No cabe duda de que esto tiene relación con la desaparición de los valores tradicionales, políticos y sociales. Pero es sobretodo el fin de un lenguaje heroico y retórico reemplazado por una búsqueda de valores nuevos ligados a la naturaleza y al silencio. Como dicen Charles Rosen y Henri Zerner: “la ambición del artista romántico era crear un lenguaje simbólico independiente de la tradición. Ya no bastaba con iniciar una nueva tradición, que a su vez, con el paso del tiempo, se convirtiera en un sistema arbitrario. Lo que se necesitaba era un simbolismo natural que permaneciera eternamente nuevo”.⁷

En Alemania el arte del paisaje va dar lugar a dos artistas singulares pero que comparten el mismo sentimiento místico universal de comunión con la naturaleza: Philip Otto Runge (1777-1810) y Gaspar David Friederick (1774-1840).

Philip Otto Runge, elaboró en Hamburgo una teoría sincrética y ambiciosa sobre el arte del paisaje romántico. En parte se basa en la Teoría de los colores de Goethe y en parte en su convicción de que la obra pictórica podía servir para expresar mediante una serie de símbolos y alegorías naturales los estados anímicos del hombre. El artista busca crear un “paisaje de sentimientos”. En su proyecto de obra *Los momentos del día* intenta fundir símbolos cristianos y paganos con representaciones alegóricas del mundo vegetal, las estaciones, y sobre todo de la luz que es a la vez fenómeno natural y mensaje espiritual.

De este ciclo solo nos han quedado dos pinturas de la misma obra que representa “La mañana” (1808). En el centro una mujer que



Runge, P.O. *La mañana* (primera versión), 1808.

⁷ Rosen y Zerner. *Opus cit.* pág. 66.

simboliza la Aurora y en la que se mezclan caracteres de Venus y la Virgen María (de ella surgen ocho ángeles y su símbolo es la Azucena: flor de la Anunciación símbolo de la pureza y de la primavera). Sobre la hierba el regalo de la virgen: un niño recién nacido que puede ser Jesucristo y también el nuevo día.

El complicado sincretismo de estas imágenes explican que Runge no tuviese discípulos y que los pintores se inclinaban por las representaciones más fácilmente asimilables (e imitables) de Friedrich.

En Friedrich encontramos un simbolismo natural que no está ligado a un lenguaje esotérico secreto sólo para iniciados (aunque sí es verdad que los bloques de rocas, los robles, abetos y píceas se convierten en símbolos de lo alemán, en alusiones ocultas) sino a símbolos tan arraigados, tan basados en una comunicación primera o primitiva, familiar, que a fuerza de ser conocidos resultan casi invisibles: las estaciones, las horas del día, los elementos verticales u horizontales... pero que pintados en esa desnudez franciscana de Friedrich vuelven a tomar un significado existencial profundo.

Así son las alegorías de Friedrich, temas de meditación, una forma de rezo para el hombre que ha perdido fe en las palabras, espiritualidad ascética... La forma en que Friedrich aísla cada uno de sus motivos, le da más fuerza pues envuelto en la soledad, en el silencio, el símbolo toma una consistencia única: es la única puerta, la única vía, la única salvación. Esto podemos verlo por ejemplo en *Abadía en el Robledal* (1809-1810) pintada para acompañar *Monje a orillas del mar* de la misma fecha.

Ambos cuadros presentan el contraste entre el pequeño tamaño del hombre enfrentado al cosmos y hablan de una religiosidad que no puede encajarse en los confines de cuatro paredes sino que necesita proyectarse hacia la visión del infinito.

En *Rocas calcáreas* de 1818, nos encontramos la visión de un mar azul enmarcado naturalmente por los ramales de los árboles y una garganta de rocas blancas. Los tres personajes, una



Friedrich, C.D. *Monje a orillas del mar*, 1809-1810.



Friedrich, C.D. *Abadía en el robledal*, 1809-1810.



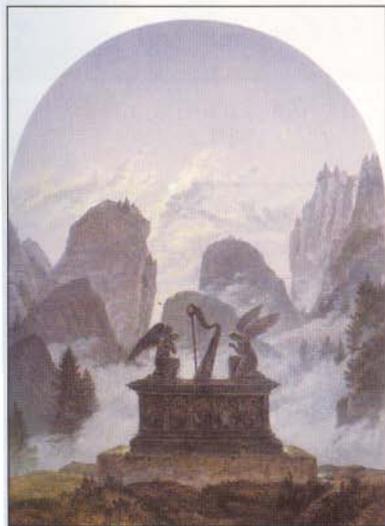
Friedrich, C.D. *Rocas calcareas en Rungen*, 1818.

mujer y dos hombres, quizás una alusión a la importancia que los Románticos concedían a los sentimientos gemelos de la amistad y el amor, observan el espectáculo de tres maneras distintas: uno mirando solo hacia lejos, otro demasiado cerca y finalmente, la mujer a media distancia, que señala el abismo.

Es cierto que las obras de Friedrich son obras de mirada interior, dedicadas a entregar un mensaje espiritual pero, sin embargo, mantiene contacto con el exterior mediante tres logros fundamentales: el dominio de la luz, la perfecta composición que rige sus obras (que como los pinturas medievales hacen uso de la escala, del distinto tamaño de los objetos, como medio comunicativo de su jerarquía) y el menudo realismo de los detalles.

La presencia de Friedrich en Dresde (donde vivió casi toda su vida) lo convirtió en un centro de pintura romántica. Friederich estuvo además en contacto directo con los intelectuales y poetas de su tiempo que le influyeron decisivamente, sobre todo Novalis.

Algunos de los artistas que siguieron sus pasos son Carl Gustav Carus (1789-1869), Georg Friedrich Kersting (1785-1847), Ernst Friedrich ●ehme (1797-1855) y muchos otros... estos artistas trabajaban en el estilo del maestro buscando realizar alegorías sencillas y naturales en un estilo realista, contenido, dibujado más que pintado y detallista... El tema principal era el paisaje pero inserto en una perspectiva humanista que asociaba el desvelamiento del alma con el ideal del progreso social y político, tal y como lo habían expresado, a principios del romanticismo, los filósofos de Jena.



Carus, C.G. *El monumento a Goethe*, 1832.

Es necesario, también dentro de la pintura romántica alemana, señalar el movimiento pictórico de los Nazarenos. Los Nazarenos surgen en Viena en 1809 cuando algunos artistas insatisfechos con la enseñanza neoclásica de la Academia se rebelan. Poco después se trasladan a un monasterio en Roma, donde con el nombre de Hermanos de San Lucas intentan reestablecer la preeminencia de la pintura religiosa anterior a Rafael en la línea de Fra Angélico y Alberto Durcro. La obra de estos artistas, que intentan recuperar la gran tradición de la pintura religiosa mural, se concreta en cuadros algo ingenuos, de dibujo sereno y colorido local.

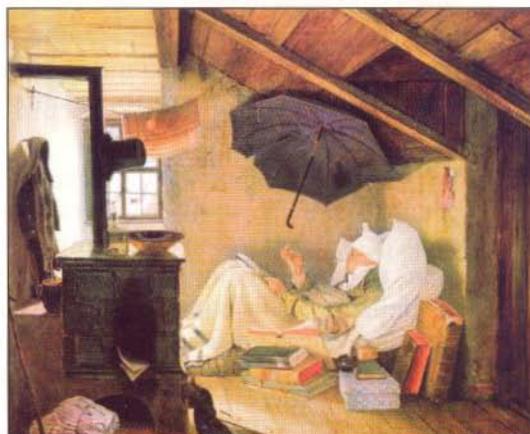


● Overbeck, F. *Italia y Germania (Sulamita y María)*, 1828.

Después de su auge, el Romanticismo en Alemania fue derivando hacia la pintura de paisaje naturalista y también surgieron unas obras de pequeño formato, retratos, paisajes y escenas costumbristas que se dio en llamar Biedermeier, y que estaban destinadas a gozar del aprecio de la burguesía.

5. La España Romántica

Resulta paradójico que en España, un país de los más románticos, tal y como lo consideró Teophile Gautier, el Romanticismo tardara tiempo en calar y fuera tan limitado. La imagen y el mito de España que crearon los viajeros concuerdan con los ideales románticos que se desarrollaron en el resto de Europa. Sin embargo en España la creación artística no estuvo apoyada por formulaciones teóricas y los artistas seguían dependiendo del control de las academias que imponían un agotado clasicismo, por lo que hubo que esperar a la década de los años treinta para que las novedades plásticas se abrieran paso. La edición de revistas, la importancia de los liceos artísticos, ateneos y otros cenáculos, que promovieron una incipiente crítica de arte, así como la aparición de una nueva clientela burguesa que amplió la demanda y el mercado son los factores que favorecieron las nuevas actitudes estéticas y literarias, y con ello la



Spitzweg, C. *El poeta pobre*, 1839.

implantación de un espíritu romántico. Una imagen inequívoca de este espíritu se encuentra en el retrato colectivo, *Una lectura de Ventura de la Vega en el escenario del teatro del Príncipe*, que realizó Antonio Esquivel (1806-1857) en 1845 y que para la fecha puede considerarse ya una *proclama de la generación romántica*. No obstante, los límites del Romanticismo español no son fáciles de precisar, pues aunque se manifiesta en torno a la década de los treinta y se prolonga durante varias décadas, en muchos aspectos pervivirá durante la segunda mitad conviviendo con otros estilos más realistas y objetivos.

Ejemplo de las influencias del romanticismo europeo fue la aparición en Barcelona y Madrid de unos pintores que practicaron una suerte de nazarenismo, que se adaptó a la tradición de la pintura religiosa española y que difundió una estética piadosa. Entre los seguidores o nazarenistas destacan Joaquín Espalter y Germán Hernández Amores.

El retrato fue uno de los géneros que más cultivaron los pintores románticos, dada la demanda que exigía la aristocracia y la alta burguesía. La figura más importante fue Federico Madrazo (1815-1894), el creador del modelo de retrato romántico en España y que dejó plasmado en la *Condesa de Vilches* (1853), donde se aprecia el nuevo ambiente que rodea a la figura, más delicado y exquisito, alejado del aparato neoclásico y dentro de una composición serena, así como la influencia de Ingres en el interés por el dibujo. No en vano fue Madrazo, un artista polifacético y cosmopolita, que viajó por toda Europa.

El mito romántico y los tópicos de España se difundieron a través de un género pictórico que tuvo una gran aceptación durante todo el siglo XIX: la pintura costumbrista. Con ella se ofreció una visión popular y folclorista de prácticas, tipos y tradiciones en cuadros de medio y pequeño formato que fueron las delicias de los compradores extranjeros. Sin duda, el pintor que más destacó fue Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870) con una producción de imágenes andaluzas y expresiones festivas, con una visión muy colorista y muy amable de la realidad. La imagen contraria, con representaciones más críticas, amargas e incluso violentas, la proporcionó el costumbrismo madrileño que, con un colorido más sombrío y terroso, practicaron una temática muy próxima a la de Goya. Leonardo Alenza (1807-1845), un pintor que muere joven y que encarna la figura del artista bohemio e incomprendido, típicamente romántico, dejó una obra de gran originalidad y cargada de sátira en pequeños cuadros como *El suicidio romántico*, una composición que roza casi la caricatura. La crítica a la Inquisición la abanderó Eugenio Lucas (1817-1870) con unas escenas corrosivas y violentas y una técnica muy suelta, sin dibujo y empaste característico del expresionismo goyesco.

Por último, hay que considerar el alcance y la extensión que adquiere el paisaje como género independiente. El principal paisajista fue Jenaro Pérez Villamil (1807-1854), en el que se han visto ciertas influencias de los pintores británicos. Recorrió toda la Península escogiendo escenas y rincones para sus

cuadros que plasmaba luego en escenarios monumentales y amplios, aunque sus mejores composiciones son de formato pequeño. Destacan sus descripciones paisajistas luminosas con monumentos medievales, ruinas y toda clase de connotaciones históricas, como *Sevilla en tiempos de los árabes*.



Villamil, Jenaro. *Sevilla en tiempos de los árabes*, 1848.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Carlo: *El arte moderno*. Akal. Madrid. 1991.
- CALVO Serraller, F.: *El arte contemporáneo*. Madrid. Taurus. 2006.
- CLARK, K.: *La rebelión romántica*. Alianza Forma. Madrid. 1990.
- FRANCASTEL, P.: *Historia de la pintura francesa*. Alianza Editorial. Madrid. 1970.
- GAGE, J.J.M.W.: *Turner*. Yale University Press. 1987.
- HILTON, T.: *Los Prerafaelitas*. Ediciones Destino. Barcelona. 1993.
- HONOUR, H.: *El romanticismo*. Alianza Forma. Madrid. 1981.
- REYERO, C. y Freixas, M.: *Pintura y escultura en España*. Cátedra. Madrid. 1995.
- ROSEN, C. y Zerner, H.: *romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Hermann Blume, Madrid. 1984. pág.31.
- STAROBINSKY, J.: *The invention of liberty*. Rizzoli. New York. 1987 .
- VAUGHAN, W.: *German romantic painting*. Yale University Press. 1994.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA CIUDAD

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

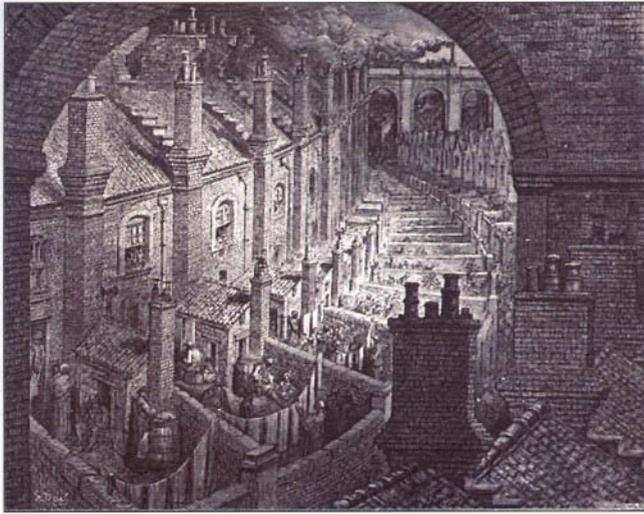
ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción.
2. Los problemas de la ciudad industrial y las propuestas alternativas.
3. Desde la utopía.
4. Las intervenciones técnicas en las ciudades.
5. Nuevas tipologías y “revivals”.
6. Revivalismo de lo clásico.
7. Alemania, entre el neogriego y la búsqueda del estilo nacional: Schinkel y Klenze.
8. La prevalencia del Neogótico.
9. William Morris, la fascinación por el gótico.
10. Francia y la restauración de monumentos: Viollet-le-Duc.
11. El Plan de París y la labor del Barón Haussmann.
12. El Ring de Viena.

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción

La ciudad va a ser durante el siglo XIX el escenario de la modernidad. En su seno se van a ver reflejados los cambios históricos, sociales, culturales y económicos; de la confluencia de todos estos factores surgirá la idea de ciudad moderna tal y como la entendemos en la actualidad. La Revolución Francesa y el desarrollo del Imperio Napoleónico habían extendido un nuevo pensamiento urbano que rompía las concepciones existentes en la teoría clásica: la ciudad se transformará en una estructura diferente como expone



Gustave DORÉ: *London: A pilgrimage* (1872).

Bajo el ferrocarril.

pedrado, acometida de aguas, etc., señalando la obligación de sacar de ellas los cementerios y hospitales. Ahora estas recomendaciones parecían ya evidentes y junto a ellas nacieron otras nuevas que propugnaban la conveniencia de trazar calles y avenidas amplias donde la fluidez del tránsito facilitase las relaciones comerciales, laborales o de esparcimiento de sus habitantes. Era preciso derribar las viejas murallas ya sin función defensiva, era necesario ensanchar los límites de la ciudad que de esta manera perdería su diseño histórico y convertiría los cascos antiguos en sectores de esa ciudad.

Los estilos arquitectónicos salidos del historicismo durante la Ilustración y el Neoclasicismo, se convierten en los lenguajes habituales en la ciudad burguesa, su simbología responderá a las necesidades del poder establecido. Se produce el paso, tal como lo define Gravagnuolo², desde la ciudad-monumento a la ciudad-servicio.

Hay un factor que trastocará la funcionalidad de las ciudades decimonónicas: la afluencia constante desde finales del siglo XVIII de población rural a la ciudad. La mejora de las técnicas aplicadas a la agricultura había producido un excedente de mano de obra que acude a las ciudades en busca de trabajo en las fábricas. El mejoramiento de las vías de comunicación y la generalización del

Carlo Aymonino¹, ya que reflejará la consolidación del poder de la burguesía.

En el siglo XVIII existía un gran interés por racionalizar y mejorar el trazado de las poblaciones. Las teorías de Laugier en *Essai sur l'Architecture* (1753) harán cambiar el concepto urbano de manera que se renuncia a la concepción unitaria de la ciudad para pasar al concepto de su diseño por partes. En la misma línea Francesco Milizia ya a fines del XVIII había insistido en la necesidad de que contasen con infraestructura de saneamientos, alcantarillado, em-

¹ Carlo AYMONINO: *El significado de las ciudades*. Madrid, Hermann Blume Ed., 1982, págs. 39 y ss.

² B. GRAVAGNUOLO: *Historia del Urbanismo en Europa, 1750-1960*. Madrid, Akal 1998. pág. 32.

ferrocarril desde 1830, conducirá a la población desde los más remotos lugares a los núcleos urbanos, un fenómeno que obligará a técnicos y funcionarios a arbitrar medidas para controlar el funcionamiento de la ciudad. Lo que se iba a poner de manifiesto era la carencia de instrumentos para hacer frente a los problemas que las aglomeraciones urbanas planteaban.

Arquitectos e ingenieros se aprestaron a planificar y diseñar las ciudades del Progreso, el mito del siglo XIX, pero desde el clasicismo académico se irá a la búsqueda de un auténtico estilo moderno. No obstante el progreso también tuvo su incidencia en la supervivencia de los cascos urbanos antiguos donde las sucesivas intervenciones habían dejado su huella. El mantenimiento, adecuación y restauración de la ciudad antigua fue otro de los debates del siglo que pervivirá hasta la eclosión del Movimiento Moderno ya en el siglo XX.

A partir de estos momentos, todas las teorías arquitectónicas y urbanas van a centrarse en la manera más adecuada para resolver los problemas técnicos. Ya sea desde planteamientos utópicos o principios socialistas se pretende intervenir en la ciudad para dar soluciones a esa masa obrera descontenta que supone un peligro para el orden establecido. Desde el poder político, arquitectos y técnicos, pondrán en marcha modos de actuación para ordenar con medidas legislativas el desarrollo de la ciudad. En virtud de este debate se va a planificar la ciudad del futuro.

2. Los problemas de la ciudad industrial y las propuestas alternativas

Desde finales del siglo XVIII se va a producir el paso de la ciudad antigua a la ciudad industrial, un nuevo modelo urbano que estará claramente consolidado a comienzos del siglo XX. En la nueva ciudad coexistirán estructuras viejas junto a las que genera la nueva sociedad que nace del capitalismo y de la industria. Pero ese despegue industrial trastoca la transformación lenta de los núcleos urbanos, que el tiempo había ido modelando, y se convierte en un proceso acuciante para hacer frente a factores que hasta entonces no habían hecho acto de presencia.

El más significativo de todos ellos es el aumento demográfico. Europa duplicó sobradamente su población entre 1800 y 1900 y España que no creció en la misma medida, tenía a finales del siglo XVIII doce millones de habitantes que se habían convertido en 18.500.000 en 1900. Son las ciudades más importantes las que principalmente atraen a la población, sobre todo Londres, una urbe que a finales del siglo XVIII tenía un millón de habitantes y que llegó a contar en 1860 con dos millones y medio. París también experimentó un notable crecimiento, en 1860 ya tenía una población de 1.700.000 almas.

El aumento de la población había producido graves problemas de saneamiento, de abastecimiento de aguas, de hacinamiento en las viviendas, que sobre todo afectaba a esa clase obrera que sobrevivía con bajos salarios, mal alimentada y en condiciones de trabajo que rayaban en la esclavitud. Todo ello generó un concepto antiurbano que considera la ciudad industrial como un “foco de pestilencia física y moral”. Las condiciones de vida de esa masa obrera se convertirá en motivo de estudio para médicos, políticos o filósofos y obligará a replantear el tema urbano desde parámetros diferentes.

Friedrich Engels, en *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, recrea el estado de los suburbios industriales de la ciudad de Manchester en 1845³. Queda patente la ausencia de planificación en los barrios de aluvión en donde se acomodan los obreros llegados del campo para trabajar en la industria. Se construyen viviendas precarias que son alquiladas a esa masa obrera en condiciones leoninas, en ocasiones por los mismos empleadores, aunque no reúnan las mínimas condiciones de habitabilidad.

Fueron los médicos los que primero analizaron las condiciones de vida en la naciente ciudad industrial. Benjamín Word Richardson con su libro *Hygeia (La ciudad de la salud)* puso de relieve la necesidad de dar respuesta a las precarias condiciones de vida que se daban en las viejas ciudades. Los estudios hechos en los años 40 por médicos como el inglés Chadwick o el francés Villermée, habían puesto de manifiesto la más elevada mortalidad en las zonas urbanas con respecto a las rurales. Edwin Chadwick (1800-1890) planteó desde sus puestos en la administración y a través de diferentes publicaciones como *The Sanitary Condition of the Labouring Population* (1842), hasta qué punto era imprescindible redactar una ley urbana que tuviera en cuenta las exigencias sanitarias. Al fin, en 1848, consiguió que se promulgase la *Public Health Act* la primera normativa sanitaria en Europa, que será seguida en 1850 por la primera ley urbanística de Francia que pretendía luchar contra



W. N. Pugin: *Contrast...*(1841).
La ciudad católica.



W. N. Pugin: *Contrast...*(1841).
La ciudad moderna.

³ F. ENGELS: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Buenos Aires, Ed. Futuro. 1965, págs. 65-68.

las viviendas insalubres, una legislación que había promovido el Vizconde Anatole de Melun.

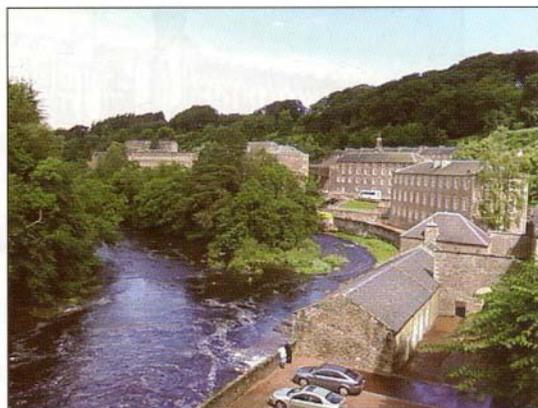
Desde otros ámbitos, la crítica a la naciente ciudad industrial se centra en la imposibilidad de proporcionar felicidad a sus habitantes. Welby Northmore Pugin (1812-1852), el arquitecto inglés adalid del neogótico, plantea en su libro *Contrast, Or, a Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Age of the Corresponding Building of the Present Days; Showing the Present Decay of Taste* (1836, 2ª ed. 1841) la falta de felicidad para la población que vive apiñada en edificios mezclados con fábricas de chimeneas humeantes. En sus grabados Pugin contrapone la vida placentera de los habitantes de la ciudad antigua rodeados de templos que mostraban sus creencias religiosas, frente al paisaje desolado de una ciudad de 1841 donde lo que aparece en primer plano es una prisión con forma de panóptico, una arquitectura represiva. Su opinión trasluce la desconfianza hacia la ciudad surgida del progreso y la industria y los peligros que acechan a sus habitantes. En parecidos términos se expresan escritores como Victor Hugo o John Ruskin quienes en sus obras resaltan los valores del mundo medieval y critican los males de la nueva ciudad industrial.

En esos momentos, se enfrentarán diferentes concepciones sobre la ciudad y surge la necesidad de establecer nuevos parámetros de intervención que regulen las relaciones y el desarrollo de la ciudad industrial. Desde algunos ámbitos se tratan de poner en marcha nuevas formulas de agrupación urbana, que, como alternativa a las existentes, fueran capaces de acabar con los males que la industrialización había causado.

3. Desde la utopía

Frente a las opciones que trataban de resolver el caos de la ciudad industrial con actuaciones concretas, nacieron otras que plantearon soluciones utópicas, incluso antiurbanas, que no sólo rechazaban la ciudad tradicional, sino que cuestionaban el tipo de sociedad surgida de la revolución industrial y deseaban crear una nueva organización social y espacial en la que el dinero no fuera el motor de la sociedad.

Utópicos como Robert Owen (1771-1858) teorizaron sobre la necesidad de crear nuevas formas de colo-

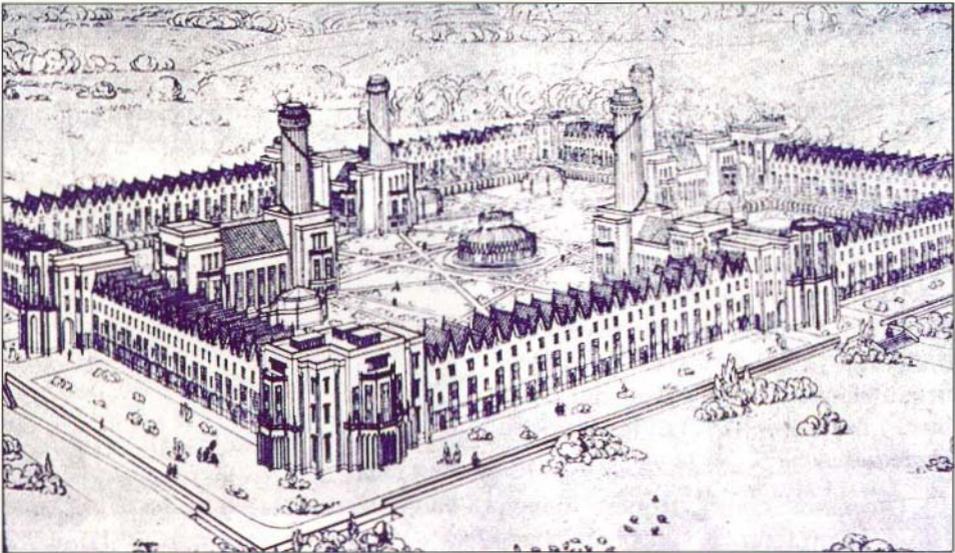


New Lanark en la actualidad.

nización, en comunidades en las que la educación y el trabajo perfeccionaran al individuo. Gracias a su iniciativa como filántropo, se había constituido en Escocia a principios del siglo XIX una nueva agrupación urbana, New Lanark, ligada a una fábrica de hilados en las que el respeto y no la explotación de los obreros, redundaba en el mejoramiento de la producción. Su pensamiento, muy ligado a concepciones ilustradas, se plasmó en el diseño para Harmony (c.1825). Esa nueva comunidad se instalaría en una parcela cuadrada sobre la que se situaban edificios cuadrados; cada cuadrado podía acoger a 1.200 personas y todo estaría rodeado de 1.000 o 1.500 acres de terreno de labor. En la parte central se encontrarían los edificios comunitarios y todas las actividades de la comunidad estarían regidas por un superintendente. Las unidades familiares estarían integradas por un hombre, su mujer y dos niños y las casas serían lo suficientemente espaciosas para su existencia, pero los niños que excedieran de esas unidades familiares se alojarían en residencias aparte. Sus teorías no tuvieron el éxito esperado aunque sí proyección en los Estados Unidos donde nació una New Harmony aunque de corta existencia.

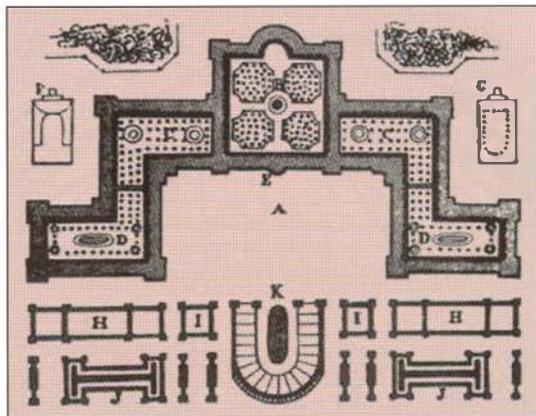
Los socialistas utópicos Charles Fourier (1772-1837) y Étienne Cabet (1788-1856) redactaron verdaderos tratados científicos y filosóficos que planteaban no sólo diseños urbanos renovados sino formas nuevas de organización social y política. Avanzaron modelos de agrupamiento y de colectivismo que se verán recogidos en propuestas del siglo XX, ya sin la carga de idealismo ilustrado y dirigismo que llevaban implícitas las utopías decimonónicas.

Charles Fourier realizó un análisis crítico de la sociedad capitalista y expuso a través de sus escritos en revistas y en *Traité de l'association domestique-agricole* (1832) la posibilidad de introducir un nuevo orden social y economi-



Diseño de New Harmony.

co que a la larga generaría un nuevo sistema de agrupación humana. Fourier estaba convencido de la existencia de una ley universal que conduce a los hombres a la asociación. Una vez superadas las condiciones de vida de la sociedad competitiva existente y tras haber atravesado seis períodos de perfeccionamiento, se llegaría en el séptimo a la armonía, a una sociedad comunitaria integrada por 1.620 individuos que habitaría el falansterio, unidad productiva que ocuparía una legua cuadrada del territorio. El falansterio funcionaría, según sus teorías, como una entidad productiva autónoma, pero coordinada con el conjunto de la organización territorial. Económicamente, cada uno de los miembros de la falange recibiría unos ingresos procedentes de su cuota de participación en el capital o por su intervención en el trabajo de la comunidad.



Planta de Falansterio.

El falansterio es una estructura arquitectónica compleja con el cuerpo principal ordenado simétricamente en torno a un gran patio central, la Place de Parade, que se vigilaría desde la *Tour d'Ordre*, el lugar donde estarían instalados el reloj y el telégrafo óptico. El edificio central se destinaba a funciones administrativas, mientras que los laterales estaban destinados uno a residencias y el otro a albergar las industrias ruidosas.

Las teorías fourieristas tuvieron muchos seguidores, en España incluso se proyectaron falansterios en la provincia de Cádiz gracias a la iniciativa del exiliado español Joaquín de Abreu que había conocido a Fourier en el falansterio de Condé-sur-Vesgue.

Las teorías socialistas de Cabet se recogieron en su libro *Vaaje a Icaria* (1842) donde diseñaba un mundo comunitario del que había desaparecido la propiedad privada. Sus opiniones le trajeron no pocas dificultades por lo que tuvo que exiliarse a Estados Unidos. Murió en Nueva Orleans donde había acudido para fundar una Nueva Icaria. Sus teorías atrajeron a muchos adeptos; en Cataluña siguiendo las ideas de Cabet, Antonio Monmany propuso en 1835 la construcción de una comunidad con 108 casas a expensas de la desamortizada cartuja de Montalegre en las cercanías de Tiana en el Maresme catalán. El claustro de la cartuja se convertiría en la plaza de esta comunidad y los campos de cultivo serían las tierras enajenadas a los cartujos. El procedimiento podía aplicarse a otras comunidades desamortizadas. Destacados seguidores de Cabet fueron Juan Rovira e Ignacio Montaldo, que acompañaron a Cabet a fundar una comuna en Estados Unidos y Narciso Monturiol (1819-1885) conocido por ser el inventor de una nave submarina, el Ictíneo.



Familisterio de Guise.

Existen propuestas tempranas que tratan de conjugar la dualidad campo-fábrica como en el pueblo de Mulhouse, en la Alsacia, donde el alcalde e industrial André Koechlin mandó construir, en 1835, 32 viviendas unifamiliares de alquiler destinadas a obreros y edificadas junto a la fábrica; cada casa contaba con un pedazo de tierra para que cada familia la cultivase. Todo ello iba unido a un cuidadoso sistema de seguridad social y de aceptación de unas reglas sociales que mantuvieran a los obreros en las mejores condiciones para el trabajo. Lo que Koechlin planteó fue un modelo de “Ciudad Obrera”, con buenas dosis de paternalismo, que servirá de modelo en el futuro.

Estos modelos se exportaron a otros países y pasaron a América con desigual fortuna; aún en la segunda mitad del siglo XIX, J. B. Godin (1817-1889) construyó en Guise entre 1859 y 1877 lo que llamó un familisterio, una organización que tuvo un notable éxito y de la que se había eliminado la gestión comunitaria y era, sobre todo, una unidad de producción. La estructura arquitectónica, muy restaurada, aún pervive en la actualidad.

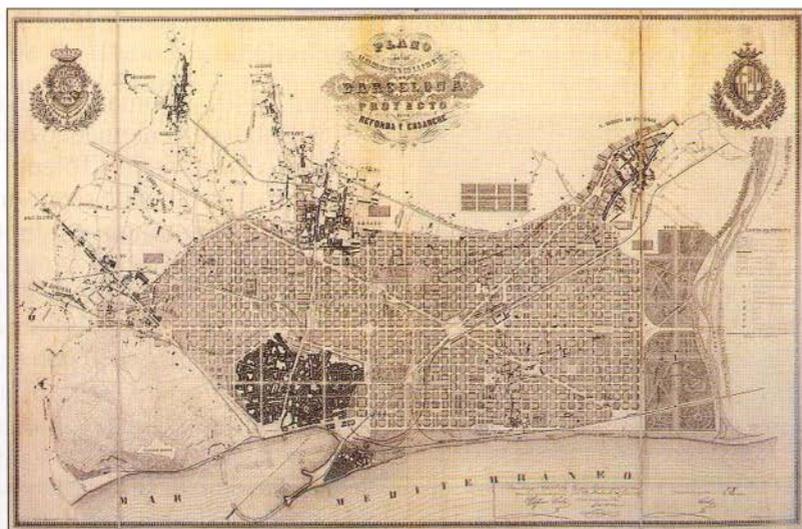
4. Las intervenciones técnicas en las ciudades

Las experiencias en el campo del urbanismo durante la primera mitad del siglo XIX y las críticas surgidas ante la situación de las ciudades industriales, habían puesto de manifiesto la carencia de instrumentos para hacer frente a los problemas que las aglomeraciones urbanas planteaban. Las graves dificultades que se presentaban en el saneamiento de las poblaciones, originadas por las concentraciones urbanas, habían hecho reflexionar a los técnicos y funcionarios de la necesidad de coordinación y arbitraje para intervenir en la ciudad. Pero la cuestión sanitaria no era el único problema, desde el pensamiento conservador también se habla de la necesidad de una “higiene moral”, porque el hacinamiento de los obreros en las urbes, la movilidad de la población y el anonimato que permitía la agrupación urbana, era el caldo de cultivo perfecto para el nacimiento del descontento y el brote de huelgas y revueltas obreras, como se había puesto de manifiesto en París en 1848.

Legisladores y técnicos fueron imponiendo a base de normas e intervenciones un nuevo modelo urbano que fuera capaz de absorber las transformaciones sufridas por una gran ciudad, ya fueran en el ámbito sanitario o del transporte, pero también estableciendo los medios para controlar el desarrollo de la urbe en su propio beneficio. La ciudad moderna se convierte así en un escenario económico.

Nacen los grandes planes para las poblaciones, principalmente en aquellas capitales de gobiernos fuertes como el de Napoleón III en Francia, Otto von Bismarck en Alemania o Disraeli en Inglaterra, que pueden considerarse modelos de urbanística neoconservadora tal y como dice Benevolo⁴ y que se exporta a las colonias. La urbanística se convierte en uno de los más eficaces instrumentos del poder, sobre todo en Francia. El Plan de París llevado a la práctica por el prefecto del Sena, el barón Haussmann, o la realización del Ring de Viena son algunos de los modelos seguidos.

Hay algunas teorías que no se ajustan a lo ya citado. En 1867 el catalán Ildelfonso Cerdá publicó *Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*, una interesante recopilación de los conceptos sobre la urbanización que, según sus palabras, “era la materia de mayor importancia de cuantas pueden surgir en el seno de las sociedades”. Si bien su teoría está enfocada desde la necesidad de plantear un proyecto para la reforma y ensanche de Barcelona, tiene la novedad de aportar un concepto nuevo sobre urbanización: la idea de que “la tarea urbanizadora debe ser científica, artística y hábilmente combinada, sin respetar las



Ildelfonso Cerdá: *Plan de ensanche de Barcelona*.

⁴ L. BENEVOLO: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, G. Gili, 6ª ed. 1987, pág. 87.

tradicionales concepciones que ven a la ciudad como el resultado de la configuración caprichosa del tiempo”⁵. El método científico de Cerdá comenzaba con una vasta recogida de datos estadísticos, los antecedentes del problema, y, sobre todo, con el levantamiento de planos topográficos. Todo el proyecto está planteado en virtud del concepto de la higiene y de la circulación, a los que Cerdá llamó: higienismo y movilidad.

Desde el punto de vista formal este tipo de ensanches funcionalistas tienen en común el interés por romper con la escala antigua y crear una nueva unidad de medida, son una malla que engloba las estructuras existentes y que puede extenderse a voluntad. Los ensanches han sido considerados exponentes de la nueva ciudad, a la vez que son la lógica consecuencia del nuevo crecimiento económico, el verdadero motor del desarrollo urbano. Lo mismo en el caso de Barcelona que en intervenciones en otros lugares, las mallas ortogonales, que se pueden ampliar a voluntad, se superponen al tejido urbano anterior como planes reguladores del territorio, aunque tienden a generar monotonía en la distribución con avenidas o bulevares en los que una arquitectura a modo de telones uniformes, encubren las estructuras preexistentes.

Las grandes poblaciones europeas formaron, con una arquitectura representativa, avenidas grandiosas que pretendían comunicar el centro urbano con la periferia y que actúan como incisiones o cisiones en el trazado antiguo. Así nacieron Vía Nazionale en Roma o Vía Roma en Turín; el modelo francés de los Champs Elysées se llevó a México, donde el emperador Maximiliano abrió en 1860 el paseo de la Reforma que unía la capital azteca con el palacio de Chapultepec.

5. Nuevas tipologías y “revivals”



Thomas Cole: *El sueño del arquitecto* (1840, Toledo, Ohio, Museum of Art).

En 1840, Thomas Cole (1801-1848) pintaba un enigmático cuadro *El sueño del arquitecto* (Toledo, Ohio, Museum of Art) donde representaba a una figura masculina diminuta que recostada, contempla abrumada, majestuosas arquitecturas: góticas, egipcias, griegas, romanas y neoclásicas se mezclan en una visión casi onírica. Este paisajista, nacido inglés y criado en Estados Unidos, fundador de la Escuela del Río Hudson y defensor de los espacios naturales, ponía de relieve el enorme arsenal con el que

⁵ Ildefonso CERDÁ: *Teoría General de la Urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid, Imprenta Española, 1867. Ed. Facsímil, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1971, 3 vols. tomo I, pág. 622.

contaban los arquitectos a la hora de construir. La visión de Cole enlaza con el repertorio historicista que Durand había presentado en su *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* donde edificios de todas las épocas aparecen reunidos sin atisbos de escala real como un repertorio. Durand fue también quien había codificado las diferentes tipologías arquitectónicas que en las ciudades burguesas no se limitarán a templos y palacios, sino que hospitales,



Durand: *Recueil et parallèle ...*

museos, edificios administrativos, bancos, bolsas de comercio, cementerios, cárceles, escuelas, parques o bloques de viviendas a los que más tarde se unirán estaciones de ferrocarril, formarán parte de un marco urbano que se desea grandioso y que obligará a elegir el estilo adecuado a su función. Esa indefinición o abundancia de modelos se dejó sentir en todos los países, incluso en Inglaterra donde el gótico parecía ser una constante. Charles Robert Cockerell (1788-1863), arquitecto, arqueólogo y teórico dibujó *The Professor's Dream* en 1848, donde al igual que había hecho Cole, muestra un abigarrado conjunto de arquitecturas diversas y ruinas de entre las que no están ausentes las egipcias con la figura de la *gran Esfinge*, los *colosos de Memnon* o el *Coliseo* romano. La arqueología será un ingrediente más.

Otros estilos más exóticos como el indio, chino o árabe, con todas las versiones de la *Alhambra* de Granada, se adaptarán a las arquitecturas para la diversión o el descanso en los lugares más dispares. Wilhelm I de Württemberg encargó para su *villa Wilhema* (1837-1841) de Stuttgart un pabellón para el placer en el parque con una decoración policroma y de yeserías árabes, moti-



Robert Cockerell: *The Professor's Dream*. (1848, Royal Academy of Arts Collection).



Ludwig von Zanth: *Pabellón de Villa Wilhema*, 1837, Stuttgart.

vos semejantes a los que el Duque de Montpensier llevará a su palacio de verano en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Los elementos pintorescos serán una constante en el diseño de los recién creados parques. Estos espacios verdes van a ser una de las novedades impresionables en las ciudades burguesas. Parques, alamedas o bulevares arbolados ocuparán un espacio necesario en los trazados. Sin las connotaciones del neoclasicismo, los jardines paisajistas incorporarán, ruinas, templete, kioscos chinoscos o enormes lagos que igual en París, Londres, Viena o Nueva York cumplirán la misión de acercar la naturaleza a los habitantes de la urbe.

El neogótico conservará un sentido simbólico cargado de connotaciones religiosas, aunque en algunos países, como en Alemania o Inglaterra, entronque con la tradición nacional y con una específica arquitectura civil. Con todos estos componentes se construirán las ciudades del siglo XIX.

6. Revivalismo de lo clásico

Fue el Clasicismo el estilo que mejor se podía adaptar a la arquitectura oficial y de representación, aunque el Renacimiento se usó profusamente a falta de un estilo genuinamente moderno como recomendó el arquitecto alemán Gottfried Semper (1803-1879). Uno de los motivos fue que las Academias de arquitectura lo empleaban como modelo en sus enseñanzas. Menudearon así las tipologías templarias para museos, bibliotecas, monumentos conmemorativos o parlamentos.

En Francia, desde la Academie de Beaux-Arts de la que fue secretario hasta 1839, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1859) perpetúa en sus enseñanzas la prevalencia de los modelos de la Antigüedad en las arquitecturas representativas. Durante el reinado constitucional de Luis Felipe de Orleáns (1830-1848) se terminó la *iglesia de la Madelaine* o el *arco de la*



Henri Labrouste: *Biblioteca de Sainte-Geneviève*, París. Fachada principal.

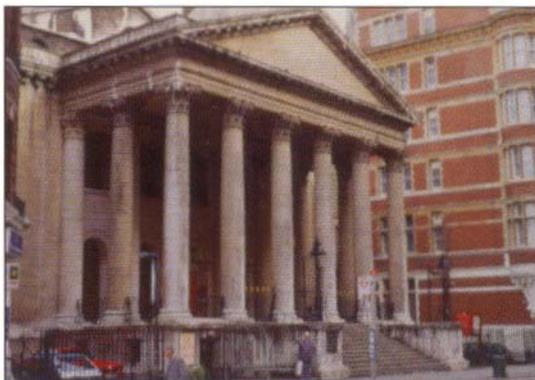


Henri Labrouste: *Biblioteca de Sainte-Geneviève*, París. Sala de lectura.

Estrella en París y el Palacio de Justicia de Lyon obra de L.P. Baltard (1764-1846) con su pórtico de veinticuatro columnas corintias.

Está muy presente un gusto por la arquitectura del renacimiento italiano que habían puesto de moda los arquitectos de Napoleón, Percier y Fontaine. Arquitectos más jóvenes hicieron propuestas nuevas, sin renunciar a la estela del renacimiento, que se vieron reflejadas en la *Biblioteca de Sainte-Geneviève* de Henri Labrouste (1801-1875), una elaboración en lo externo del *templo malatestiano* de Rimini de Alberti, o la espléndida de Félix Duban (1797-1870) inspirada en el modelo de palacio renacentista, una obra que se concluyó en 1860 cuando las modas habían evolucionado. Todavía con gusto arqueológico Jacques Ignace Hittorff (1792-1867) incorporó a su *iglesia de Saint-Vicent de Paul* y a otras construcciones civiles, decoraciones pintadas que recordaban sus investigaciones en Sicilia en el *templo de Selinus*. Sus estudios le llevaron a tratar de demostrar que la decoración pintada de la arquitectura griega estaba totalmente supeditada a la importancia de las formas arquitectónicas.

Mientras en Inglaterra el rey Jorge IV se dispuso a ornar la ciudad de Londres como digno escenario de su reinado; a la vez una floreciente burguesía realizó numerosos encargos y los arquitectos se movieron entre el regusto neogriego y un clasicismo no canónico usado a voluntad. No dejaron de aparecer realizaciones casi pintorescas como la *iglesia de San Pancras* (1822) de Londres de William Inwood (1771-1843) con su pórtico de cariátides como las del *Erecteion* de la Acrópolis de Atenas o la *torre de St. George de Bloomsbury* (h. 1830) coronada por un trasunto del *Mausoleo de Halicarnaso*. William Wilkins (1779-1839) que había publicado en 1807 *Antiquities of Magna Graecia*, además de realizar algunas obras pintorescas que se inspiraban en lo griego, terminó la *National Gallery* (1823-1838) de Londres de un convencional clasicismo, al igual que la tradicional arquitectura del *British Museum* (1824-1847) de Robert Smirke (1781-1867) rodeada de columnas que recubren las fachadas de los distintos cuerpos.



William Inwood: *Pórtico iglesia de San Pancras*, Londres.



William Inwood: *Pórtico de cariátides, iglesia de San Pancras de Londres*.



George Basevi: *Fitzwilliam Museum* de Cambridge, 1841.

En otros museos como la *National Gallery of Scotland* (1850) de Thomas Hamilton, mientras que las deudas con lo romano son evidentes en el *Fitzwilliam Museum* (1841) de Cambridge de George Basevi (1794-1845).

En España se vivió hasta muy tarde de los modelos neoclásicos que se enseñaban en las Academias hasta la apertura de la Escuela de Arquitectura en Madrid en 1844. Textos tan convencionales como el del valenciano Manuel Fornés y Gurrea *Álbum de proyectos originales de arquitectura...* (1846) sirvieron de guía aunque nada tenían que ver con las nuevas formas de proyectar de un Durand y mucho con el seguimiento de una tradición. Su modelo de plaza mayor porticada se puede rastrear en la *plaza Nueva* de Bilbao de Silvestre Pérez y Goicoechea o en la plenamente burguesa *Plaza Real* de Barcelona (1848) diseñada por Francisco Daniel Molina alumno de la Escuela de la



Narciso Pascual y Colomer: *Congreso de los Diputados*, Madrid, c. 1843.

Fue en Edimburgo donde proliferó una moda neogriega que resaltaba por la blanca piedra de Craighleith. Charles Robert Cockerell (1788-1836) desarrolló un estilo donde se combinaban perfectamente las deudas con lo romano, griego, renacentista o barroco. Sus entidades bancarias recibieron fachadas al modo neogriego y gozó de gran éxito en las sucursales que realizó para el *Banco de Inglaterra* en Bristol o Liverpool (1844 y 1845). También aparece el neogriego en el *Ashmolean Museum* de Oxford con columnas gigantes que sirven de pedestal a las esculturas. Recuerdo griego hay tam-

bién en otros museos como la *National Gallery of Scotland* (1850) de Thomas Hamilton, mientras que las deudas con lo romano son evidentes en el *Fitzwilliam Museum* (1841) de Cambridge de George Basevi (1794-1845).

No fue muy abundante la construcción en la primera mitad del siglo XIX; en buena medida la construcción del *Congreso de los Diputados* en Madrid (1843-1850) por Narciso Pascual y Colomer (1808-1870) supuso el inicio de la arquitectura del periodo isabelino con un clasicismo representativo común a otros países de nuestro entorno; aunque Pascual y Colomer no estuvo en Italia, sí conoció Francia e Inglaterra. Sus residencias como la *Quinta de Vista Alegre* o el *palacio del Marqués de Salamanca* entroncan con la moda renacentista iniciada ya por Percier y Fontaine.

7. Alemania, entre el neogriego y la búsqueda del estilo nacional: Schinkel y Klenze †

La Confederación Alemana, tras las guerras napoleónicas, estaba integrada por 38 estados soberanos entre los que destacaban el Imperio Austríaco y cinco reinos: Prusia, Baviera, Sajonia, Württemberg y Hannover. Todos ellos, a pesar de la diversidad geográfica y política, compartían un modelo estético salido del Romanticismo y del gótico como símbolo del nacionalismo alemán. Desde corrientes propiamente neoclásicas Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) proclamará, tras los viajes a Italia, su admiración por los templos de Paestum, pero también por la arquitectura de los romanos y sobre todo por la figura de Palladio. Cuando en 1832 aparece su obra *Baukunst* (Arquitectura) persiste en la idea de crear una arquitectura alemana que podría asemejarse a la griega. Pero nada sería explicable sin considerar la influencia de Durand y la École Polytechnique de París en la formación de los jóvenes arquitectos alemanes, sobre todo en la proyección y el diseño de las ciudades. La división administrativa hizo que fueran numerosas las intervenciones en los ricos estados alemanes, intervenciones que se tradujeron en un estilo que será la suma de un clasicismo convencional, los modelos tomados del renacimiento italiano y notas de medievalismo que conducen a un estilo ecléctico y adaptable según el destino del edificio.

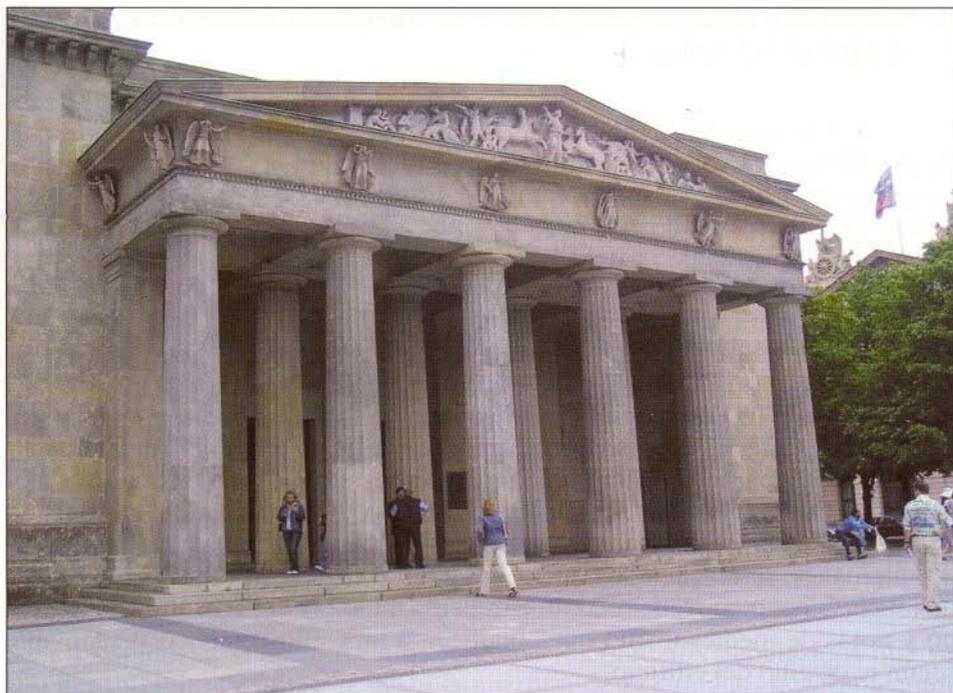
Friedrich Weinbrenner (1766-1826) realizó un proyecto entre 1800 y 1826 para la ciudad de Karlsruhe en el gran ducado de Baden que había experimentado un gran desarrollo urbano en el primer cuarto del siglo XIX. Intervino en la población para proporcionarle una imagen unitaria. Trazó un eje monumental desde el palacio a la puerta sur con una sucesión de plazas de variado diseño. La *Markplatz*, más próxima al palacio es de planta rectangular y en ella se establecen el ayuntamiento y la iglesia, edificios que se proyectan en estilo clásico y se unen a las construcciones circundantes por medio de pórticos; desde 1823 una pirámide centra el conjunto. En 1832 se terminó la remodelación de la *plaza Rondell*, de planta circular que está presidida por un obelisco.

Mientras, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) en Prusia y Leo von Klenze (1784-1864) en Baviera dan vida a un estilo arquitectónico en el que muchos han querido ver el genuino estilo alemán.

Schinkel, como jefe del Departamento de Obras Públicas de Berlín y arquitecto del Estado, atendió a una



F. Weinbrenner: *Markplatz, Karlsruhe.*



K. F. Schinkel: *Neue Wache*, 1816, Berlín.

variada clientela con un espíritu ecléctico que le permitió utilizar los estilos históricos según el destino del edificio y sobre todo, con un moderno criterio de funcionalidad. Su fama de arquitecto neogriego procede de tres obras relevantes en el Berlín de la primera mitad del siglo XIX: la *Neue Wache* (Casa de la Guardia) de 1816, el *Schauspielhaus* o teatro estatal de Berlín inaugurado en 1821 y el *Altes Museum* (1824-1828), un museo destinado a la pintura, pero también a la escultura antigua. En las tres las referencias a obras antiguas incluso en su ornamentación son innegables, pero nada hay de arqueológico en esa arquitectura severa, racional y funcional que bebe de la arquitectura de los visionarios y que fue codificada por Durand. El *Altes Museum* o museo antiguo sigue el modelo de museo que Durand reprodujo en *Preçis des leçons d'architecture*.

Cuando Schinkel acomete los proyectos para el *palacio del rey de Grecia* en la Acrópolis de Atenas (1834) o el *palacio de Orianda* en Crimea (1838) se desprende de esa severidad seguida en Berlín para hacer un uso mucho más pintoresco de los modelos griegos con la inclusión de cariátides que se asoman al mar. Los interiores son una fantasía de motivos clásicos policromados tal y como Hittorff expuso en 1830.

Schinkel construyó unas muy interesantes residencias campestres en las proximidades de Postdam en las que no está sujeto al severo clasicismo. Por

el contrario en el *Schloss Glienicke* o en el *Schloss Charlottenhof* jugó con el recuerdo de las villas italianas para diseñar un paisaje para el descanso donde los jardines se pueblan de arquitecturas caprichosas medievales o antiguas. En la arquitectura religiosa, Schinkel prefiere recurrir al gótico como en la *Friedrich-Werdersche Kirche* de Berlín (1821-1828).

La modernidad de Schinkel se refleja en construcciones civiles como los almacenes o la *Academia de Arquitectura* (1831) donde el ladrillo está presente en sus fachadas, aunque sus motivos decorativos recuerden el *quattrocento* italiano. La Academia desapareció en la Segunda Guerra Mundial.

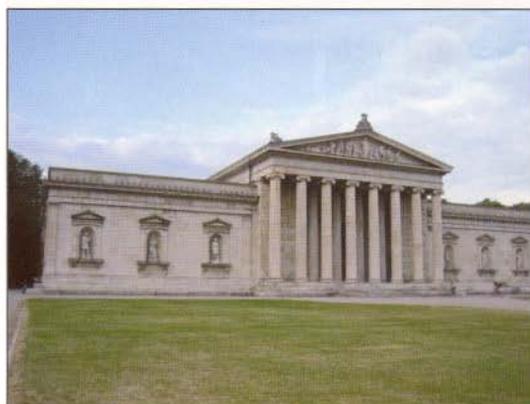
Por su parte, Leo von Klenze que se había formado en París con Percier y Fontaine, realizó en Munich algunas de las obras más representativas del neogriego alemán. Arquitecto de Maximiliano I y luego de Luis I, recibió el encargo de construir la *Gliptoteca* de Munich en la Königsplatz, una monumental construcción de severo pórtico columnado de orden jónico que daba acceso al museo destinado a conservar la colecciones de estatuas griegas que había restaurado e instalado el escultor danés, Thorwaldsen. La sucesión de galerías abovedadas reproducían el diseño de Durand para galería de arte. En su proximidad, Klenze levantó los *Propyläen*, remedo de los *Propileos* de Atenas. Su proyecto para el *Walhalla* (1831-1842) próximo a Ratisbona está destinado a servir de panteón alemán. Con una imagen próxima al *Partenón* ateniense y situado en lugar elevado al que se accede por medio de rampas, su programa simbólico recuerda la derrota de Napoleón y honra a los caídos en la batalla porque el *Walhalla* es el lugar donde son llevados los héroes muertos en la lucha, según la mitología nórdica.

Klenze al igual que Schinkel recurrió a otras arquitecturas más próximas al Renacimiento italiano. En el modelo de la *Alte Pinakothek* (1836) y en la *Königsbau* (1826-1833) de Munich siguió el diseño de los palacios florentinos Pitti y Rucellai con su plástico almohadillado.

Friedrich von Gärtner (1792-1847) el sucesor de Klenze, contribuye con su obra a la consecución de un estilo



K. F. Schinkel: *Palacio de Charlottenhof*, Potsdam.



L. Von Klenze: *Gliptoteca*, Munich.



Grabado con imagen de la Ludwingstrasse de Munich.

verdaderamente nacional por el empleo del Rundbogenstil o estilo de arco redondo, un estilo ecléctico en el que confluían románico, bizantino, gótico y primer renacimiento italiano, planteado siguiendo el funcionalismo de Durand. Gärtner construyó en rundbogenstil la vía principal de Munich, la Ludwingstrasse, donde está el templo de *Ludwigskirche* (1820-1840) con elevadas torres que se une a los edificios colindantes mediante “loggias”, en esta iglesia predomina el recuerdo del románico italiano.

Cuando en 1848 el trono sea ocupado por Maximiliano II, Munich se volverá a convertir en un banco de pruebas para la construcción de otra vía destacada, la Maximilianstrasse. El monarca convocó un concurso para la construcción de un ateneo cultural en la vía dedicada a Maximiliano; sería un símbolo de la arquitectura nacional e imagen de la renovación arquitectónica. El resultado no pudo ser más desolador, todos los proyectos presentados fueron rechazados, si bien al final el mismo Maximiliano encargó la obra a Friedrich Bürklein (1813-1873). El ganador diseñó un conjunto urbano de vago recuerdo gótico, mientras que el ateneo fue edificado al estilo renacimiento.

El nacionalismo bávaro tiene su colofón con las fantasías de Luis II quien, con la vista puesta en la grandeza de Luis XIV de Francia, construyó verdaderos escenarios para mayor gloria de su músico preferido Richard Wagner. Su castillo de *Neuschwanstein* fue levantado en un enclave rocoso por Eduard Riedel (1813-1885) y el ingeniero Georg Dollman, es un monumento fantástico que en su decoración interior desarrolla una escenografía para recordar a Parsifal, el protagonista de la ópera de Wagner que se estrenó en 1882.



E. Riedel y Georg Dollman: *Castillo de Neuschwanstein*, Baviera, 1886.

Alejada de los convencionalismos de ese supuesto estilo nacional está la figura de Gottfried Semper (1803-1879) que a través de obras en toda Alemania trató de liberar a la arquitectura del lastre del historicismo para buscar un estilo propio del presente. Viajero empedernido, conoció Grecia, Italia, Sicilia e incluso España donde pudo conocer la Alhambra de Granada lo que le sirvió para elaborar una teoría sobre la policromía que consideraba ligada al pensamiento de

la sociedad que la utiliza. Su obra principal, *Der Stil in den technischen und tektonischen künsten* (El estilo en las artes técnicas y tectónicas), publicada en dos volúmenes entre 1860 y 1863 es una reflexión sobre la arquitectura y el estilo que considera la consecuencia del empleo de los materiales, de su técnica y de las influencias que los hombres reciben. Su teoría llega a la conclusión de que los monumentos son restos fosilizados del pasado. Ante la imposibilidad de encontrar un estilo que refleje el presente, opta por el empleo del renacimiento que se puede asociar a la sociedad democrática. En 1838 inicia la construcción del *Teatro de Corte* de Dresde, de vago recuerdo renacentista pero que muestra al exterior su sinceridad para con la distribución interna. El teatro se incendió en 1861 y fue sustituido por otro en 1871 en un estilo más barroco y grandilocuente de moda en esos años. Llamado por el Emperador continuará su labor en Viena adaptando su estilo a la nueva realidad urbana.

8. La prevalencia del Neogótico

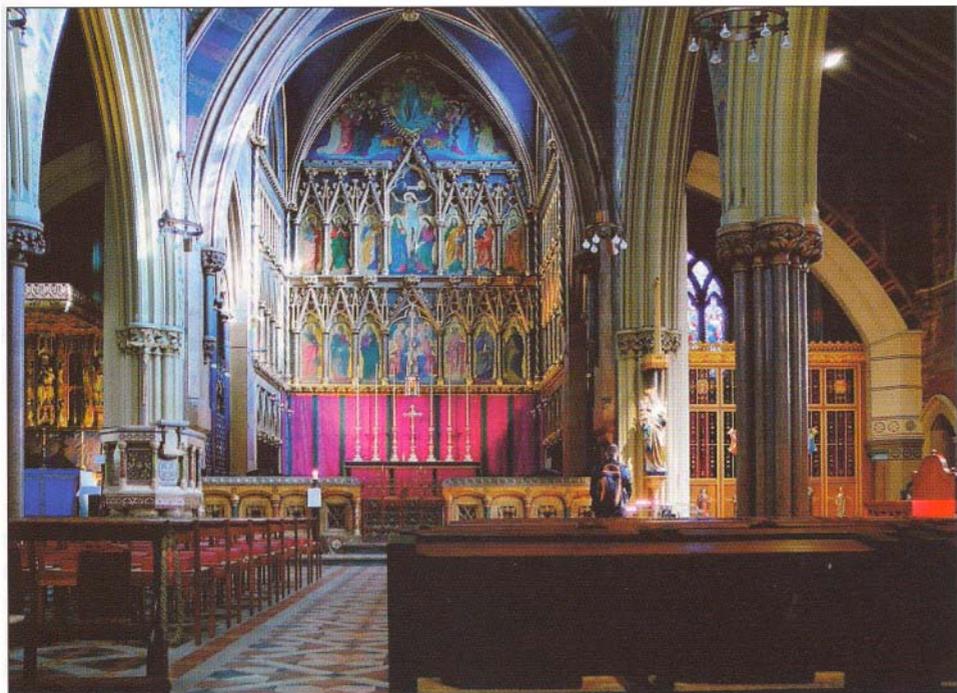
Entre los “revivals” medievalistas el neogótico se convirtió en el mejor ejemplo de los nuevos tiempos, puesto que sus manifestaciones más significativas llevan, en opinión de Renato de Fusco⁶, una crítica a la sociedad industrial. Ello no fue óbice para que en algunos países, principalmente Inglaterra y Francia, el neogótico supusiera la continuidad con la tradición, cargado ya de connotaciones románticas, y a la vez encarnara la búsqueda de un nuevo estilo.

El Gothic Revival o neogótico inglés recogió toda la tradición medieval para llenarla de nuevos contenidos merced a los escritos y a las obras de Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) que lo convirtió en símbolo y expresión de conceptos religiosos y sociales. Pugin tomó la Edad Media como modelo para regenerar la sociedad. En su libro *Contrasts, or parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present days* (1836) hace una comparación entre la exis-



A. W.N. Pugin: *Scarisbrick Hall*, Lancashire.

⁶ Renato de FUSCO: *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid, Hemann Blume Ed., 1ª ed. Española 1981, Vol. I, pág.45.



William Butterfield: *All Saint*, Londres, 1849.

tencia armónica de los habitantes de una ciudad de 1440 y la vida desdichada de los que pueblan las ciudades del presente. A sus ojos las arquitecturas medievales poseían una belleza que emanaba de su sinceridad estructural. Sus modelos de iglesia fueron muy utilizados al ser aprobados por la Iglesia de Inglaterra. *St. Oswald* en Liverpool (1840-1842) o *St. Giles, en Cheadle*, Staffordshire (1839-1844) se construyeron con la torre a los pies propia de las iglesias parroquiales inglesas del siglo XIX. Pugin también es autor del *Scarisbrick Hall*, Lancashire (1837-1845), una interpretación de lo que sería una mansión católica medieval.

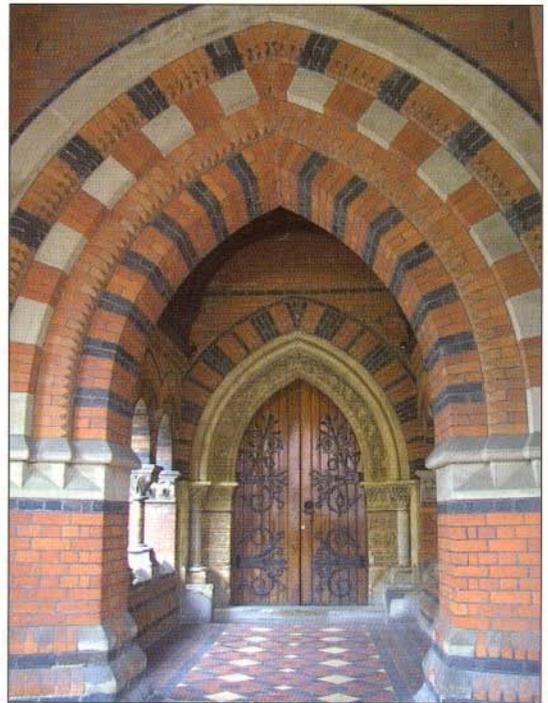
Cuando Pugin aborda con Charles Barry (1795-1860) las *Casas del Parlamento* en Londres, el gótico será el estilo obligado ya que debería ser el símbolo de una institución de origen medieval. Las *Parliament Houses*, también denominadas Palacio de Westminster, habían sufrido un incendio en 1834 y su reconstrucción se inició en 1837, aunque no se concluyeron hasta 1860. Se cree que Pugin levantó la *Torre del Reloj*, el Big Ben, mientras que se considera obra de Barry la estructura longitudinal, casi clásica junto al río Támesis y la distribución de espacios para las dos cámaras, de los Lores y de los Comunes.

A partir de 1850 el neogótico inglés se enriquece con notas ya no exclusivamente inglesas, se utilizan materiales más ricos y policromos a la búsqueda de edificios que atraigan a los fieles hacia la iglesia renovada. En Lon-

dres destaca la iglesia de *All Saints* en Margaret Street (1849) en el West End, en realidad un conjunto parroquial, obra de William Butterfield (1814-1900). En este ejemplo y en otros debidos a la mano de Georges Edmund Street (1824- 1881), como *St. James-de-Less* de Londres, están los motivos salidos de Italia, Francia e incluso de España. Street publicó en 1865 *Some account of gothic architecture in Spain* con ejemplos de arquitecturas españolas tanto románicas como góticas; es muy interesante su capítulo dedicado a Segovia.

En la misma línea de Pugin, John Ruskin (1819-1900) crítico de arte, escritor, pintor y sobre todo esteta, luchó y escribió contra el racionalismo y el positivismo de la sociedad de la época. Consideró que el mayor nivel estético se había alcanzado en la era medieval porque allí estaba el paraíso perdido, una época en que los artesanos realizaban de corazón su trabajo, en contraposición al trabajo en la industria que deshumanizaba a los hombres. Ruskin en sus libros *The Seven Lamps of Architecture* (Las Siete lámparas de la Arquitectura, 1849) y los tres volúmenes de *Stones of Venice* (Piedras de Venecia, 1851-1853), defendía que la arquitectura afectaba a los intereses de todos y que era el arte que dispone y adorna los edificios levantados por el hombre, sea cual sea su uso, para que su visión pueda contribuir a su salud mental, vigor y deleite. En la crítica ruskiniana religión y estética se unen para recuperar el pasado medieval. En arquitectura sus ideas lo llevan a defender la ornamentación inspirada en las formas naturales, un detalle muy presente en la arquitectura gótica. Sus opiniones fueron compartidas por los miembros de la Hermandad Prerrafaelista quienes en sus cuadros reflejaron la simbología de plantas y flores. Ruskin valoraba el gótico inglés aunque pensaba que debía enriquecerse con notas tomadas de monumentos franceses.

Su postura sobre la restauración de edificios antiguos fue siempre tajante “cuidad vuestros monumentos y no será necesario restaurarlos”, frente a las concepciones sobre restauración que prevalecían en su momento que solía acabar con el edificio originario. En obras de las que se ocupó personalmente como el *University Museum* de Oxford, que realizaron los arquitectos irlandeses Sir Thomas Deane (1792-1871) y Benjamin Woodward



G. E. Street: *St. James the Less*, Westminster, Londres, 1861.



Deane y Woodward: *University Museum, Oxford*, c. 1853.

(1815-1861) desde 1853, **Ruskin** recomendó un gótico cargado de notas italianizantes planteado con una acusada simetría que centra la torre de acceso y con un acusado gusto por los efectos de policromía. Llama la atención la ornamentación naturalista pero sobre todo el deseo de que los motivos, que muestran un desgaste intencionado, reflejen el paso del tiempo. Deane y Woodward trabajaron también en Oxford en el *Debating Hall* (1856-1857), una construcción menos ambiciosa pero en la que se utilizó una decoración pictórica al fresco realizada por un joven William Morris, entonces aprendiz de arquitecto en el estudio de G. E. Street.

9. William Morris, la fascinación por el gótico

William Morris (1834-1896) es una figura capital en el movimiento gótico inglés; arquitecto, decorador, escritor y político, en la línea de Pugin y Ruskin se sirvió del gótico para combatir la deshumanización del trabajo en la industria. Desde el socialismo utópico propugnaba una mejora en las condiciones de vida de los trabajadores que redundara en su participación en el arte, un arte nuevo resultante de las aspiraciones de belleza del pueblo y del goce de la vida. En 1883, Morris se compromete con la idea socialista y se une al primer partido socialista inglés, la Social Democratic Federation.

Antes, en 1853, había conocido en el Exeter College de Oxford a Edward Burne-Jones con quien mantendrá una larga amistad y una colaboración en el campo artístico que incluirá a la hermandad de los prerrafaelistas, en la que estaban también Dante Gabriel Rossetti y Ford Madox-Brown. Como los Prerrafaelistas, Morris pensaba que sólo cambiando la sociedad se podría hacer verdadero arte, en línea con la idea de Pugin de que sólo se podría hacer verdadero gótico cuando se cambiara la sociedad.

La concepción de Morris sobre la arquitectura era de una gran amplitud, lo abarcaba todo, desde el pequeño detalle en la decoración, al entorno que rodea la existencia del individuo. En el estudio de Street había conocido a su ayudante Philip Webb (1831-1915) con el que también colaboraría y compartiría su concepto de arte total. En 1861 fundaron una empresa la Morris,

Marshall, Faulkner and Co., dedicada al diseño de muebles, vidrios, telas, papeles, etc., con talleres en la Red Lion Square.

En el *Debating Hall* de Oxford (1856-1857), Morris realizó junto con Rossetti y otros compañeros los frescos del techo; con posterioridad hicieron vidrieras para diferentes iglesias. Junto a Madox-Brown y Burne-Jones diseñó la decoración interior y las vidrieras de un buen número de templos construidos por George Frederick Bodley (1827-1907), entre ellos *St. Michael en Brighton* (1859-1862) y *All Saints en Sesley*, Gloucestershire (1862). Estas iglesias ya mostraban una simplificación en las formas góticas que se ha querido justificar por el conocimiento del gótico temprano francés difundido desde 1859 a través de los grabados del *Dictionnaire raisonné de l'architecture* publicado por Eugène Viollet-le Duc.

La hermandad artística formada por Morris, Webb y los pintores prerrafaelistas se plasmó en la construcción de la *Red House* en Bexley Heath, Kent, que Webb hizo para residencia del mismo Morris en 1860. Morris se ocupó de su decoración y trató de darle un aspecto medieval. La *Red House* tenía muros de ladrillo rojo, cubierta inclinada de teja, ventanas de guillotina y chimeneas destacadas dentro de una planta sencilla y funcional.



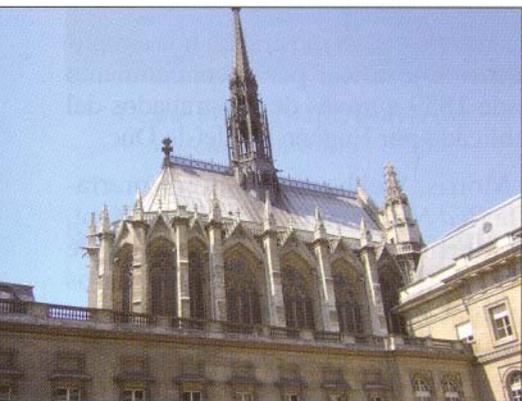
P. Webb: *Red House*, Bexley Heath, Kent, 1860.

10. Francia y la restauración de monumentos: Viollet-le-Duc

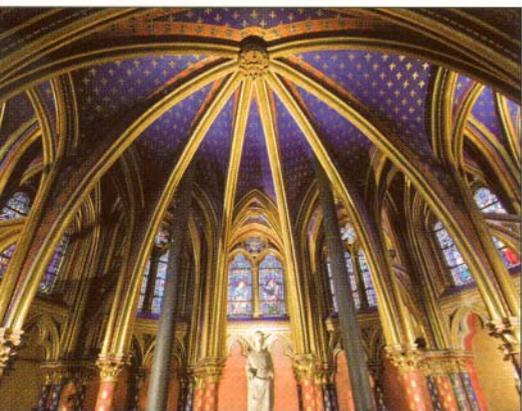
Hasta la revolución de 1830 que llevó al poder a Luis Felipe de Orleans habían sido escasos los estudios sobre el pasado medieval francés aunque existiera el sentimiento romántico que Chateaubriand había adelantado en *El genio del cristianismo* que asociaba la religión con el nacionalismo francés. En buena medida será la literatura romántica la que aporte nuevos ingredientes para la recuperación del pasado medieval. Las obras de Victor Hugo, sobre todo *Hernani* (1830) y *Notre-Dame de Paris* (1831), despiertan el interés del público ya entusiasmado por las publicaciones de personajes como Chapuy, el Baron Taylor o Théophile Gautier quienes a través de viajes por toda Francia dieron datos sobre la arquitectura gótica y su estado de conservación. Nicolás M. J. Chapuy publicó entre 1823 y 1831, con ayuda de los grabados de Solimont, dos volúmenes de *Cathédrales françaises* en los que se recogían plantas, alzados y motivos decorativos de catedrales tan relevantes como Chartres, Amiens, Arles, Reims o Estrasburgo.

En 1837 se creó la Comisión de Monumentos Históricos en la que estuvieron escritores como Vitet, Merimée y el Barón Taylor, además de Didron, Lassus y Viollet-le-Duc. La tarea de esta comisión era fijar una teoría para la restauración de los monumentos medievales, que acabara con el vandalismo a que estaba sometido el arte gótico, vandalismo denunciado por Hugo, Montalembert y Didron en gran número de publicaciones. La restauración debería hacerse a partir de un estudio en profundidad de los aspectos histórico y filológico que diera a conocer hasta los menores detalles estructurales y estilísticos de la arquitectura gótica.

La labor de Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) y Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) va a sentar las bases de la tarea restauradora a la vez que servirá de modelo en toda Europa. Las restauraciones permitieron una recuperación del gótico como estilo nacional pero, lo que es más importante, proporcionaron a los arquitectos un lenguaje gótico que se pudiera utilizar en la arquitectura nueva.



Lassus y Viollet-le-Duc: *Sainte Chapelle.*



Lassus y Viollet-le-Duc: *Interior de la Sainte Chapelle.*

Las obras primeras y más importantes en la restauración monumental fueron la *Sainte-Chapelle* (1838-1849) de París, realizada por J. B. A. Lassus y Notre-Dame de París (1845) comenzada por Lassus y terminada por Viollet-le-Duc. Ambas obras se realizaron durante el reinado de Luis Felipe de Orleans (1830-1848) y adquirieron el valor simbólico de unión entre la corona y la religión.

Lassus ganó en 1835 un premio en el Salon con un proyecto de restauración para la Sainte-Chapelle. El templo había sido construido por expreso deseo de San Luis (Luis IX) en el patio del palacio real (hoy *Palais de Justice*) para custodiar las reliquias de la Pasión de Cristo traídas de Constantinopla. Era una iglesia con dos pisos, el inferior una cripta, y estaba en unas condiciones penosas de abandono, pues incluso se había utilizado como almacén de harinas. La intención de Lassus fue devolverle su riqueza primitiva reponiendo todos los elementos del edificio: pinturas interiores, vidrieras, mobiliario

que incluía la tribuna de las reliquias y la flecha de 70 metros que coronaba el crucero. Así, según teorizaba Lassus, se recuperaba un templo comenzado a mediados del siglo XIII, completando incluso lo que faltase, de manera que con la restauración se protegía el estilo originario del edificio. En la *Sainte-Chapelle* se formaron varios arquitectos: desde 1840 estuvo junto a Lassus, Viollet-le-Duc y con posterioridad A. Surède, discípulo de éste. La restauración admiró a cuantos la contemplaron y para algunos autores sirvió de inspiración al inglés Pugin para la decoración interior de *S. Giles en Cheddle*.

En 1844 Viollet-le-Duc y Lassus recibieron el encargo de restaurar *Notre-Dame de París*, una tarea aplazada desde la época de la Restauración y que se puso de actualidad tras la publicación de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, casi un diario de los daños que el edificio había sufrido a lo largo de los años.

En julio de 1845, una vez aprobado el proyecto por el Conseil de Bâti-ments Civils y gracias al apoyo de Leon de Maleville y del Conde de Montal-embert, una ley decreta la concesión de un crédito de 2.650.000 francos para los trabajos de restauración de la catedral y para la construcción de una sacris-tía nueva.

La obra estuvo abierta hasta 1864 y los hallazgos arqueológicos guiaron en muchas ocasiones los trabajos. Cuando en 1857 murió Lassus, Vio-let-le-Duc edificó la flecha del cruce-ro que había sido destruida en 1792, utilizando de modelo un dibujo con-servado de la original. Todos los datos existentes sirvieron para que Viollet-le-Duc, sirviéndose del trabajo de artesanos que utilizaron las técnicas medievales con la mayor minuciosi-



Viollet-le-Duc: *Notre Dame* de París.



Reyes de Israel procedentes de *Notre Dame* (Museo Cluny, París).

dad, tratara de devolver al monumento a su estado prístino. Un detalle notable del trabajo de reconstrucción fueron las esculturas de los 28 reyes de la fachada occidental que en la revolución habían sido descabezados por la turba, al pensar que representaban a los reyes de Francia y no a los antepasados de Cristo desde Jessé a José. En los años setenta del siglo xx, aparecieron las cabezas mutiladas al hacerse unas obras en el Hotel Moreau en la rue de la Chassée d'Antin; hoy las cabezas primitivas están en el Museo Cluny.

A Viollet-le-Duc le sirvieron de guía para la obra los restos existentes y el conocimiento de la estructura del edificio gótico, tratando de completar lo no existente y procurando devolver al monumento su estado ideal. Las críticas fueron muy variadas: unos, como Ruskin, pensaban que no se debía actuar sobre el monumento, otros echaban de menos una conclusión más perfecta que le diera el aspecto que se suponía debía tener una catedral del siglo XIII. La *sacristía nueva de Notre-Dame*, en el lado sur, se construyó según el proyecto que firmaron Viollet-le-Duc y Lassus en 1843; es una estructura de cabecera plana, rodeada en su totalidad de vidrieras y rematada por gabletes y pináculos.

Viollet-le-Duc fue una figura capital en la renovación arquitectónica, por su pretensión de crear un nuevo sistema de proyección arquitectónica que superara a la tradición vitruviana. En el *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (1854-1868) y más tarde en *Entretiens sur l'architecture* (1858 y 1872), arte y técnica se funden sin dificultad; para él el uso del hierro había revolucionado la arquitectura que ya no sería la repetición de los estilos del pasado, sino la consecuencia de los nuevos materiales.

Otro aspecto de la labor de Viollet-le-Duc que merece resaltarse es su investigación sobre la arquitectura militar medieval. En 1854 publicó *Essai sur l'architecture militaire au Moyen-Age* y en 1858 *La cité de Carcassonne*, cuyos contenidos pueden verse reflejados en la obra realizada en la *villa de Carcassonne* desde 1853 a 1879.



Paul Abadie: *Sacre Coeur*, París.

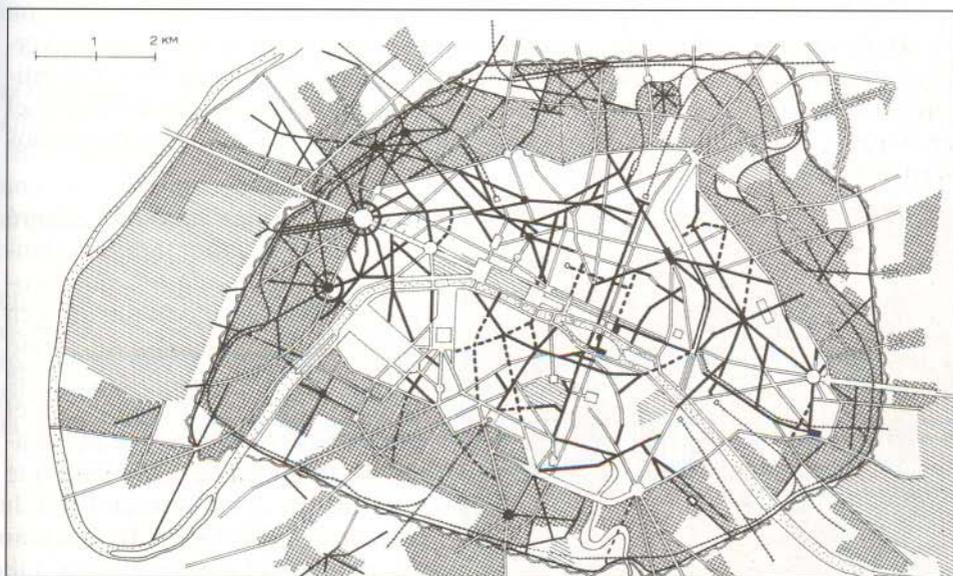
Las teorías de Viollet-le-Duc se aprecian en los arquitectos del momento, que utilizaron sus textos, y en los que habían trabajado con él en la gran obra de Notre-Dame de París. Paul Abadie (1812-1884) su discípulo se formó en la obra de Notre-Dame, y es autor de notables restauraciones en las catedrales de Angulema y Périgueux. Su obra más famosa es el *Sacre-Coeur* de Montmartre en París, que construyó desde 1874 en un estilo románico-bizantino.

11. El Plan de París y la labor del Barón Haussmann

En abril de 1848 se constituyó la Asamblea Nacional de la Segunda república Francesa dando fin a la restauración monárquica. Louis-Napoléon Bonaparte fue elegido presidente hasta el golpe de estado del 2 de diciembre de 1851; una vez suspendida la República se convierte en Emperador con el nombre de Louis-Napoléon III. En el pensamiento de Louis estaba la modernización del país, y al igual que había hecho Napoleón Bonaparte, promovió las obras públicas porque estos trabajos serían un incentivo para la empresa privada a la vez que proporcionarían ocupación a la masa obrera descontenta. Con la ayuda del nuevo Prefecto del Sena, Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), Napoleón inició la remodelación de París, ahora capital de un Imperio.

El Plan de París era sin duda necesario por la situación de hacinamiento y degradación sanitaria en que vivían los barrios más antiguos. Las nuevas leyes de expropiación de 1850 facilitaron el disponer de terrenos degradados con objeto de incluirlos en el área del plan. El proyecto fue, además, viable porque confluyeron en él la iniciativa privada y el control público.

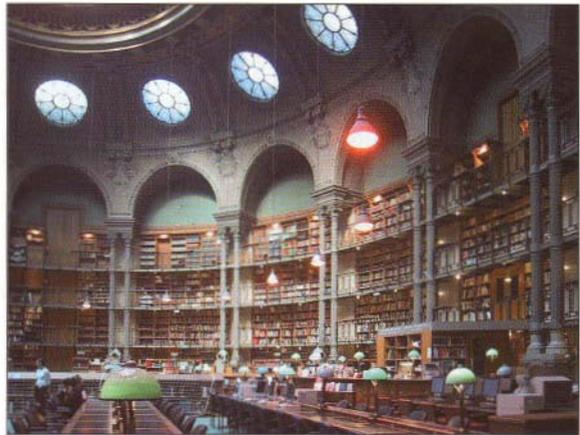
El plan es un análisis global muy novedoso de toda la ciudad; aborda la población como un todo urbano que se debe regularizar. Una serie de técnicos realizaron un detallado estudio cartográfico y estadístico para llegar a definir cuáles iban a ser las pautas de intervención. Básicamente el plan consistió en la



Plan de París con las reformas de Haussmann (en negro las nuevas arterias, en cuadrícula los nuevos barrios).

intervenciones rasgos barrocos tomados de la arquitectura grandiosa del reinado de Luis XIV. Altas cubiertas amansardadas y abundante decoración escultórica caracterizaron las realizaciones del Segundo Imperio.

Sin duda el edificio más representativo del París de Napoleón III fue el *teatro de la Ópera*, resuelto mediante un concurso público que ganó J. L. Charles Garnier (1825-1898) en 1860. Punto focal de uno de los “Carrefours” haussmanianos, la Ópera consolidó con su riqueza escultórica, su efectismo y su ambición monumental el estilo “Napoleón III” como gustó de llamarle su creador Garnier, rasgos ya presentes en la remodelación del *palacio del Louvre*. Una vulgarización de este estilo lujoso y efectista se empleó en grandes almacenes, hoteles y casinos, como el de Montecarlo construido por el mismo Garnier (1878). La estela continuó en Europa, pero también en América donde proliferaron los grandes almacenes al estilo de *La Samaritaine* (1866) o *La Belle Jardinière* (1867) que ofrecían una desconocida imagen del comercio moderno.



Henri Labrouste: *Biblioteca Nacional de Francia*, Sala Labrouste, 1868.

SALA OUBI
JEAN-LOUIS R

La renovación de edificios administrativos o construcciones de nueva planta dedicadas a destinos diversos, completaron este París moderno. La ampliación de la *Bibliothèque Nationale* (1859-1868) donde Henri Labrouste (1801-1875) añadió una sala de lectura y un pabellón para depósitos, proporcionaba una serie de novedades como era la incorporación del hierro visto en estas arquitecturas monumentales.

Los nuevos materiales para la construcción fueron ampliamente utilizados en estos momentos, el *Mercado de Les Halles* totalmente edificado en hierro, es una apuesta por la renovación; Haussmann solicitó de Baltard, su arquitecto, la construcción metálica, quizá para que se hicieran realidad las palabras del personaje de Zola en *El vientre de París* (1873): “Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre” (“esto matara aquello, el hierro matará la piedra”).

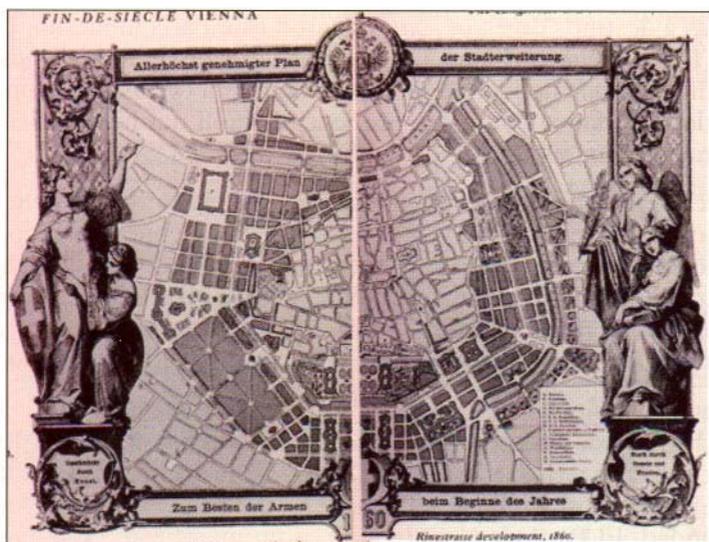
Otras intervenciones de enorme importancia fueron las derivadas de la mejora de las vías de acceso a la ciudad, tanto los caminos como los puentes o los tendidos ferroviarios, a la vez que la interconexión de las estaciones, todo ello dentro de un programa que trataba de facilitar la circulación fuera y dentro de la ciudad. El París de Napoleón III es un manifiesto de la nueva sociedad pero también de la modernidad.

12. El Ring de Viena

La intervención en Viena, capital del Imperio Austro-Húngaro, es un modelo de expansión que fue también seguido en otros lugares y que partía de la idea de ampliar en zonas concéntricas, como un anillo (Ring), la trama antigua. La necesidad de la ampliación era una realidad, ya que la capital del imperio precisaba de una reforma que la consolidase como sede del gobierno de Francisco José I investido como “Káiser y Kónig” en un longevo reinado que llegará hasta 1914. Tanto Viena como Budapest se convertirán en núcleos administrativos, pero también económicos que regulaban la actividad de todos los estados anexionados.

Viena poseía una estructura urbana fortificada desde la Edad Media que se había completado con un nuevo anillo amurallado; entre uno y otro quedaba un espacio sin edificar: el “glacis” que había servido desde el inicio del siglo XIX como espacios extramuros para el esparcimiento. En 1857 el Emperador ordenó el derribo de las viejas murallas y convocó un concurso para el ordenamiento del espacio resultante. El propósito era situar junto al río Danubio los acuartelamientos y dejar el palacio imperial en un lugar preferente, rodeado de parques, mientras que en el resto se ubicarían los edificios públicos necesarios como sedes administrativas, museos, teatros e iglesias.

El plan de Viena se realizó con escasa ayuda privada, pues aunque se sacaron a la venta parcelas del glacis para la construcción de viviendas, la mayor parte del proyecto estaba destinado a uso público. El concurso que se había convocado para la resolución no fue realizado en su totalidad, tras



Diseño del Ring de Viena.

arduos debates y con proyectos de arquitectos llegados de toda Alemania, se aceptaron las más variadas propuestas para la ordenación de la *Ringstrasse*. Esta vía de circunvalación acogería varios conjuntos monumentales que se intercalarían con parques y zonas ajardinadas. A pesar de los años transcurridos, aún sorprenden por la monumentalidad y la amplitud de espacios con que fueron concebidos.



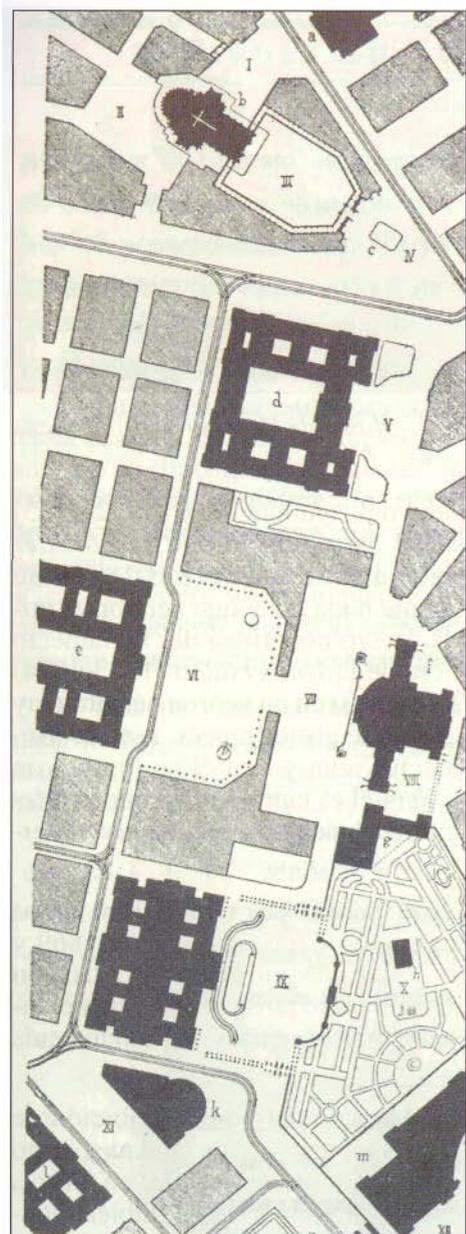
Museo de Historia Natural, Viena.

Sin duda el conjunto más notable es el integrado por el *ayuntamiento (Rathaus)* y a ambos lados el *Parlamento* y la *Universidad*. Frente al goticismo del Ayuntamiento (1872-1883) obra de Friedrich von Schmidt, contrasta el barroquismo del *Burgtheater* (1874-1888) realizado por Semper y Karl von Hasenauer (1833-1894). Su fachada convexa con pilastras de orden gigante nada tiene que ver con el primer teatro de Semper en Dresde, ni con el severo neogriego del Parlamento (1873) de Theophile von Hansen. El edificio de la *Universidad* (1873-1874) fue construido por Heinrich von Ferstel (1828-1883) en un neorrenacimiento muy decorado con elevadas cubiertas amansardadas de gusto francés. Este neorrenacimiento a la francesa estuvo de moda en Viena y con él se levantaron muchas de las viviendas de la *Ringstrasse*. Ferstel es también autor de la *iglesia Votiva (Votivkirche)* en un gótico de agudos pináculos e inclinadas cubiertas de cerámica vidriada bicolor.

La plaza de los museos, al final de Maria Theresien Strasse es otro de los conjuntos monumentales. Realizados por Semper y Hasenauer entre 1869 y 1882 el *Museo de Historia del Arte* y el de *Historia Natural* se enfrentan con una zona ajardinada entre ambos. De un renacimiento tardío, tienen una planta longitudinal centrada por una cúpula octogonal y rematan en balaustrada coronada por estatuas.

La ampliación de Viena sorprende en la actualidad por su ambición de monumentalidad y por su arquitectura imperial que tuvo eco en ciudades como Budapest donde también se conservan los conjuntos monumentales en torno a los museos. En la capital de Hungría la arquitectura residencial también recurre a motivos escultóricos muy barrocos entre los que proliferan las figuras tenantes. No hay que olvidar el espectacular *Parlamento* húngaro en un gótico clasicista que se recorta con sus múltiples pináculos junto al río Danubio.

Las operaciones urbanas llevadas a cabo en las ciudades renovadas como Viena condujeron al enmascaramiento o al aislamiento de los monumentos antiguos. Éstos se convirtieron en restos del pasado separados de su contexto



Camillo Sitte: *Plano de las reformas del centro urbano de Viena.*

originario que adquieren un nuevo valor y simbología dentro del nuevo ordenamiento.

El arquitecto y profesor del Instituto Imperial de Artes Industriales de Viena, Camillo Sitte (1843-1905), criticó en su libro *Construcción de ciudades según principios artísticos* (1889) la uniformidad y regularidad de las ciudades modernas y planteó la necesidad de recuperar la irregularidad y el sentido de los espacios históricos, aunque reconoció el valor de la distribución y la arquitectura utilizada en el Ring de Viena. Él defendía un diseño menos monumental de las plazas y encrucijadas de calles, que debían procurar un urbanismo más armonioso. Sus teorías acerca del diseño urbano se engloban en el debate del momento sobre cómo conectar la ciudad antigua con la renovada urbe industrial⁷.

⁷ Una traducción del texto de Sitte se encuentra en George R. COLLINS y Christiane COLLINS: *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno. Construcción de ciudades según principios artísticos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

BENEVOLO, L.: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, G. Gili, 6ª ed., 1987.

BENEVOLO, L.: *Orígenes de la urbanística moderna*. Madrid, Ed. Blume, 1979.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª ed., 2004.

GRAVAGNUOLO, B.: *Historia del Urbanismo en Europa, 1750-1960*. Madrid, Akal 1998.

HITCHCOCK, H. R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid, Ed. Cátedra, 1981.

MIDDLETON, R. y WATKIN, D.: *Arquitectura moderna*. Madrid, Ed. Aguilar, 1989.

Se trata de historias de la arquitectura y del urbanismo durante los siglos XIX y XX.

EL ARTE BURGUÉS Y LA REVOLUCIÓN. EL REALISMO

Víctor Nieto Alcaide

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. El nuevo valor de lo real.
2. El problema del realismo y los inicios del compromiso.
3. Courbet y el realismo moderno.
4. La caída de las diosas.
5. Daumier: la expresividad de lo real.
6. Millet y el realismo rural.
7. El paisaje: Barbizon.
8. Corot: el paisaje y la luz.
9. Nuevas orientaciones del paisaje.

BIBLIOGRAFÍA

1. El nuevo valor de lo real

El Romanticismo como tendencia y corriente estética tuvo su fin cuando se agotaron sus propuestas y surgieron nuevas corrientes que desplazaron su vigencia. Concretamente se produjo una nueva preocupación por lo real frente a la poética del sentimiento. Frente al valor de lo subjetivo tiene lugar una valoración que intenta ser objetiva, precisa y científica de la realidad. Sin embargo, esto no supone que el Romanticismo, como actitud y sensibilidad, como ideología y concepción de la vida y del mundo desapareciese. Hasta el punto de que en muchos aspectos la sensibilidad romántica ha pervivido hasta nuestros días. Muchos de los contenidos e ideales románticos se prolongaron, bajo formas y corrientes diferentes, hasta mucho después.

La aparición de esta nueva preocupación por la realidad no supuso la eliminación de otras corrientes. Las visiones románticas, los clasicismos, la mirada hacia el mundo medieval y los eclecticismos continuaron funcionando como tendencias en un panorama caracterizado por la desaparición del modelo único anterior.

Al tiempo que se desarrolla el Romanticismo, con su visión apasionada, individual y subjetiva, surge una corriente, incardinada con el espíritu y el pensamiento positivo orientado hacia el estudio de la realidad a través de la investigación científica. En el arte, la correspondencia de este fenómeno se manifiesta a través de una nueva concepción de la representación de la realidad. Se trata del espíritu positivo definido por August Comte que plantea la sustitución de los valores y conceptos ideales por una concepción basada en la atenta observación de los fenómenos reales que desplaza todos los conceptos derivados de la elucubración y de la imaginación. Solamente el espíritu científico, la verificación, el análisis y conocimiento de lo real a través de la ciencia pueden ser los caminos que permiten acceder al conocimiento.

A eso se suman los grandes cambios que tienen lugar en los años anteriores a mediados de siglo, como las revoluciones de 1848, el gran ascenso de la burguesía, el impresionante desarrollo de la actividad industrial, la transformación de las ciudades y la aparición de un proletariado urbano. Bien es cierto que el mapa político anterior a esa fecha no había cambiado desde los tratados de 1815. Pero las tensiones y la situación social habían experimentado grandes transformaciones como consecuencia del descontento político y la crisis económica que afectó, de forma especial al proletariado. Es en esos años, anteriores a 1848, cuando Karl Marx inicia la formulación del materialismo dialéctico y el socialismo científico.

En la literatura como en el arte se produjeron importantes cambios. En el ámbito literario se abandonaron los modelos y los mitos antiguos y el escritor se muestra atento a la realidad. El presente cobra un nuevo valor frente a la Historia, como la filosofía asume la realidad frente a la elucubración. Los hechos y su descripción adquieren un nuevo protagonismo frente a los relatos ideales e imaginarios. Y en la pintura se desarrolla un nuevo sentido de la descripción.

2. El problema del realismo y los inicios del compromiso

La pintura fue una de las artes que con mayor hincapié, a través del realismo, se sumó a esta corriente. No ha de extrañar que el realismo fuera objeto de las críticas y la repulsa de muchos contemporáneos. En 1849, a propósito de *El entierro de Ornans* de Courbet, Delécluze afirmaba que “El realismo es



Gustave Courbet: *Entierro en Ornans*. París. Museo d'Orsay.

un estilo de pintura salvaje en el que el arte se halla envilecido y degradado”. Esta crítica no solamente se producirá en tiempos del realismo, sino que se prolongará hasta el siglo xx, cuyo arte se mantuvo al margen de representaciones de la realidad concretas y precisas.

Con todo hay que señalar que el término realismo, que se aplica aquí para definir esta tendencia que se produce entre el Romanticismo y la renovación impresionista, es complejo, confuso y ambiguo. Con frecuencia se ha aplicado de forma inexacta a corrientes pictóricas del barroco, y ha dado lugar a discusiones y polémicas en torno a su significación en relación con determinados pronunciamientos del arte del siglo xx.

Esta preocupación por lo real plantea un dilema en relación con los “realismos” anteriores. ¿En qué se diferencia esta nueva tendencia de los “realismos” desarrollados con anterioridad? Los pintores flamencos del siglo xv y los barrocos del siglo xvii tuvieron una honda preocupación por la representación de la realidad. Sin embargo, existen diferencias notables. Velázquez, cuando pinta *Los borrachos* • *Las lanzas* utiliza modelos reales que proporcionan a ambas composiciones un acentuado efecto de verosimilitud. Pero, la composición, las actitudes y el uso de los modelos distan de ser una simple transposición de la realidad. Lo mismo sucede con la pintura de Caravaggio en la que las figuras y los objetos presentan un gran efecto de realidad pero en los que la luz, la composición y las actitudes son propias de un sistema plástico y no de una imitación de lo real. Courbet se propone romper con los componentes “pictóricos” y sustituirlos por otros realistas. Es decir, que la realidad desplace a la pintura para crear un nuevo equilibrio entre el tema y el sistema de representación.

Por ello, no cabe entender el *realismo* como una corriente definida y exclusiva. Parece más acertado hablar de los diferentes realismos –que deben ser definidos y matizados en cada caso– que se han producido a lo largo de la Historia. Se trata de corrientes diferentes, sin que muchas de ellas deban ser denominadas realistas pero que por razones de comprensión son nombradas así.

3. Courbet y el realismo moderno

El realismo que irrumpió a mediados del siglo XIX ofrece unas connotaciones precisas y particulares que obedecen, entre otras, a las causas enumeradas, y que tiene su pionero en Gustave Courbet (1819-1877). Este artista, nacido en la ciudad de Ornans en el seno de una familia acomodada, fue el definidor de esta corriente.

Courbet realizó hacia 1848-1850 una serie de lienzos de gran tamaño en los que establece los principios de esta tendencia. Sus obras *Une après-dînée à Ornans* (1848-1849) y *Un enterrement à Ornans* (1849-1850), surgidas a consecuencia de la revolución de 1848, nos muestran un pintor realista cuyo arte se planteaba con un lenguaje subversivo. *Un enterrement à Ornans* surge como una crítica agresiva de los modelos y las composiciones tradicionales. Frente al concepto de la pintura como expresión de un ideal plástico, Courbet concibe la composición desde los principios críticos de una presencia de lo real, de la historicidad del presente histórico. Lo cual respondía, por otra parte, a sus concepciones políticas de carácter republicano. Hoy, la pintura de Courbet puede parecer una simple expresión de un realismo académico. Sin embargo, en su tiempo, sus cuadros fueron imágenes de escándalo, por su rebeldía y el cuestionamiento de unos valores establecidos. *El entierro* fue motivo de escándalo cuando se expuso en el Salón de 1850-1851. La pintura suponía una crítica directa no sólo de la temática anterior sino de los ideales de perfección y belleza, con el tratamiento explícito de una materia y un color agresivos.

No obstante Courbet, en su célebre *Homme à la pipe* (Montpellier. Museo Fabre), pintado en torno a 1849, demostró cómo a través de su poética de lo real podía alcanzar cotas de una belleza que, lo mismo que en sus numerosos autorretratos, podía ser equiparada a la de los antiguos. El pintor no critica la belleza en sí. Lo que niega es la vigencia y el valor de la belleza académica basada en unos principios de una endogamia plástica repetitiva y convencional. Courbet prefiere siempre lo verosímil y rechaza lo convencional y preestablecido.

4. La caída de las diosas ✧

El pintor aceptó en 1855 el nombre de Realismo, a propósito de una exposición que el mismo artista denominó “El realismo, por Gustave Courbet”. Es decir, fue el propio pintor, y sus contemporáneos los que aceptaron y aplicaron este término para definir su pintura. Un término éste en torno al cual se desarrollaron posteriormente, las más complejas y, en muchos casos, absurdas interpretaciones. Este pronunciamiento vino a raíz de que su obra fundamental *Estudio del pintor*, cuyo nombre completo era *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant una phase de sept années de ma vie artistique (1854-1855)*, fuera rechazada por el jurado de la Exposición Universal de París de ese año, uno de los acontecimientos que se convertirían en la liturgia y la puesta en escena de esa nueva fe que es el progreso basado en la industrialización.

A raíz de esto Courbet abrió su exposición *El Pabellón del Realismo* a la manera de un claro precedente del Salón de los rechazados. El cuadro, en el que Courbet aparece pintando junto a un lienzo, quiere ofrecerse como una alegoría de lo real. Muestra la modelo no como una Venus, sino como un personaje real desnudo en contraste con los numerosos asistentes al taller. Por una carta de Courbet a Champfleury, en la que describe con precisión el cuadro, se ha podido identificar el significado de algunas figuras como las situadas a la derecha, los amigos, artistas y trabajadores del mundo del arte, entre los que ha representado a algún amigo como Baudelaire que se halla sentado leyendo. Y los de la izquierda, los pobres, los ricos, los explotados y los explotadores, en consonancia con la ideología del pintor.



Gustave Courbet: *El Estudio del pintor*. París. Museo d'Orsay.

En *El estudio del pintor*, el hecho fundamental es la representación del artista en el momento de pintar personajes reales de su tiempo. Es una gran composición con diversas figuras del momento. Incluso la mujer desnuda, lejos de ser una diosa o una musa, es una modelo que observa Courbet mientras pinta un paisaje según manifiesta en la carta citada. Courbet no pintaba diosas; para hacerlo, según él mismo, tendría que verlas.

Tras las revoluciones de 1848, que comportaban en lo artístico el sueño de que las exposiciones tuvieran una orientación más libre, el golpe de estado de 1851 frustró todas estas esperanzas y el control del Estado sobre el arte, en su dimensión oficial, resultó mucho más rígido e intransigente.

La pintura de Courbet con sus implicaciones sociales y políticas se escapaba a los mecanismos de control de la autoridad y del poder. Para estos era algo incontrolable, como la turba que levantaba barricadas en la calle. Era la subversión del orden, el cuestionamiento del sistema que Courbet hacía a través de la revolución de los temas y la orientación de la pintura hacia una realidad alejada de los Parnasos y mitos de la Academia. Courbet, por sus ideas socialistas y la influencia de su amigo Pierre-Joseph Proudhon participó en la Comuna, lo que le acarreó una sanción, exiliándose en 1873 a Suiza. Sus ideas le llevaron a ocuparse de temas en los que el proletariado y el trabajo constituían el argumento de su pintura como *Los picapedreros* (*Les Chasseurs de Pierre*) realizado en una fecha tan significativa como 1849. Courbet cuenta cómo yendo de viaje al Château de Saint Denis, vio a dos picapedreros que le sugirieron la realización de este cuadro cargado de crítica social. Courbet describe con precisión este aspecto cuando, al describirlo, señala que “El anciano está arrodillado y el joven detrás de él erguido sujetando con fuerza un cesto de piedras. ¡En este estado se empieza y así se acaba!”

La pintura de Courbet abandonaba los principios de la historia para implicarse en los hechos del presente. Por eso su contestación no se halla solamente en los cuadros más “comprometidos” sino en todos aquellos en los que de forma ostensible se vulnera la costumbre de la norma. Para Courbet el *realismo* era, como él mismo apuntó, “la negación del ideal”. Pero el realismo no fue solamente el cambio de orientación de la mirada del mundo de lo ideal a lo real. Fue eso, pero supuso, sobre todo, un cambio radical de la concepción y teoría del arte. El arte académico era la expresión de un ideal basada en una suma de principios convencionales. La condición elevada de los temas. (religiosos, mitológicos, históricos, etc.), su forma de representarlos de acuerdo con un sistema académico y sublime, constituía el fundamento de una concepción académica de la pintura frente a la que Courbet propuso cambiar la orientación de la mirada hacia el presente y la realidad. El valor mítico de lo heroico, propio del Romanticismo fue desplazado por la atención por lo cotidiano y la huida hacia lo exótico por una atención por el presente y lo inmediato.

En un tema, aparentemente inocuo como el paisaje, Courbet plantea la representación del entorno sin someterse a los principios del estilo académico como en *La ola*. Pero es sobre todo en la representación de su entorno social donde su pintura alcanza una dimensión desconocida, como, por ejemplo *Un entierro en Ornans* (1849), *Las señoritas del pueblo* (1852), *Buenos días señor Courbet* (1854) o *Las señoritas del Sena*, de 1858. En ellas su pintura plantea una nueva dimensión. Se trata de representaciones de su entorno social en las que el pintor ha omitido intencionadamente cualquier nota de costumbrismo. Son representaciones de una sociedad sorprendida en su discurso vital. La importancia que tiene en el arte de su tiempo es la transformación que ha experimentado la forma de representar el tema en la pintura.



Gustave Courbet: *Las señoritas del Sena*.
París. Museo Petit Palais.

Una pintura suya conocida desde no hace mucho, *L'Origine du monde* (1866), expresa esta visión. El pintor no ha acudido a metáforas, mitos o convencionalismos pictóricos sino que ha acudido a la representación real, material y directa del tema. El fragmento se utiliza aquí como forma de concreción. Ha prescindido de cualquier alegoría, referencia religiosa o mitológica y ha acudido a la representación objetiva y directa del tema creando una imagen provocadora e impactante y al margen de cualquier convencionalismo moral.



Gustave Courbet: *El origen del mundo*.
París. Museo d'Orsay.

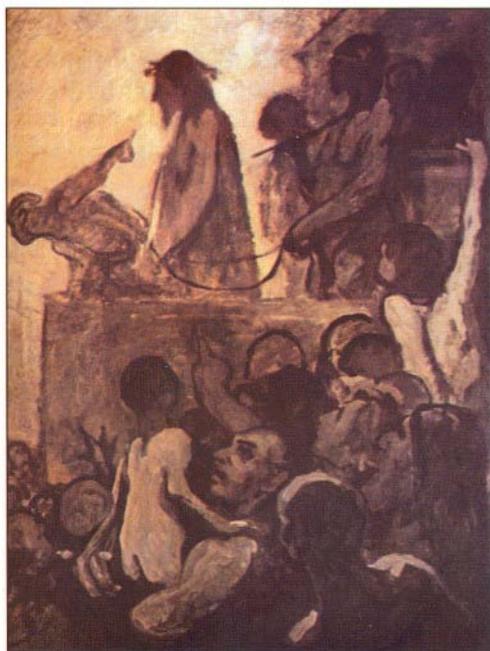
Esta renovación no fue tanto pictórica como ideológica, pues Courbet se quedó a medio camino entre la innovación y los usos plásticos tradicionales; pero sí creó una nueva iconografía de la pintura. Los temas son escenas de lo coti-

diano, instantáneas de la vida, nuevas imágenes de lo real, representación objetiva y distanciada de la historia del presente. Como el retrato de *Proudhon y sus hijos* (1865) y los autorretratos del pintor.

Courbet es realista, pero no un pintor detallista. No le interesa la representación minuciosa. Es la presencia de lo convincente y lo verosímil utilizando una factura que aparece en muchos aspectos inspirada en artistas de la escuela holandesa y española que desde las colecciones de Luis Felipe fueron ampliamente conocidos en Francia. La experiencia realista de Courbet no fue un hecho aislado y sin consecuencias, sino que tuvo su proyección en numerosos artistas. Es evidente, por ejemplo, que sin Courbet no se comprende el punto de arranque de artistas como Manet.

5. Daumier: la expresividad de lo real

La representación de la realidad y del presente fue también una de las obsesiones de Honoré Daumier (1808-1879). Claramente vinculado a una visión postromántica, Daumier partió de una expresividad que alcanza en ciertas ocasiones un carácter esperpéntico. Desde esta expresividad acometió tanto temas convencionales como representaciones de acentuado contenido crítico.



Daumier: *¡Queremos a Barrabás!*
Essen. Folkwang Museum.

Honoré Daumier desarrolló una actividad polifacética de dibujante, caricaturista, ilustrador y escultor. Desde siempre le interesó la lucha por la libertad. Su concepción de la política le hacía ver la dimensión de la opresión del poder como una losa que asfixiaba al pueblo. Sus representaciones son un claro ejemplo de contestación a esta situación. Pero Daumier, a diferencia de Courbet, no basa su protesta en la representación realista de unos acontecimientos frente al mundo académico de las musas. Su contestación la acomete desde la agresividad que proporciona su profunda expresividad pictórica, desde su lucha contra el dibujo y la forma académica y

desde la desvinculación del mundo hedonista del color. En este sentido Daumier pone de manifiesto cómo para ser realista el artista no tiene por qué ser un representante fiel de la realidad. La expresividad de lo real y su crítica es lo que hace que una obra sea realista. Con ello Daumier abrió el debate posterior del sentido y significación de los realismos.

En su óleo *Queremos a Barrabás*, pintado en 1859 Daumier pone de manifiesto su rebeldía frente a las formas establecidas, lo mismo que frente al poder que condena al inocente. La pintura, en obras como *El vagón de tercera* (1862), representa escenas con unos personajes que no habían tenido protagonismo ni cabida en la pintura anterior. Pero no es solamente la representación del proletariado lo que es renovador en esta pintura de Daumier, sino la forma de acometerla. Reduce el color subjetivamente y transforma y deforma las figuras poniendo de manifiesto que por encima de la representación le importa la expresión como forma subjetiva de afirmación y de crítica.

La misma atención por la expresividad se produce en su escultura. El bronce *Ratapoil* (1850), conservado en el Museo d'Orsay, muestra una expresividad viscosa, propia de una concepción percedera de la materia basada en la deformación como punto de referencia de la representación.

El valor de la expresividad hizo de Daumier un artista cuyos seguidores fueron simples imitadores. Sin embargo, no fue el único artista interesado por los temas que pintó. Un artista cuya obra es también un testimonio de su tiempo por la representación de imágenes propias de la sociedad del momento, fue Constantin Guys (1805-1892) dibujante que



Daumier: *El vagón de tercera*.
Nueva York. Metropolitan Museum.



Daumier: *Ratapoil*.
París. Louvre.

puede parangonarse con Daumier pero cuya obra resulta mucho más atemperada y desentendida de la expresividad de éste.

6. Millet y el realismo rural

Otro pintor que presenta relación con esta corriente es Jean Francois Millet (1814-1875) que, por lo principal de su obra, pertenece al Grupo de Barbizon al que se hará referencia más adelante. A diferencia de Daumier la pintura de Millet es mucho más sosegada y estática y más atenta a la representación de la realidad. Se trata fundamentalmente de una realidad rural, de campesinos realizando las labores agrícolas que el pintor sorprende en su trabajo, como *Las espigadoras*, cuadro pintado en 1857. La pintura de Millet es la otra cara de la pintura de Daumier. Es el mundo campesino, que el pintor vivió desde siempre. Frente a muchas de las formas de componer de sus contemporáneos Millet desprecia la teatralidad de las imágenes para producir un golpe de efecto. Su pintura es todo lo contrario: un universo recogido, íntimo, en el que lo sencillo se eleva a categoría plástica. *El injertador* (1855), pone de manifiesto esta sencillez de los temas y escenas escogidos por el pintor. Pero, además de esta sencillez del tema como en *Las espigadoras* (1857), Millet acentúa la sencilla organización del relato que fluye como un discurso natural y una imagen sorprendida de la vida.

En 1848 Millet presentó en el Louvre *El Aventador* que obtuvo un gran éxito y, un año después, en 1849, se establecía en Barbizon. A partir de entonces realiza numerosas obras con temas de campesinos. Algunas obras como *Las espigadoras* (1857) y de forma especial *El Angelus* (1859), que fue expuesto en el Salón de 1867, consagraron definitivamente al pintor. Dos campesinos interrumpen su trabajo mientras rezan. Es la primera vez que dos campesinos centran hegemonícamente la temática de una pintura.



Millet: *Las espigadoras*. París. Louvre.

El cuadro alcanzó un gran éxito convirtiéndose posteriormente en un referente para algunos pintores surrealistas como Dalí. Lo cual no implica que en otras obras Millet no acometa una temática de carácter más radical como *El hom-*

bre del azadón (1862). Todas estas obras, en las que aparece una temática nueva, como su *Campe-sino cribando trigo*, constituyen la aportación definitiva del artista a las experiencias de una pintura realista desentendida del carácter elevado y sublime de los temas tradicionales.

Millet fue un artista de primer orden en otro género como el retrato para el que su forma de pintar se adecuaba perfectamente y cuyo valor no fue reconocido hasta muchos años después. El Retrato de *Mademoiselle Ono*,

realizado en 1841 revela una nueva orientación del retrato basado en un equilibrio entre la representación de lo real y la intimidad del personaje.



Millet: *El Angelus*. París. Museo d'Orsay.

7. El paisaje: Barbizon

En el Neoclasicismo el paisaje fue un género denostado por la exigencia que suponía representar un aspecto concreto de la realidad. Para los neoclásicos los paisajes eran un telón que actuaba en las composiciones a la manera del fondo de una escenografía teatral. Dos elementos eran los que cuestionaban su uso y desarrollo por los neoclásicos: la representación de lo real y las desviaciones puramente pictóricas que surgían al representarlo.

La concepción neoclásica prefería el paisaje como evocación, con referencia a la Antigüedad, en la que los elementos naturales eran un simple convencionalismo ideal. No hubo que esperar al paisaje realista para superar esta concepción porque los románticos ya manifestaron un interés por este género en el que las referencias antiguas se sustituyeron por una representación del paisaje del entorno. Frente a ello, el realismo propuso una atención más atenta a lo inmediato. Fue esta la idea que llevó a los paisajistas a desarrollar una nueva concepción de la representación de la naturaleza.

Théodore Rousseau (1812-1867) se había establecido en 1848 en el pueblecito de Barbizon, próximo a Fontainebleau, abandonando París donde era un artista de prestigio, para pintar los paisajes de la región. A él y a otros pintores que acuden atraídos por el paisaje se debe la llamada Escuela de Barbizon que constituye el punto de partida para la renovación del paisaje moder-

no. Rousseau y sus compañeros, como Narciso Díaz de la Peña y Charles François Daubigny acometieron un paisaje sin los convencionalismos literarios y los apasionamientos románticos, optando por la representación serena y, como diría el propio artista, "sincera" de la naturaleza. La realidad natural deja de ser un motivo convencional donde proyectar y expresar el sentimiento del artista, para convertirse en un tema que representar, un género válido en sí mismo.

Aunque poco valorada posteriormente, la escuela de Barbizon fue un referente para el Impresionismo y, sobre todo, para el Realismo. El paisaje se convirtió, como se puede apreciar en los paisajes de Courbet, en un género que puede situarse al mismo nivel que los históricos y tradicionales.

8. Corot: el paisaje y la luz

En este panorama en el que se producen las experiencias realistas descritas, existe una figura independiente pero que se muestra en relación con todo el arte de su entorno: Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Nacido en

París, tuvo una posición acaudalada que le permitió realizar su carrera con libertad y sin presiones económicas. Corot entró inicialmente en el estudio del paisajista Achille Michallon, a cuya muerte pasó al taller de Bertin. En los años de formación asimiló el naturalismo imperante en la época y realizó varios viajes a Italia, el primero de ellos en 1822-1825. Corot se sintió atraído por dos pintores franceses que armonizaron el paisaje con la pasión por la Antigüedad: Poussin y Lorena. Resulta evidente que algunas obras tempranas del artista como su *San Jerónimo* (Iglesia de Ville d'Avray), realizado en 1837 muestran la admiración del pintor por estos artistas.



Corot: *La catedral de Chartres*.
París. Museo del Louvre.

Corot acertó a dotar a sus paisajes de una representación de

la luz sutil y envolvente que le convierten en uno de los precedentes directos del Impresionismo. Su visión del paisaje procede de una observación sensible y atenta de los valores luminosos y cromáticos. En este sentido Corot, tras su estancia en Italia se deja seducir por los románticos. Algunas obras muestran, como la *Danza de las ninfas* (1850), esa atracción por los temas convencionales. Sin embargo, esta atracción no se convierte nunca en pasión, especialmente en sus paisajes. Sus paisajes son serenos y tranquilos pero dotados de la proyección del estado de ánimo y la subjetividad vital del artista. A ello se debe que en sus paisajes Corot sorprenda la naturaleza, captándola como una imagen equilibrada, sencilla y carente de efectos pintorescos.



Corot: *Paisaje*. París. Museo del Louvre.

En 1827 Corot envió al Salón de París su pintura *El puente de Nami* y en 1830 realiza *La Catedral de Chartres*, obra que supone una visión inédita del paisaje. Frente al mundo neoclásico se trata de una representación de un paisaje francés, sin referencias clásicas; frente a los románticos el monumento gótico no es un motivo de expresión de un ideal. Corot suprime todas las connotaciones ideológicas y trata a la catedral como un objeto, como puede ser un río, un puente o un árbol, que se transforma con los cambios de luz. Esta actitud le lleva a realizar paisajes elementales y sencillos en los que el pintor no ha buscado ningún pintoresquismo convencional. La aportación no radica en el tema, sino en la propia pintura, en la forma de captar los matices y en la forma de transmitir la sensación.

Corot tiene una gran admiración por los clásicos, pero busca el efecto y la impresión que le produce la naturaleza. Por ello la representa desde la observación y no desde la impresión. Cada cuadro no es producto de la captación de una sensación, sino de un proceso en el que se sintetiza toda una acumulación de percepciones: los distintos estados de las nubes del cielo, la transformación de los efectos de luz, los tonos y los matices del color de los objetos, más que la captación de una imagen que es lo que obsesiona al pintor. Un paisaje con el paso de las horas cambia. Para Corot se trata de sintetizar la esencia de ese paisaje resumiendo los diferentes matices que ofrece y el cambio de sensaciones que produce. Por ello sus paisajes dan una impresión de permanencia que hace que parezcan clásicos y, a la vez, profundamente modernos.

9. Nuevas orientaciones del paisaje

El realismo, aunque tuvo en Francia uno de sus centros más relevantes, no fue exclusivamente una tendencia francesa. En diferentes países, como salida frente al apasionamiento romántico, se desarrollaron pronunciamientos orientados a lograr una renovación del paisaje. En España esta renovación del paisaje y la superación del romanticismo en esta especialidad tuvo lugar desde una proyección académica. Se produjo a través de la obra de Carlos de Haes (1829-1898), pintor belga afincado en España. En 1857 ganó la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid desde la que creó escuela influyendo en un número importante de paisajistas.

Puede decirse que Haes es el iniciador de la escuela de paisaje española de la segunda mitad del siglo XIX. Artistas como Casimiro Sáiz, Agustín Riancho o Martín Rico siguieron esta nueva orientación del paisaje que en Cataluña inicia Ramón Martí Alsina. Frente al paisajismo romántico, estos pintores se fijan en la realidad natural como tema de sus cuadros. Es la realidad natural la que impone el tema y la que condiciona el género. Son paisajes no evocadores sino identificables como una naturaleza conocida.



C. de Haes: *Ribera del Manzanares*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- FRIED, Michel: *El realismo de Courbet*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003. Es un libro en el que se plantea un estudio sociológico del pintor y un análisis de los significados ocultos de muchos de los cuadros del artista.
- NOVOTNY, Fritz: *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. Madrid, Ed. Cátedra, 1978. Se trata de un estudio clásico de conjunto y pormenorizado de las distintas orientaciones de la pintura y escultura del siglo XIX.

ARTE Y TÉCNICA

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción.
2. Nuevos materiales, nuevas tipologías.
3. La arquitectura de los ingenieros.
4. Las arquitecturas metálicas.
5. Arquitectura para exposiciones.
6. La escuela de Chicago.

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción

Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador del Arte, crítico y alcalde de Roma entre 1976 y 1979, en su inestimable estudio *Historia del Arte como Historia de la ciudad*¹ consideró la ciudad como la obra de arte por antonomasia e insistió en la idea de que al contemplar sus elementos se tomaba conciencia de los valores históricos que sus monumentos representaban y lo que significaban desde el punto de vista estético. Argan escribía en la misma línea que el sociólogo y urbanista norteamericano Lewis Mumford (1895-1990) quien desde un punto de vista crítico, en su libro *La ciudad en la historia* (1961), sostenía la idea de que la ciudad favorece al arte, porque es en sí misma una creación artística y que, por tanto, al cambiar el sistema general de producción, lo que era un producto artístico se había convertido en un producto industrial.

¹ Giulio Carlo ARGAN: *Historia del Arte como Historia de la ciudad*. Barcelona, Ed. Laia, 1983, pág. 79.

Las frases de estos dos espléndidos historiadores reflejan la dualidad de la arquitectura del siglo XIX, una arquitectura que resultará de la feliz simbiosis de arte y técnica y del empleo de los materiales que la industria proporciona. Sin embargo no será hasta muy avanzado el siglo XIX cuando se reconozcan los valores estéticos de estas obras, verdaderas muestras de la modernidad. Las obras industriales no fueron comprendidas por un público que las veía alejadas de las propuestas estéticas de la arquitectura tradicional, y tampoco los profesionales que las llevaban a cabo fueron considerados artistas.

Lo cierto es que la industria aportaba unos materiales nuevos, o por lo menos disponibles en grandes cantidades, que hicieron variar las posibilidades técnicas de arquitectos e ingenieros. El hierro utilizado desde finales del siglo XVIII, primero fundido, luego forjado y más tarde convertido en acero, fue el elemento esencial en el esqueleto de las construcciones. El cemento Portland produjo hormigones con una resistencia mayor que los utilizados desde época romana; a fines del siglo XIX aparece el hornigón armado reforzado por malla de acero.

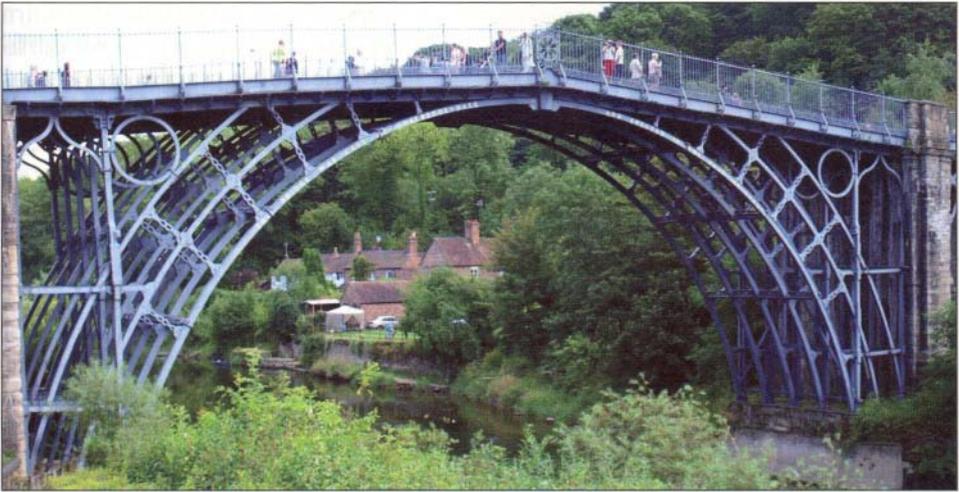
Arquitectos e ingenieros disputaron desde muy temprano su papel al frente de obras que requerían unos métodos de diseño y cálculo hasta entonces desconocidos, disputa que se saldó con la prevalencia de los ingenieros en las nuevas construcciones aunque ello también supuso su desentendimiento de todo lo que tenía que ver con la estética de estas estructuras. En sus proyectos arquitectónicos sólo una premisa tendrá importancia: la funcionalidad.

Nuevos materiales, técnicas innovadoras y profesionales modernos levantarán estructuras hasta el momento desconocidas y renovarán las ya existentes por medio de técnicas experimentales que dará lugar a una imagen inédita de la arquitectura.

2. Nuevos materiales, nuevas tipologías ✓

El hierro era conocido y se empleaba desde la antigüedad, pero hasta que no fue posible conseguir su producción en masa no se convierte en un elemento fundamental en arquitectura. Los primeros usos a que se destina entran en el campo de la experimentación estructural y funcional si bien la mejora de los procesos tecnológicos y el incremento de su producción facilitarán la extensión de su empleo desde el último cuarto del siglo XVIII.

En Inglaterra, Abraham Darby, desde comienzos del siglo XVIII, había probado el funcionamiento de los altos hornos usando carbón mineral, coque, en sustitución del carbón vegetal. Hacia mediados del siglo su industria era capaz de transformar el hierro en bruto en un producto apto para la forja. A partir de



Puente sobre el río Severn, Coalbrookdale, 1779.

este momento se inicia la producción en serie de elementos de hierro fundido (raíles, vigas, columnas) destinados a la construcción.

Los primeros usos del hierro se circunscriben a la industria, a la fabricación de maquinaria o de elementos técnicos que facilitasen las tareas fabriles, a la vez que se investiga todo lo relacionado con sus posibilidades de uso y su resistencia. En esta línea de experimentación está la construcción del *puente sobre el río Severn* (1775-1779) en Inglaterra construido por Thomas Farnolls Pritchard y Abraham Darby III, en cuya fundición de Coalbrookdale se fabricaron los elementos de hierro de la estructura central del puente que tradicionalmente se hubiera construido del modo tradicional.

Las fábricas inglesas de hilados fueron las industrias que primero conocieron el uso del hierro en la construcción de sus edificios. Con columnas de hierro fundido y vigas del mismo material se levantaron fábricas de varias plantas de gran diafanidad que permitieron colocar con comodidad las grandes máquinas de hilado.

Boulton y el inventor de la máquina de vapor, Watt, construyeron en Salford la *hilatura de la Salford Twist Company* (Manchester, 1801) con esqueleto totalmente metálico, donde las columnas y vigas de doble T forman una estructura reticular de siete plantas que luego se cubrió con muros de ladrillo. Esta tipología, con algunos refinamientos técnicos, será la que se emplee a lo largo del siglo XIX en los edificios fabriles y comerciales.

Desde 1836 las fábricas producen en grandes cantidades vigas de doble T que ya en 1845 se pueden hacer en hierro laminado. Cuando en 1845 el inge-



John Nash: *Royal Pavilion de Brighton*, 1818.

niro escocés William Fairbairn (1789-1874) proyectó un edificio de ocho plantas para usos industriales, empleó el mismo esquema de Boulton y Watt, si bien sustituyó las columnas de hierro fundido por otras de hierro forjado y las bóvedas de ladrillo por finas planchas de hierro recubiertas de cemento, en la búsqueda de construcciones más resistentes a los incendios. En 1855 Sir Henry Bessemer consiguió producir acero en grandes cantidades para la fabricación de elementos de grandes dimensiones destinados a la construcción.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en Inglaterra se generaliza el empleo de columnas de hierro fundido en los edificios. John Nash lo utilizó en el *Royal Pavilion de Brighton* (1818-21) donde colocó columnas en forma de palmera en la cocina, escaleras caladas a la moda chinesca y unas espectaculares cúpulas bulbosas realizadas con arnadura metálica. El hierro es también el componente ideal para pequeñas construcciones como quioscos, pérgolas o invernaderos. El alemán Schinkel levantó el *Kreuzber* (1819-21) en Berlín, un monumento conmemorativo en forma de aguja gótica de hierro calado.

No obstante hay un aspecto que destaca sobre los detalles puramente formales y es el uso estructural que se le puede dar al hierro en la arquitectura. En 1802 J. B. Rondelet (1743-1829) publicó el *Traité Théorique et pratique de l'art de bâtir* (Tratado teórico y práctico del arte de construir) donde expuso las posibilidades que proporcionaba el hierro como sustituto de la madera en los forjados de los edificios y que ya había empleado en el pórtico de la *iglesia de Sainte Geneviève* de París. En su Tratado Rondelet describió la cúpula de nervios de hierro construida por el arquitecto F. J. Bélanger y el ingeniero F. Brunet para el *Halle au Blé* (Mercado de Granos) de París, obra de 1762 del arquitecto Nicolàs Le Camus de Mezières (1721-1789) que había desaparecido en un incendio.

La sociedad industrial generará nuevas tipologías arquitectónicas que se construirán con los materiales salidos de las fundiciones. Estos nuevos recursos constructivos quedarán destinados principalmente a edificios públicos, en muchos casos novedosos y representativos de la nueva sociedad. La construcción de viviendas sólo se servirá de estos materiales a finales del siglo XIX con el objeto de abaratar su coste.

La extensión del ferrocarril con el empleo de locomotoras de vapor, imprescindible para el transporte de mercancías, amplió los tendidos realizados con materiales férreos e incrementó la construcción de puentes que salvaran los obstáculos de los trayectos. En las ciudades surgieron las estaciones ferroviarias que se convirtieron en auténticos templos del progreso que recibían a la población llegada de lejanos lugares, a la vez que servían de distribuidores de los materiales y los productos de la industria.



F. J. Bélanger: *Halle au Blé*, París.

Puentes, faros, fábricas, almacenes, invernaderos, palacios de exposición, mercados, pasajes cubiertos e incluso templos se construyeron con los nuevos materiales y diversificaron la labor constructiva. Estas tipologías consolidaron la división de funciones en arquitectura y definieron la figura del ingeniero, el profesional que domina las nuevas tecnologías y que hace sombra al arquitecto formado en la tradición de las Academias.

En Francia los ingenieros se habían formado desde 1744 en la *École Nationale des Ponts y Chaussées*, más tarde en 1794 se creó la *École Polytechnique* que basaba la enseñanza de los ingenieros en los nuevos recursos técnicos, por su parte la *École des Beaux-Arts* siguió anclada en la tradición docente de los órdenes clásicos.

En España existían ingenieros militares ocupados en labores de fortificación y de las obras públicas. El ingeniero canario Agustín de Betancourt (1758-1824) fundó en 1799 la Escuela de Caminos y Canales imitando el modelo francés porque consideraba que la formación que dispensaba la Academia no preparaba para los retos profesionales que la situación requería. Betancourt que había trabajado en el Canal de Aragón, terminó sus días en Rusia trabajando a las órdenes del Zar Alejandro I. En 1835 se estableció en España el Cuerpo de Ingenieros Civiles con lo que quedaron claramente delimitadas las labores de ingenieros y arquitectos. Los primeros estarían encargados de ejecutar las obras públicas, trazar las nuevas ciudades y diseñar los ensanches. Ildelfonso Cerdá responsable del proyecto de ensanche de Barcelona, Carlos María de Castro, autor del proyecto de ensanche de Madrid y Pablo de Alzola redactor del proyecto de ensanche de Bilbao fueron ingenieros consagrados al progreso y al servicio del estado, tal y como gustó de definirlos Alzola. Los arquitectos quedaron encargados de todo lo referente al arte de edificar, salidos desde 1844 de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y de las Escuelas provinciales.

3. La arquitectura de los ingenieros

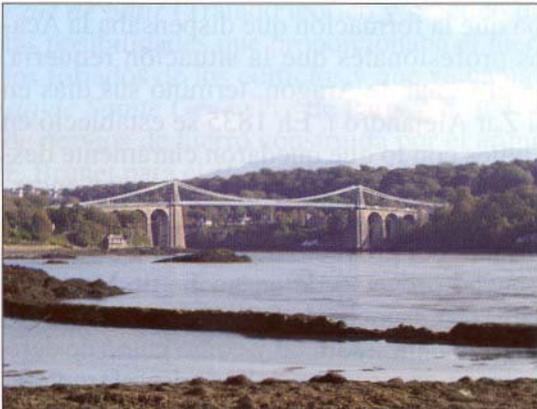


El proyecto arquitectónico de los ingenieros está directamente tomado de las enseñanzas de Durand, quien a través de las lecciones recogidas en su libro *Preçis des leçons d'architecture* (1802-1805) recomendó el empleo de un módulo fijo que se podía repetir y combinar y que permite la elaboración de piezas en serie que sólo adquieren sentido en el montaje final. Los ingenieros tomaron de la tradición neoclásica el principio de simetría que no sólo produce armonía, sino que encaja con las necesidades derivadas del cálculo de resistencia de los materiales. Los estudios de ingeniería y las fundiciones proporcionaron modelos y piezas que se montaban in situ siguiendo un planteamiento modular. Su tipología fue muy similar en los diferentes países y las patentes se aplicaron en los más variados lugares.

Los puentes son los ejemplos más característicos de la ingeniería decimonónica, mil veces reproducidos en la pintura, en la fotografía y en el grabado. Sus variantes tipológicas son el resultado de la experimentación tecnológica que permitió adecuarlos a su función. No era lo mismo un puente para salvar los obstáculos naturales del camino, que los puentes metálicos que soportaban los tendidos ferroviarios. La mejora de las vías de comunicación y sobre todo la extensión del ferrocarril, disparó la demanda de puentes durante todo el siglo XIX.

Darby y Pritchard inauguraron en el puente sobre el Severn en Coalbrookdale (1777-1779), un modelo formado por cinco nervios de hierro fundido, ligero pero tan resistente como los puentes tradicionalmente construidos en albañilería.

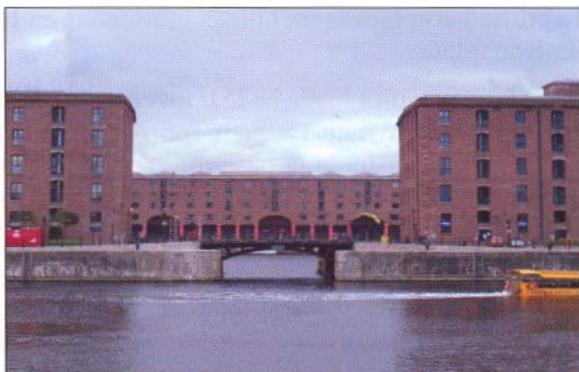
Thomas Telford (1757-1834) fue un poco más allá al proyectar un puente sobre el Támesis en Londres (1801); tenía un solo arco metálico de 180 metros de luz formado por seis nervios hechos con piezas cúbicas huecas de hierro fundido a modo de dovelas que eran la exacta traducción al hierro de la albañilería tradicional. El proyecto nunca se hizo realidad.



Thomas Telford: *Menai Bridge*, Gales.

Telford construyó buen número de puentes en las Highlands escocesas, en Gales, en Irlanda y en Inglaterra. Algunos fueron de obra, otros fueron sencillos arcos de estructura metálica, como Builwas Bridge (1795-1796) o Graigellachie Brid-

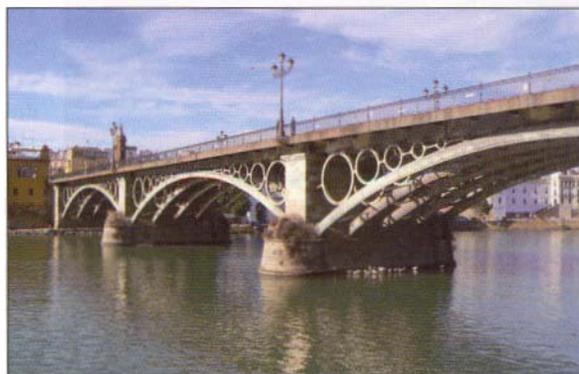
ge (1815) sobre el río Spey; en muchas de sus obras la estructura estaba construida en sillería y la calzada, como en el caso de Menai Bridge (1819-1824), estaba sostenida por medio de cadenas metálicas suspendidas de altas torres en forma de tronco de pirámide, a veces se recurría a elementos que recordaban las formas del neogótico. En Londres, Telford empleó la estructura metálica en 1827 en el diseño de los St. Katharine Docks, almacenes portuarios que serían construidos por el arquitecto Philip Hardwick (1792-1870).



P. Hardwick: *Albert Dock*, Liverpool, 1839.

El mismo Hardwick construirá en colaboración con el ingeniero Jesse Hartley el Albert Dock en Liverpool que será inaugurado por el príncipe Albert, esposo de la reina Victoria en 1846. Los almacenes del puerto de Liverpool son una monumental estructura de hierro colado y muros de ladrillo perfectamente adaptados para evitar los incendios. A pesar de su estructura funcional, incorpora una galería de arcos rebajados sostenida por clásicas columnas toscanas construidas en hierro.

Con un cierto retraso a causa de los efectos de la Revolución, Francia se incorporó durante el gobierno de Bonaparte a la construcción de puentes metálicos. En París, L. A. de Cessart proyecta el Pont des Arts (1803) un puente peatonal sobre el Sena para unir el Louvre con el Instituto de Francia; una estructura metálica de nueve arcadas de 18,25 metros de luz, compuestas por cinco arcos que apoyaban en pilonos de albañilería. Una tipología similar tiene el Pont d'Austerlitz (1801-1806) que comunicaba el Arsenal con el Jardin des Plantes. El Pont des Arts se cerró en 1977 y tras un derrumbe fue reconstruido años después. El modelo sirvió para levantar en España y más concretamente en Sevilla, el Puente de Isabel II o de Triana inaugurado en 1844, un puente más evolucionado que el ejemplo parisino que fue proyectado por los ingenieros franceses Bernadet y Steinacher, aunque fue el español Corroza quien



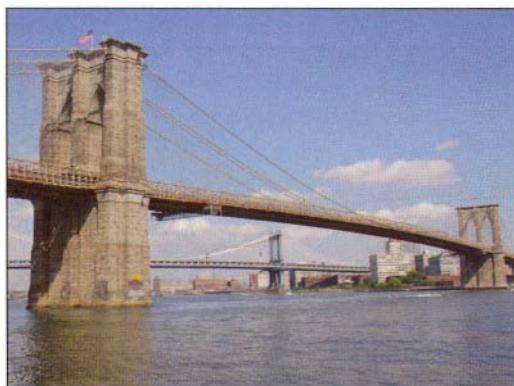
Puente de Isabel II de Triana, Sevilla, 1844.

lo edificó con piezas metálicas fabricadas en la fundición sevillana de Narciso Bonaplata.

Marc Séguin (1786-1875), inventor de la primera locomotora de caldera tubular, construyó en 1825 en Tournon un puente sobre el Ródano, un puente colgante que sostenía la pasarela mediante cables metálicos, una técnica que pronto se difundiría por Europa y Estados Unidos. Séguin llegó a construir más de ochenta puentes al frente de su propia empresa constructora.

John A. Roebling (1806-1869), alemán que emigró a Estados Unidos, se sirvió del sistema de Séguin para construir grandes puentes en el Nuevo Continente. Antes de emigrar, Roebling había estudiado en la Escuela Politécnica de Berlín e incluso tenía experiencia profesional en empresas hidráulicas. En los Estados Unidos experimentó con un tipo de puente colgante, del que ya existían precedentes muy rudimentarios en el país. El sistema consistía en la transmisión de todas las cargas a un cable que corre a lo largo de toda la estructura, suspendido de torres de albañilería. Con este sistema Roebling construyó numerosos ejemplos, como el puente sobre el río Monongahela (1846) en Pittsburg, el de Wheeling (Virginia), el de Cincinnati sobre el río Ohio y el ya desaparecido sobre las cataratas del Niágara (1851-1855), sustituido a fines de siglo por otro muy similar. El más famoso de los puentes de Roebling es el Brooklyn Bridge de Nueva York (1868-1883) que une la isla de Manhattan con Long Island que aún se mantiene en uso y que es uno de los iconos de la ciudad. Sus torres de suspensión son enormes pilonos de granito de 83 metros de altura, horadados por vanos ojivales, bajo los que pasan las calzadas para la circulación y el tendido para el tranvía eléctrico. Los fuertes cables de acero penden de los pilonos y en forma de abanico, soportan la enorme estructura que llega a alcanzar los 486'5 metros en el tramo central.

En la segunda mitad del siglo XIX los adelantos técnicos y la experimentación aportaron innovaciones en la construcción de los puentes, entre ellas la incorporación del hierro forjado.

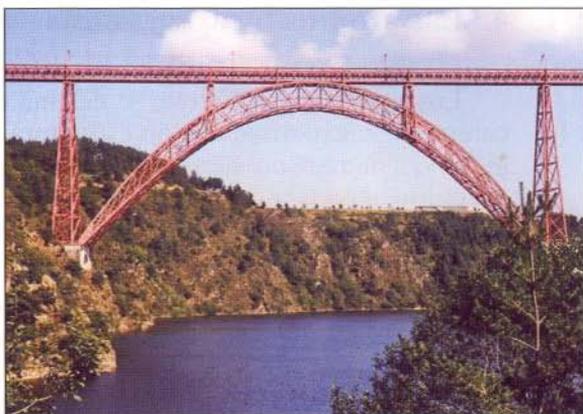


J. A. Roebling: *Puente de Brooklyn*, Nueva York, 1868.

Los ingenieros ingleses Stephenson y Thomson siguiendo los ensayos de William Fairbairn, construyeron un puente sobre el estrecho de Menai, el Britannia Bridge (1845-1850), con grandes tubos rectangulares fabricados con planchas de hierro forjado sostenidos por elevadas torres de obra. En este caso lo propiamente arquitectónico primaba sobre la construcción metálica.

Gustave Eiffel (1832-1923) consiguió perfeccionar la técnica

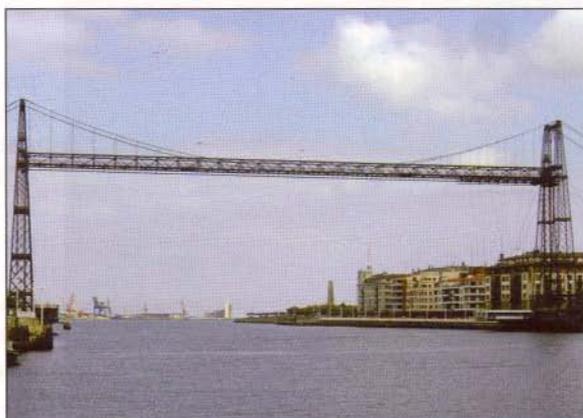
con el empleo del acero y lo que es más importante consiguió obviar los lenguajes arquitectónicos históricos para, prescindiendo del ornamento, lograr que la forma final fuera consecuencia de la función de los elementos que integran la estructura del puente. La resistencia del material también le permitió dar perfiles más estilizados a los elementos metálicos. Los viaductos de Busseau sur Creuse (1864) y sobre el Doube (1871) son sencillos armazones prefabricados de tramos rectos en forma de vigas-cajón de enrejado, sostenidos por elevados pilares troncopiramidales de gran ligereza. Eiffel empleó en el viaducto de Maria Pia (1875) sobre el Duero cerca de Oporto (Portugal) y de Garabit (1880-1884) sobre el río Truycère, un gran arco que salvaba lo angosto del paraje, sobre él se apoya un tramo recto destinado a sostener las vías y como en los casos antes citados, los soportes son pilares troncopiramidales de celosía. El perfeccionado sistema de ensamblado de las piezas prefabricadas muestra el alto grado de experimentación que la ingeniería había alcanzado.



G. Eiffel: *Viaducto de Garabit.*

Aprovechando los logros de Eiffel, el ingeniero Arnodin creó una nueva tipología de puente, en este caso transbordador que fabricó para diferentes puertos fluviales de Francia. El Pont Transbordeur, con una parte fija y otra móvil se instaló en Ruán (1889), en Nantes y en el puerto de Marsella (1905). La estructura apoya en el suelo por medio de pilares de celosía de doble base, sobre ellos una pasarela de la que pende por medio de gruesos cables una gabarra que traslada de un lado a otro del río los vehículos por medio de una grúa.

Pero la patente del puente transbordador era española, obra del ingeniero bilbaíno Alberto de Palacio y Elissague (1856-1939) que la había patentado en 1888. Con ella construyó el puente de Vizcaya sobre la ría de Bilbao entre Portugalete y Las Arenas.



A. de Palacio: *Puente transbordador, Portugalete, 1888.*

4. Las arquitecturas metálicas

Los primeros usos a que se destina el hierro en arquitectura entran en el campo de la experimentación estructural y funcional. Los progresos tecnológicos y el incremento de su producción van facilitando su empleo, aunque será necesario ahondar en la investigación, no sólo técnica y científica sino también formal y estilística, para llegar a un uso libre e inédito que permita aprovechar todas las posibilidades que brinda el nuevo material.

En Francia J. B. Rondelet en *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* (1802-1817) ofreció sistemas para el diseño de estructuras metálicas para la construcción de cubiertas que aligeraban su peso y por tanto no hacían necesaria la construcción de muros gruesos de sostén. En esta línea Rondelet alabó la solución aplicada al edificio de la Bolsa que A. T. Brongniart (1737-1813) había iniciado junto con L. H. Lebas (1782-1867) en 1808. Lo terminó el arquitecto E. E. Labarre (1764-1833) en 1815 con una cubierta de estructura metálica que, con un acertado juego de tirantes y segmentos metálicos, se curvaba para salvar el gran patio central; una cubierta que se recubrió con estucos como un gran artesonado de ángulos curvos dejando en el centro un tragaluz rectangular acristalado.

Las experiencias de principios de siglo no quedaron en el vacío: según pasaban los años se fue creando un clima más adecuado al empleo del hierro en las construcciones. La correcta utilización de sus recursos estructurales y de carácter práctico, genera la aparición de tipologías nuevas en las que el hierro y el cristal son los protagonistas.

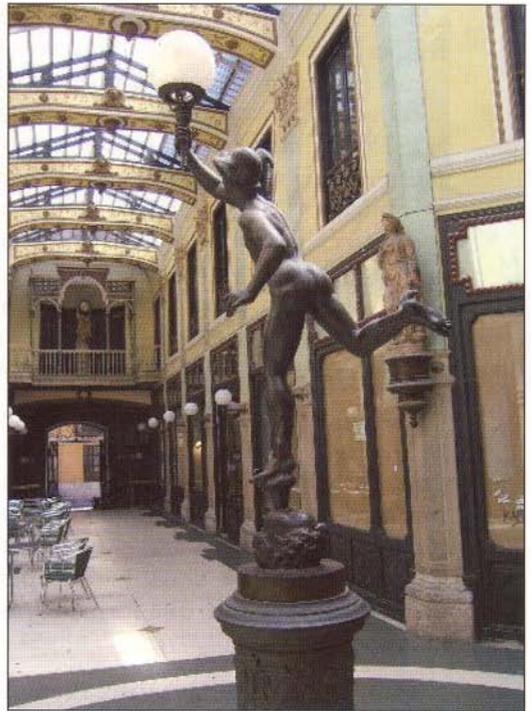
En 1823 M. Marchoux construye un pasaje cubierto sobre el solar de la antigua residencia de Colbert en París, la galería Vivienne, que se iluminaba cenitalmente con luz del día a través de lucernarios de hierro y cristal. En su proximidad se inaugura en 1828 la Galerie Colbert que posee también, además de la galería, una rotonda cubierta por una cúpula de hierro y cristal. El arquitecto de Napoleón P. F. J. Fontaine, construyó la Galerie d'Orleans (1829-1831) que atravesaba los jardines del Palais Royal y que fue sustituida por una galería abierta de columnas.



Galería Vivienne, París.

Los modelos parisinos tuvieron muchos imitadores a lo largo de todo el siglo. Este innovador tipo de calle comercial, apta para el paseo protegido de las inclemencias del tiempo, lugar de reunión y de compras, no dejó de estar presente en los más variados lugares. Un ejemplo espectacular es la Gallerie Vittorio Emanuele de Milán inaugurada en 1877, realizada por Giuseppe Mengoni (1829-1877); es de planta de cruz griega, tiene varios pisos y la cubierta de hierro y cristal incorpora una monumental cúpula en el centro de la cruz. A finales de siglo la Galerie Arcade (1890) en Cleveland (Ohio, EE.UU.) repetirá el modelo pero magnificado, multiplicando los pisos y las galerías que se asoman al gran patio central perfectamente resuelto por una espléndida armadura de hierro y cristal.

Un ejemplo vallisoletano mucho más modesto, el Pasaje Gutiérrez, nos deja una imagen de modernidad en una ciudad, Valladolid, centro comercial de importancia en la segunda mitad del siglo XIX. Construido por Jerónimo Ortiz de Urbina en 1885, el pasaje de Gutiérrez responde a la moda de esos momentos con rotonda acristalada cubierta por cúpula en la confluencia de sus dos brazos y una atractiva decoración escultórica centrada en la figura de un Mercurio alado.



Pasaje Gutiérrez, Valladolid.

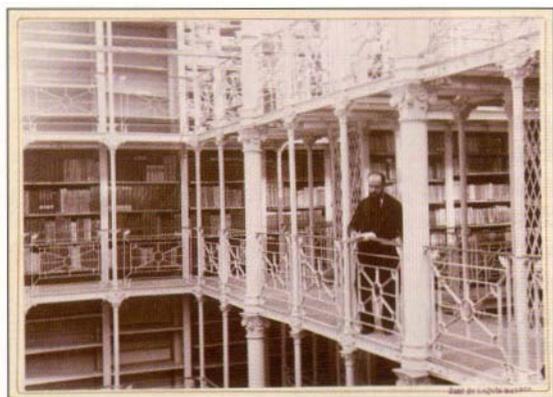
Pionero en lo arquitectónico, Henri Labrouste (1801-1875) iniciaba en París, en 1844, la biblioteca de Sainte-Geneviève con un esqueleto totalmente metálico tratando de aunar los principios racionalistas con el empleo de los nuevos materiales y de sus posibilidades constructivas. En Sainte-Geneviève Labrouste pretendió que su obra fuera útil pero al mismo tiempo simbólica y que estuviera en función de su destino, la custodia de los libros. Esta obra muestra la división en la arquitectura francesa entre los arquitectos, que se sienten desprotegidos por una tradición artística anclada en el pasado, y los que buscan una nueva arquitectura que no copie de lo anterior y que se apoye en la técnica. Por ello hacia 1850 la nueva arquitectura se identifica con la arquitectura en hierro.

Henri Labrouste con la sala de lectura y los depósitos de la Bibliothèque Nationale de París, da un paso más en la búsqueda de una nueva tipología

arquitectónica que se sirve de los recursos propios del material férreo. La Biblioteca no es un edificio nuevo sino un conjunto construido en siglos anteriores que Labrouste tiene que restaurar en parte y edificar de nueva planta en algunos de sus sectores. En la sala de lectura (1858-1868) se sirvió de la experiencia adquirida en Sainte-Geneviève y planteó un uso racional y erudito de estilos anteriores realizado con criterios de funcionalidad. Se trata de una gran sala rectangular rematada por un ábside semicircular, que cubren nueve cúpulas de terracota vidriada traslúcidas que apoyan sobre arcos y columnas de fundición, es una estructura totalmente metálica que sostiene dieciséis columnas exentas con independencia de los muros de mampostería. Pero en la Biblioteca los estilos históricos están presentes aunque sus soportes, en el caso de la escalera, sean vigas de doble T remachadas y roblonadas.

De todo el conjunto el Magasin Central, depósito de libros de la Biblioteca Nacional, es la parte más novedosa y funcional de la obra de Labrouste. El depósito es una estructura con elementos metálicos verticales y horizontales formando galerías que dejan un espacio en el centro con pasarelas para comunicar las galerías de uno y otro lado; todo el conjunto goza de una perfecta iluminación que se consigue con paneles de cristal y con la ayuda del enrejado de hierro fundido que forma el piso de las diferentes galerías que deja pasar la luminosidad.

En la línea de Labrouste, Francisco Jareño y Alarcón comenzó en 1865 en Madrid el palacio de Bibliotecas y Museos. El diseño de su planta responde al diseño de museo ideal recogido por Durand, con unos criterios de racionalidad verdaderamente interesantes ya que incorporaba un depósito de libros de estructura metálica, hoy desaparecido, que ofrecía un planteamiento similar al de Labrouste en la Biblioteca Nacional si bien hacía concesiones a la decoración historicista ausente del ejemplo parisino. El edificio, muy intervenido, fue acabado en 1892 por el arquitecto Antonio Ruiz de Salces que introdujo muchas variaciones sobre el proyecto inicial en la búsqueda de una arquitectura representativa.



*Biblioteca Nacional de España.
Depósito de libros (desaparecido).*

Una tipología novedosa tendrá un desarrollo verdaderamente espectacular a expensas de los materiales férreos: son los mercados cubiertos. Un ensayo temprano es la cubierta para el Mercado de la Madeleine en París que M. G. Veugny (1785-1850) proyectó en 1824, si bien la obra no estuvo concluida hasta 1838. Veugny

introdujo en un proyecto sencillo concebido con el sistema de módulos de Durand, una armadura interna en la cubierta que estaba realizada en hierro con soportes del mismo material. Con él se inicia un tipo de mercado cubierto, del que paulatinamente desaparecerá la albañilería para ser sustituida por estructuras prefabricadas totalmente metálicas.



Grabado del Mercado de Les Halles de París (desaparecido).

En el París renovado, Napoleón III y el prefecto del Sena, Barón Haussmann, pensaron en un nuevo edificio para mercado central, tenían la idea de que fuera un conjunto en hierro que pudiera asumir el papel de centro de aprovisionamiento de una ciudad en expansión, capital de un imperio moderno. Haussmann solicitó a Víctor Baltard (1805-1874) que edificara Les Halles Centrales de París en estructura metálica y no en sillería según el proyecto que Baltard había presentado e incluso iniciado en 1843.

Baltard y F. E. Callet (1791-1854) presentaron un nuevo diseño que se llevó a cabo entre 1853 y 1858. Les Halles se derribaron en 1969, eran un conjunto integrado por diez pabellones cuadrangulares agrupados en dos hileras, con las calles intermedias también cubiertas y de mayor altura. Estaban proyectados como un sistema de retícula a partir de un módulo base de 2x2 metros que estructuraba todo el conjunto. El basamento era de piedra y sobre él se levantaba la estructura modular de hierro, si bien la parte baja de los pabellones se cubría con muros de ladrillo. No obstante el resto estaba realizado en hierro y vidrio con lo que se solucionaban los problemas de iluminación y ventilación de las naves. En Les Halles la sobria estructura de hierro deja a la vista toda su sencillez funcional, aunque también se emplean vigas caladas y, en las albanegas de los arcos, decoración vegetal semejante a la utilizada por Labrouste en Sainte-Geneviève.

Al modo de Les Halles surgieron en toda Europa mercados de estructura metálica que rivalizaron en modernidad y adecuación con el ejemplo parisiense. En España se siguió el modelo francés e incluso en algunos casos se importaron de Francia las piezas de fundición necesarias para su montaje como en los ejemplos madrileños de la Cebada, los Mostenses y Olavide contruidos por Mariano Calvo y Pereira a partir de 1867. En los tres casos, desgraciadamente desaparecidos, lucernarios más elevados proporcionaban iluminación al interior con cubiertas de cinc y persianas de cristal. El mercado del Born de Barcelona es obra de 1876 de Joseph Fotserè i Mestre y su archi-



Mercado del Born, Barcelona, 1876.

tectura espectacular destaca por la cúpula ochavada y sus cubiertas a dos aguas. Espléndidos mercados metálicos se construyeron en ciudades como Valladolid, Salamanca o Palencia que restaurados y limpios siguen en pie.

Pero no todos los arquitectos trataron de buscar nuevas formas de expresión para el hierro, sino que algunos llevaron la estructura metálica a las construcciones de estilos tradicionales. Louis Auguste

Boileau (1812-1896) hizo un proyecto para iglesia neogótica que se tradujo en la construcción de la iglesia de St. Eugène que estuvo acabada en 1855, aunque tenía fachadas de ladrillo rojo, las bóvedas de crucería, las columnas y los detalles decorativos estaban realizados en hierro.

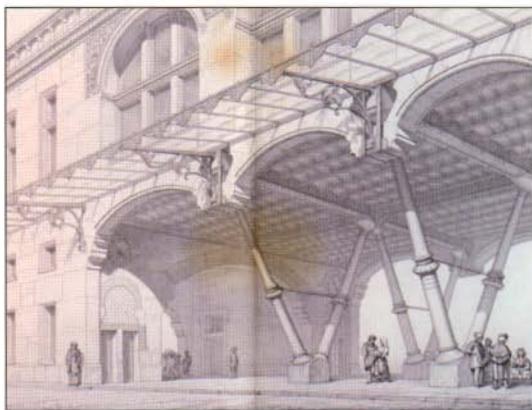
El empleo del hierro en las construcciones religiosas no siempre fue del agrado de todos. En Inglaterra, Richard Carpenter, arquitecto de la Ecclesiological Society proyectó en 1853 una estructura de hierro para una iglesia y contó con la oposición del clero inglés que consideraba que no podía consagrarse algo que era un producto industrial. A pesar de las críticas, modelos de iglesias en hierro se exportaron a las colonias por la facilidad de su montaje. Lo mismo Pugin que John Ruskin criticaron el empleo del hierro en las construcciones por considerarlo alejado de sus concepciones artesanales y por la falta de estética de las piezas hechas en serie. Pero en Inglaterra, aparte de las posturas románticas de Morris y sus seguidores, surgió un movimiento fuerte en torno a Henry Cole (1808-1882) que trataba de hacer desaparecer las barreras entre arte e industria que llevará a los artistas hacia el diseño industrial. Mientras, la innovación en la obra metálica había desaparecido a pesar de las experiencias de William Fairbairn con el hierro laminado y con un rudimentario sistema de hormigón armado que se utilizaba en el encofrado de los edificios; los elementos metálicos iban perfectamente enmascarados con estilos tradicionales.

Pero, sin duda, fueron las teorías del francés Viollet-le-Duc las que influyeron en el resto de Europa para la renovación del interés por el empleo del metal hacia finales de siglo. Como en Inglaterra, las críticas se multiplicaron hacia las iglesias levantadas en neogótico por Boileau, Saint Paul (Montclouçon, 1863-1869) y Juilly (Marne et Seine, 1869), para muchos carecían de dignidad por parecer obra de mecánicos. Pero la doctrina de Boileau se basaba en que el hierro era un material que se adaptaba a múltiples usos. Esa fue una de las

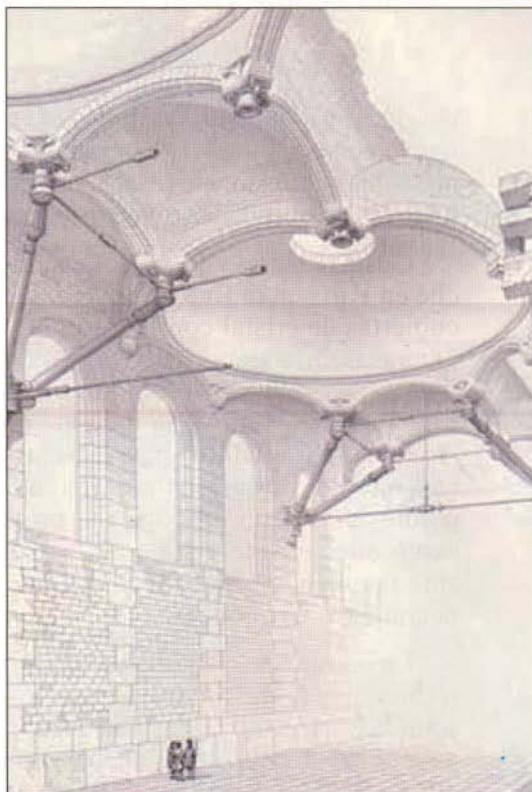
razones que animaron a Viollet-le-Duc a experimentar con el hierro.

Desde el comienzo de su carrera Viollet-le-Duc había insistido en que el respeto a los materiales era la base de la arquitectura. Cuando se enfrenta al empleo del hierro lo hace con el convencimiento de que era necesario conocer sus propiedades y utilizarlo francamente con el rigor que los maestros de todos los tiempos ponían en sus obras. Sus palabras recogidas en *Entretiens sur l'architecture* (1^{er} vol. 1863, 2^o vol. 1872) insisten en que si se cambia el material también debe cambiar la forma arquitectónica, además de cuidarse el hecho de que cada material tiene sus propias cualidades y que es preciso combinar hábilmente mampostería y estructura metálica pero respetando las propiedades de cada material. En el *Entretien* número 18 dio la idea de una casa de estructura metálica cuyas formas romboidales se reflejaban en la fachada, recubierta por ladrillos vidriados y piedra tallada; este tipo de construcción fue denominada por Viollet-le-Duc como “arquitectura para el porvenir”.

Entre 1871 y 1872, Jules Saulnier edificó en Noisiel, sobre el río Marne, la fábrica de chocolates Ménier, uno de los primeros edificios construidos con estructura metálica. Cuatro vigas verticales de sección cuadrada se elevan sobre pilares de mampostería que se hunden en la corriente del río. Al exterior se aprecia el esqueleto metálico que forma una red romboidal, remedo de las antiguas estructuras en madera. La fachada estaba revestida de baldosines de colores en dibujos geométricos tal y como Viollet-le-Duc la había ilustrado en *Entretiens*.



Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'architecture...*
lámina XXI.



Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'architecture...*
lámina XXII.



Molino Saulnier, Noisiel, 1871.

La gran contribución de Viollet-le-Duc a la arquitectura metálica era su deseo de conseguir una estética que derivara del empleo de la técnica y consideraba que los ingenieros estaban mejor dotados en el plano técnico y además estaban interesados en la experimentación formal, su papel era crear un arte que procediera de sus conocimientos y de las necesidades impuestas por el tiempo, al contrario que los arquitectos que habían perdido su papel empeñados en imitar las obras decadentes de los siglos pasados.

En los años setenta casi puede hablarse del reconocimiento de la necesidad de unión entre ingenieros y arquitectos, o lo que es lo mismo entre arte y ciencia, las construcciones

de esos momentos manifiestan un perfecto manejo de los recursos expresivos y técnicos; hombres como Eiffel consiguen proyectar obras en la que las necesidades funcionales están perfectamente atendidas con un adecuado manejo de las posibilidades que el progreso científico permite.

Gustave Eiffel y L. A. Boileau iniciaron en 1869 le Magasin Au bon Marché en París en la Rue de Sèvres, consiguiendo que la estructura férrea y las cubiertas de cristal configurasen un modelo de espacio comercial; distintas plantas iluminadas cenitalmente por claraboyas se comunican por medio de ligeras pasarelas de hierro que a la vez comunican la estructura ordenada en torno a varios patios. En todo el conjunto el hierro adopta formas decorativas en las barandillas y pasarelas, así como en las finas columnillas de soporte. En el exterior una marquesina de cristal recorre la fachada sobre los escaparates a los que proporciona protección. En Au bon Marché aparece un rasgo que se generalizará en los edificios comerciales, no solo en Francia sino también en otros lugares, como es el pabellón de esquina que se remata con elevada cúpula.

En ocasiones es difícil encontrar una perfecta conjunción entre el proceso técnico y la forma arquitectónica, uno de cuyos ejemplos más representativos sería la Mole Antonelliana de Turín (1863-c. 1880), obra de Alexandro Antonelli (1798-1880). El ingeniero italiano trató de mostrar en los 165 metros de altura del edificio las posibilidades técnicas del hierro, si bien su expresión arquitectónica está dentro de los parámetros de la arquitectura académica. Sin duda su rasgo más destacado es su falta de funcionalidad, aunque pueda con-

servarse como una apuesta de modernidad.

Las estaciones de ferrocarril fueron los monumentos más representativos de la nueva ciudad, son las tipologías más novedosas en donde mejor se conjugaron muros de albañilería y estructuras metálicas, en ellas la funcionalidad primará sobre otros aspectos: era preciso cubrir amplios espacios y los recursos técnicos del hierro se adaptan a este cometido con resultados satisfactorios como ya se había puesto de manifiesto en los puentes.

En 1830 el ingeniero Robert Stephenson inicia la construcción del primer ferrocarril entre Liverpool y Manchester. Con ello comienza la construcción de estaciones que en un principio son sencillas y con cubiertas sobre los andenes realizadas en madera. Robert Stephenson y Francis Thompson edificaron una de las primeras estaciones en la que se utilizó una cubierta metálica, la Triunat Railways Station de Derby (1839-1841). Su cubierta sobre vías y andenes, no es muy diferente de las diseñadas para tapar los mercados: una zona más elevada sobre las vías y más baja la correspondiente a los andenes laterales; toda la estructura de esta clásica armadura inglesa se afianza por medio de tirantes y columnas de hierro fundido.

François Alexandre Duquesney (1790-1849) construyó la Gare de l'Est de París (1847-52) encerrando las funcionales cubiertas metálicas en un edificio que quería recordar el Renacimiento. Un entramado de costillas de hierro, tirantes y riostras, cubren las galerías y los andenes. El



Au Bon Marché. Aspecto actual de los almacenes proyectados por Viollet-le-Duc y Eiffel.



F.A. Duquesney: Gare de l'Este, París, 1847.



St. Pancras Station, Londres.

rosotón de la fachada que proporciona luz al interior es un elemento innovador en las estaciones, está diseñado con un esquema de abanico en el que no faltan sencillos motivos decorativos, que en ejemplos muy enriquecidos, remedan los rosetones de las catedrales.

Cuando I. K. Brunel y M. D. Wyatt construyen la Paddington Station de Londres (1852-1854) prefieren amoldar el hierro a formas caprichosas de regusto árabe, pero sus tres marquesinas paralelas son una notable obra de ingeniería. El ingeniero William H. Barlow prescindió totalmente de los elementos historicistas en su cubierta para S. Pancras Station de Londres (1864) con una carena de 73 metros de ancho, la mayor luz conseguida hasta el momento; su envoltura arquitectónica es una fantasía medievalizante realizada combinando ladrillo y piedra.



St. Pancras Station, Londres, interior.

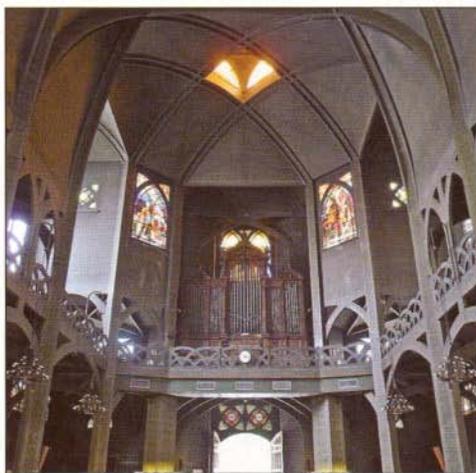
Las primeras estaciones ferroviarias fueron en España obra de ingenieros y arquitectos ingleses y franceses principalmente, puesto que las concesiones ferroviarias fueron adjudicadas a empresas extranjeras. Estos técnicos adaptan al país modelos ya desarrollados en sus países de origen. Uno de los ejemplos más tempranos es la estación de Delicias de Madrid (1879), en uso hasta los años sesenta del siglo xx, hoy Museo del Ferrocarril, que fue construida según proyecto del francés Émile Cachelièvre y la intervención de ingenieros españoles. Delicias responde a la tipología de

gran cubierta entre pabellones de acceso con una estructura portante de cuchillos unidos a los pilares que llegan hasta el suelo según el sistema que Henri de Dion empleó en la Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París de 1878. Aunque sus paramentos son de ladrillo la estructura metálica se trasparenta y refleja los elementos característicos de la arquitectura ingeneril. Pocos años después, 1888, el ingeniero Alberto de Palacio, autor del puente transbordador de Portugalete, comenzó la estación de Atocha, arquitectónicamente más tradicional como la mayoría de las que se levantaron en esos años a la búsqueda de mayor empaque y con abundancia de elementos decorativos.

Desde 1880 el francés François Hennebique (1842-1921) comenzó a experimentar con el cemento armado, cuyo uso se generalizará ya en el siglo xx. Hacia fin de siglo Anatole de Baudot (1834-1915) discípulo de Labrouste y de Viollet-le-Duc y aún dentro del movimiento neogótico, experimentó con el nuevo material, el hormigón armado, o más concretamente lo que se ha llamado “ciment armé”. Como otros arquitectos del momento su idea era la regeneración de la arquitectura. En 1897 inició la iglesia de Saint-Jean de Montmartre de París (Place des Abbesses) en la que consiguió que la ligereza y fortaleza del nuevo material se plegaran a unas formas arquitectónicas derivadas del gótico. Hasta poco después no se utilizará este material visto que consecuentemente dará lugar a nuevas formas arquitectónicas.



Anatole de Baudot:
Saint Jean de Montmatre, 1897.



Anatole de Baudot:
Saint Jean de Montmatre, 1897, interior.

5. Arquitectura para exposiciones



El uso del hierro también dará lugar a soluciones nuevas en las que las propiedades funcionales, formales y técnicas, producirán una tipología llena de nuevos valores espaciales y figurativos. Un ejemplo importante que se desarrolla en el segundo cuarto del siglo es el de los invernaderos, los “jardines de cristal”, que también se utilizan para realizar exposiciones y que a la vez, pueden acoger el paseo ciudadano. Thomas Hopper había construido en 1811-1812, un invernadero en Carlton House (Londres) de estructura metálica y cristal, con lo que variaba el modelo tradicionalmente realizado en madera; pero lo notable de la obra de Hopper, ya demolida, era su aspecto gótico con tracerías y bóvedas de abanico, propias del gótico inglés, realizadas en hierro.

Charles Rohault de Fleury (1801-1875) construyó en 1833 el Serre del Jardin des Plantes de París, una estructura formada por vigas y columnas de hierro fundido que sostenían una nave de bóveda de cañón. Lo destacado de este conjunto es que carecía de connotaciones historicistas.

En Inglaterra, el interés por la jardinería dio paso a interesantes conjuntos que se servían del material férreo. El jardinero del Duque de Devonshire, Joseph Paxton (1803-1865) levantó un invernadero de planta rectangular abovedada en Chatsworth, Derbyshire (1836-1840); aunque utilizó vigas y columnas de hierro, las costillas que sostenían el armazón y los bastidores en los que se encastraban los paneles de cristal, estaban hechos en madera. Aunque la obra no tenía connotaciones historicistas, Paxton diseñó la puerta de ingreso con un frontón clásico sobre columnas dóricas. Años después Decimus Burton y el ingeniero Richard Turner construyeron el Palm Stove (1845-1847), aún en pie, en los jardines de Kew donde definitivamente prescindieron de las formas clásicas erigiendo una estructura de formas redondeadas, toda ella revestida de piezas de vidrio.

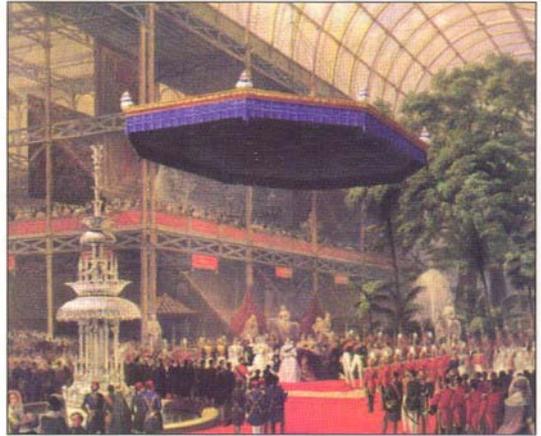
Los sencillos invernaderos o jardines de invierno darán paso a una tipología nueva: los pabellones de exposición, destinados a mostrar la pujanza industrial de las naciones a través de las Exposiciones Internacionales. Estas muestras servirán de escaparate para el intercambio comercial y tecnológico.

La primera exposición universal fue idea del esposo de la reina Victoria de Inglaterra, Albert, que atendió los consejos de Henry Cole (1808-1882) entusiasta de la técnica y del diseño y



Interior del *Crystal Palace*.

estaba convencido del liderazgo de Inglaterra para impulsar la industria y el comercio. En 1850 se convoca un concurso destinado a elegir el proyecto de edificio que, situado en Hyde Park, debería albergar la exposición; se presentaron 245 proyectos de entre los que se concedieron menciones especiales a los delineados por el francés Hector Horeau y por el irlandés Richard Turner. El hierro debía ser el material utilizado para el edificio destinado a albergar la muestra por la facilidad y rapidez de montaje además de la posibilidad de desmontar y reutilizar sus partes.



*Ceremonia de inauguración
del Crystal Palace.*

A pesar de los valiosos proyectos que se habían presentado el elegido fue el que había realizado el ingeniero y constructor de invernaderos Joseph Paxton. El comité consiguió que las piezas para el montaje de la estructura fueran elaboradas en industrias de Birmingham en tan solo nueve meses.

Paxton utilizó una solución similar a la que había experimentado en la construcción de invernaderos pero magnificada. Consistía en una nave longitudinal de 1851 pies de largo, cifra alusiva al año de la muestra, aproximadamente 560 metros. El pabellón estaba organizado en función de un módulo tipo de siete metros de lado que se correspondía con la distancia entre dos soportes de hierro fundido. La nave central era de tres módulos de anchura, 21 metros, y dos módulos era la anchura de las naves laterales, mientras que, intercaladas, había otras de sólo 7 metros, un módulo. Un transepto con bóveda de cañón de mayor altura, permitió integrar en el edificio los árboles que el paraje tenía. El pabellón poseía un perfil escalonado con tres pisos, todos ellos contruidos mediante el módulo tipo.

Se emplearon soportes de fundición huecos que también servían como canalones para eliminar el agua de las cubiertas; las láminas de vidrio de la fachada, de 1,20 metros de longitud, estaban enmarcadas por cercos de madera, también eran de madera las cerchas de la bóveda, a modo de costillas; además se utilizaron vigas de celosía y motivos calados en hierro como decoración.

El superintendente de las obras, Owen Jones (1809-1874), decoró el interior con una policromía de franjas en rojo, amarillo y azul con líneas blancas entremedias en el interior, y en azul y blanco para el exterior. Jones se basó para la aplicación del color en el texto de M. E. Chevreul *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839).

Paxton empleó en el Crystal Palace la técnica de los ingenieros con la repetición y combinación de un módulo, el empleo de columnas de hierro fundido y vigas de celosía; todo ello ensamblado con precisión resultaba una estructura ligera pero sólida. Tenía además la ventaja de que se podía desmontar cuando fuera preciso. El Crystal Palace se desmontó y se volvió a ensamblar en Sydenham, aunque lo destruyó un incendio en 1936. En Francia se trató de emular la muestra inglesa pero sus exposiciones de años sucesivos no tuvieron el impacto ni la novedad del Crystal Palace. No será hasta 1867 cuando Francia construya un enorme pabellón en el campo de Marte de París. Era una construcción de planta oval, obra de J. B. Krantz, de 490 metros de largo por 336 metros de ancho, que integraban seis anillos concéntricos, que albergaba en el centro un jardín con palmeras. La cubierta fue realizada por el taller del joven arquitecto Gustave Eiffel (1832-1923) que experimentaba con diferentes estructuras metálicas; sus marquesinas voladas sostenidas por vigas de celosía, tienen una ligereza y atrevimiento notables, que contrastan con los convencionales muros de ladrillo que se trataron de aligerar con una buena cantidad de vanos acristalados.

A pesar de los intentos de Francia en 1878 por recuperar el liderazgo en el progreso industrial y de los esfuerzos de Gustave Eiffel y el ingeniero De Dion por plantear estructuras innovadoras y modernas, no será hasta la Exposición de París de 1889, cuando tendrán resolución los experimentos formales y técnicos y cuando se logre una arquitectura nueva.

La Exposición Universal de París de 1889 se celebró en el Campo de Marte; ocupaba un terreno rectangular entre la Escuela Militar levantada por Gabriel en el siglo XVIII y el palacio del Trocadero al que se unía por el puente de Iena sobre el río Sena. En un mismo eje desde el río, se alineaban la torre símbolo de la muestra obra de Gustave Eiffel, el Dôme Central obra de J. Formigé (1845-1926) y la Galerie des Machines que cierra transversalmente el eje. La idea de la torre de 300 metros salió de un concurso que ganó Eiffel quien consideró la torre como el elemento que centra y configura el conjunto de la exposición, exposición cuyo Palacio o Dôme Central era un edificio ecléctico coronado por una cúpula bulbosa.

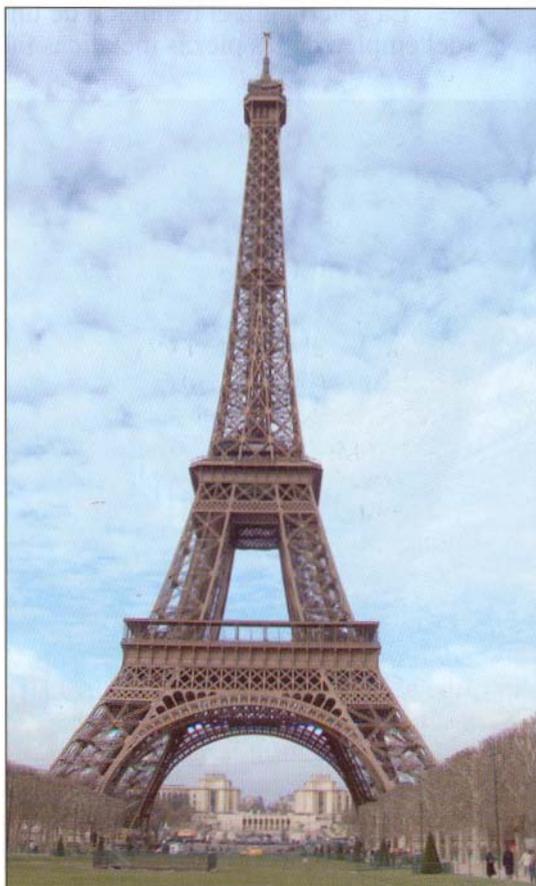
El proyecto de Torre presentado por Eiffel era el resultado de sus experiencias en la construcción de puentes. Con la ayuda del ingeniero suizo Maurice Koechlin, G. Eiffel levanta la torre con una base constituida por cuatro estructuras troncopiramidales independientes y separadas. El sistema de fijación a tierra era similar al empleado en la cimentación de puentes. Es una en apariencia sencilla estructura de placas de acero y angulares, unidas por remaches, en la que se consiguieron casar al milímetro las distintas piezas prefabricadas. Los tetrapilonos de la base se unían con arcos similares a los utilizados en los viaductos sobre el Duero o el Truyère, sobre ellos se levantaba una primera plataforma. Aún separadas, las cuatro grandes patas se elevan aproximándose y sobre ellas se sustenta la segunda plataforma; desde ella

continúa una forma única que se eleva estrechándose hasta la terraza de remate a 304,80 metros del suelo.

La forma misma de la torre se aparta de las concepciones arquitectónicas tradicionales a las que supera en altura y dimensiones. En ella se han solucionado dificultades como la defensa contra la fuerza del viento y los complicados cálculos de resistencia de materiales. Su autor relata en su trabajo “La Tour de 300 mètres”, publicado en *Revue Technique de l'Exposition Universelle* (1889), que fueron necesarias 12.000 piezas metálicas, perfectamente diseñadas individualmente, que se unieron por medio de 2.500.000 remaches. No se renunció, a pesar de lo novedoso del diseño, al empleo de motivos calados en hierro que decoran las bandas de la primera plataforma con formas cercanas al “art nouveau”. Los ascensores ●tis facilitaron la subida a los diferentes niveles, aunque también se había diseñado un laborioso sistema de escaleras de caracol.

La torre según se iba construyendo generaba una amplia polémica entre los que consideraban que la obra en sí misma pisoteaba el arte y la historia francesa, así artistas y escritores como Meissonier, Gounod, A. Dumas hijo, Leconte de Lisle o Guy de Maupassant solicitaron que se detuviera el trabajo de la torre que pensaban rompía con la imagen barroca de París. Para otros la torre de Eiffel era el símbolo de una nueva era, la de la arquitectura metálica, estandarte del progreso y del nuevo París.

Sin la espectacularidad de la Torre, La Galerie des Machines o Palais des Machines fue una obra admirada, quizá porque su cometido de albergar maquinaria no se consideraba objeto de escándalo. Fue derribada en 1910. La Galerie era una realización sorprendente porque en ella culminaban anteriores propuestas que aquí alcanzan su pleno desarrollo. El arquitecto F. C. L. Dutert (1845-1906) y el ingeniero V. Contamin (1840-1893) consiguieron construir con hierro y cristal una nave de 420 metros de largo por 115 metros de ancho y 40 metros de altura.

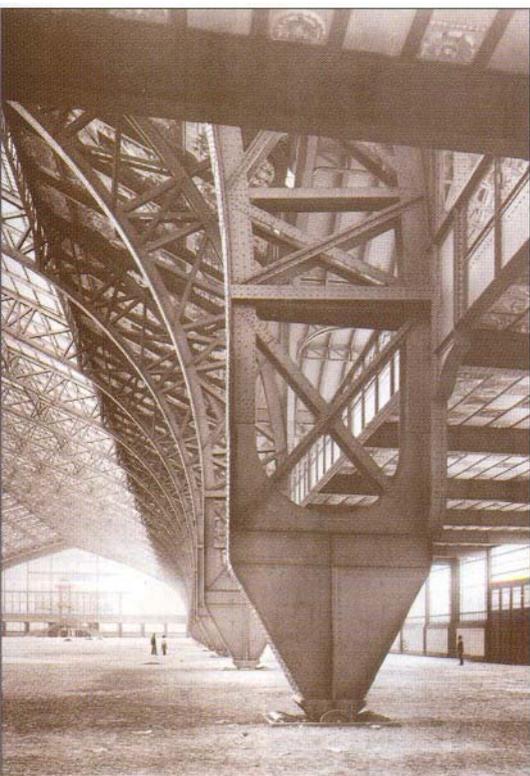


Gustav Eiffel: *Tour Eiffel*, París, 1889.

ra, con lo que superaban en dimensiones las obras ya realizadas en diseños similares. Arcos de hierro laminado a modo de gigantescas cimbras de triple articulación forman la armadura apuntada y rebajada; parten del mismo suelo en el que se apoyan directamente. Han desaparecido los soportes, toda la armadura es una misma estructura que se sostiene sin necesidad de contrafuertes o tirantes y que consigue una amplitud de luz hasta entonces desconocida. En los puntos de apoyo estos arcos transmiten el peso a una junta articulada con rótulas, con lo que se consigue elasticidad en toda la estructura. Las grandes fachadas están cerradas con vidrios de diferentes colores, su esquema es la repetición del perfil de los arcos.

Amplias galerías laterales permitían la visión del gran espacio central donde se exhibía la maquinaria, pero también se instalaron puentes móviles que recorrían la sala a media altura y permitían transportar a los visitantes por encima de las piezas expuestas.

La galería era el resultado de una concepción arquitectónica que se sirve del empleo de las piezas metálicas fabricadas en serie. La espectacularidad de su estructura no impidió que fuera derribada en 1910, aunque antes fue reutilizada para la exposición de 1900, redecorada a la moda pomposa de regusto orientalizante que marcaba la muestra.



Galería de Máquinas. Exposición de París de 1889.

Muy relacionados con estos “jardines de invierno” y pabellones de exposición son los madrileños Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Parque del Retiro. Fueron levantados por Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923), el primero para la exposición de la Minería en 1883 y el segundo fue el Pabellón-estufa para la Exposición de Filipinas de 1887. Si el primitivo Palacio de la Minería, luego de Velázquez por el nombre de su autor, no pasaba de ser una construcción ecléctica realizada en ladrillo bicolor al estilo de Velázquez Bosco a pesar de incorporar una cubierta de cristal y elementos metálicos estructurales, el Palacio de Cristal es verdaderamente una construcción del hierro y el cristal que guarda más semejanza con los invernaderos de Paxton que con la innovadora

Galería de Máquinas. Tiene un pórtico de acceso bajo columnas de obra que da entrada a un espacio de gran diáfania con tres cuerpos absidiales poligonales que se cubren con bóvedas de cañón ejecutadas en hierro y cristal; su espacio central está rematado por una cúpula de base cuadrada también acristalada. Se trata de una obra rara en España sin ninguna relación con espacios similares que parece responder a una situación determinada en la producción del prolífico Velázquez Bosco.



Velázquez Bosco: *Palacio de Cristal, parque del Retiro, Madrid.*

6. La escuela de Chicago

La última etapa en el empleo de los nuevos materiales y en la creación de una arquitectura moderna se desarrollará en Chicago (Illinois) entre los años 1883 y 1893, si bien su desarrollo continuó hasta la Primera Guerra Mundial. En esos momentos coincidieron en la ciudad una serie de arquitectos que aportaron sus experiencias en la reconstrucción de la ciudad que un pavoroso incendio había arrasado en 1871.

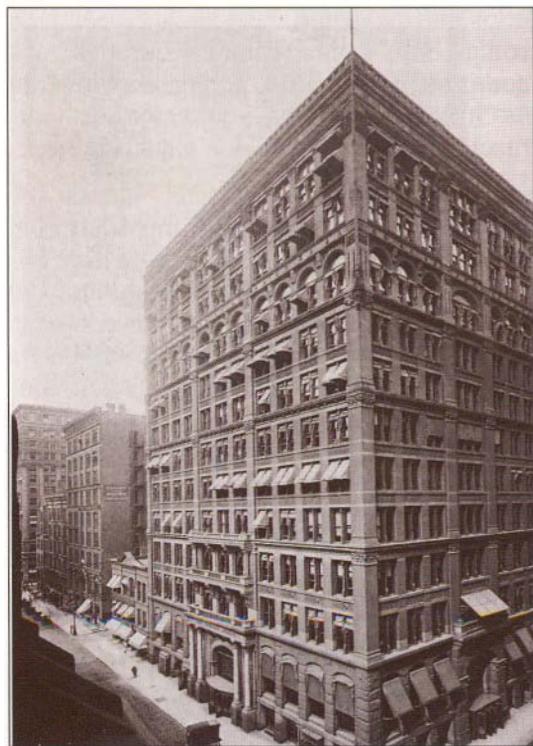
La ciudad, de corta historia, se había convertido en el último cuarto del siglo XIX en un importante centro comercial, de comunicaciones y de distribución de productos del Oeste de los Estados Unidos hacia todos los puntos del país. Su arquitectura originaria estaba levantada en madera, aunque se habían construido almacenes con estructura metálica. El incendio que destruyó buena parte de la ciudad, convirtió a Chicago en banco de pruebas para la consecución de una nueva ciudad. El Loop o centro comercial acaparará toda la atención a la hora de la reconstrucción y en él se concentraron los locales para oficinas y para almacenes, desplazándose a la periferia las zonas residenciales.

Como es habitual en otras ciudades americanas el trazado urbano daba lugar a parcelas cuadradas que en el caso de Chicago dio paso a un tipo de edificio que ocupaba todo el terreno disponible y de la mayor altura posible para conseguir un mayor aprovechamiento. Las dificultades que ofrecían las construcciones altas se habían ido salvando paulatinamente; de una parte con el invento del ascensor —primero a vapor (Otis, 1864), luego con propulsión hidráulica (Baldwin, 1870) y más tarde eléctricos (Siemens, 1887)— que salvaba la limitación anterior a cinco plantas; de otra por la mejora de las técnicas de construcción, en particular por el empleo de estructuras del hierro fundido,

luego sustituido por el forjado y finalmente por el acero que eliminaban los gruesos muros que hubiera precisado una construcción tradicional. Las dimensiones cuadradas de la parcela y su edificación hasta el límite de la calle dio lugar a un tipo de edificio en forma de paralelepípedo, característico de la arquitectura de Chicago.

El proceso de reconstrucción llevó hasta la ciudad a un crecido número de arquitectos sobre todo del este, de Nueva York y Boston principalmente, atraídos por las posibilidades profesionales que se les ofrecían. También un buen grupo de ingenieros militares, desocupados tras la guerra, vieron la posibilidad de trabajar en la creación de la renacida metrópoli. La confluencia de dos diferentes visiones de la arquitectura da lugar a una construcción nueva en la que se combinan la funcionalidad, los avances técnicos y los criterios estéticos, a la búsqueda de una nueva forma de expresión en la que arquitectos e ingenieros trabajarán unidos.

El pionero de la arquitectura de Chicago es, sin lugar a dudas, William Le Baron Jenney (1832-1907), ingeniero militar durante la guerra con el ejército nordista del general Sherman y formado en la École Polytechnique y la École Central de París. En su estudio trabajaron arquitectos tan válidos como Martin Roche (1855-1927), William Holabird (1854-1923), Daniel Burnham (1846-1912) e incluso Louis Sullivan (1856-1924).



W. Le Baron Jenney: *First Leiter Building*, Chicago.

En 1879 Le Baron Jenney construyó el First Leiter Building, ya demolido, una edificación de planta rectangular de 32 por 26 metros, dividida en cuatro tramos por tres filas de columnas de hierro, con una envoltura exterior de ladrillo y vigas horizontales también de hierro. El edificio tenía seis pisos de altura además de la planta de la calle y repite la malla regular de las primitivas construcciones fabriles inglesas, pero con amplias aberturas al exterior cerradas por cristal, propias para escaparates y oficinas. Apenas existe decoración en sus muros, sólo remedos de

molduras y un remate en cornisa. Le Baron Jenney había conseguido en el Leiter Building de 1879 aplicar el principio de sostener todo un edificio sobre un armazón de metal cuidadosamente equilibrado, sólido y protegido del fuego con materiales cerámicos, algo que se convirtió en imprescindible en Chicago.

En 1885 Le Baron Jenney consigue en el Home Life Insurance Building levantar una estructura totalmente metálica en la que el muro de albañilería fuera solo un revestimiento. El edificio tenía diez plantas más dos que le fueron añadidas y el armazón metálico se levantaba sobre un zócalo de mampostería. Tenía de hierro los cinco primeros pisos y de acero Bessemer los restantes, con vigas y pilares metálicos recubiertos de ladrillos refractarios. Cuando construya el segundo Leiter Building (1889) el esqueleto será ya totalmente de acero. Al disminuir la función portante del muro Le Baron Jenney pudo abrir vanos más amplios. El aspecto cúbico y macizo del edificio apenas se rompía con las ventanas rematadas en arco del piso superior. Fue derribado en 1931.

El equipo formado por Burnham & Root tuvo también un importante papel en el desarrollo de la arquitectura de Chicago. Burnham había estudiado en la École des Beaux-Arts y Root era ingeniero graduado en la New York University en 1869, aunque educado en Inglaterra. Colaboraron hasta 1891 en que Root falleció, Burnham continuó una carrera notable, con encargos de gran relieve.

Una de sus primeras obras fue el Montauk Building (1881-1882), edificio comercial de diez plantas con muros portantes de mampostería pero con columnas de hierro fundido y travesaños de hierro forjado en el interior. Derribado en 1902, en él Root experimentó con el sistema de cimentación, la llamada “balsa flotante”, una plancha de unos 60 cm de espesor reforzada con nervadura de acero, que salvaba la dificultad que suponían los suelos fangosos de Chicago. Fue uno de los avances técnicos que se generalizó en las construcciones de la ciudad.

Estos progresos también se emplearon en el nuevo bloque de oficinas, Rookery Building (1886-1887) que Burnham y Root construyeron en La Salle Street esquina a la Adams Street. De esqueleto metálico el Rookery tiene una estructura organizada en torno a un gran lucernario central cubierto por un entramado de hierro y cristal. Tiene las ventanas en hilera y coronadas con arco si bien añade la novedad de tener su basamento rodeado de columnas entre las que se abren vanos acristalados. Una innovación del Rookery es el vestíbulo cuadrado, en el centro del edificio, al que se accede desde la entrada principal; en realidad es una galería comercial que en lugar de estructurarse en sentido longitudinal, se dispone en forma de balconadas en torno a este patio cubierto. Todos los análisis han reconocido la influencia de los modelos franceses, del Au bon Marché (1869-1876) o Printemps de París (1881), con pasarelas y escaleras metálicas como las empleadas en los almacenes parisinos.

Hay algunos guiños a los modelos de Viollet-le-Duc como el modelo de cubierta poliédrica que Viollet-Le-Duc ofrece en el segundo volumen de los *Entretiens*.

Dos jóvenes arquitectos Martin Roche y William Holabird, que se habían formado en el estudio de Le Baron Jenney, levantaron el Tacoma Building (1887-1889), una construcción de doce plantas destinada a oficinas en la que introdujeron algunas novedades como las bow-windows o miradores poligonales, que hicieron fortuna en las construcciones de Chicago. En el Tacoma, ya demolido, se habían utilizado las técnicas más modernas, como la cimentación con el sistema de “plancha flotante”. Su esqueleto era metálico con columnas de hierro forjado y vigas de acero y la parte baja era una zona reservada a escaparates comerciales situados entre las pilastras del basamento. Como otras construcciones del momento, presentaba unos cuidados frisos de palmetas realizados en terracota que separaban las distintas plantas. Le Baron Jenney también empleó miradores de formas circular y poligonal en el Manhattan Building (1889-1891), donde rompió con la tradicional silueta

ascendente para dar un perfil escalonado a las doce plantas de estructura portante de acero.

En los mismos años, Brunham y Root comenzaron a construir el Monadnock Building, una notable edificación de 17 plantas que al contrario que las obras anteriores tenía muros exteriores de ladrillo con función portante, si bien el esqueleto interior era metálico, con pilastras en hierro forjado protegidas contra el fuego. Sus bow-windows tienen formas convexas lo que le da un ritmo ondulante en un bloque en el que la decoración está ausente.

La Escuela de Chicago tiene un representante de excepción, Louis Sullivan (1856-1929), de personalidad compleja, quien hizo una revisión crítica del pasado, alejada de las propuestas conservadoras de finales de siglo, a la búsqueda de una arquitectura que fuera fiel reflejo de la sociedad de los Estados Unidos. Louis Sullivan había nacido en Boston y allí inició su formación como arquitecto en 1873 en el Massachusetts Institute of Technology. Poco tiempo después se trasladó a Filadelfia y comenzó a trabajar en el estudio del archi-



Burnham y Root: *Rookery Building*,
Chicago, 1886.

tecto neomedievalista Frank Furness. Una vez en Chicago inició su trabajo en el estudio de Le Baron Jenney no por demasiado tiempo pues marchó a París para estudiar en L'École des Beaux-Arts. A su regreso a Chicago entró en el estudio del arquitecto danés Dankmar Adler (1844-1900) que va a ser su colaborador durante bastantes años.

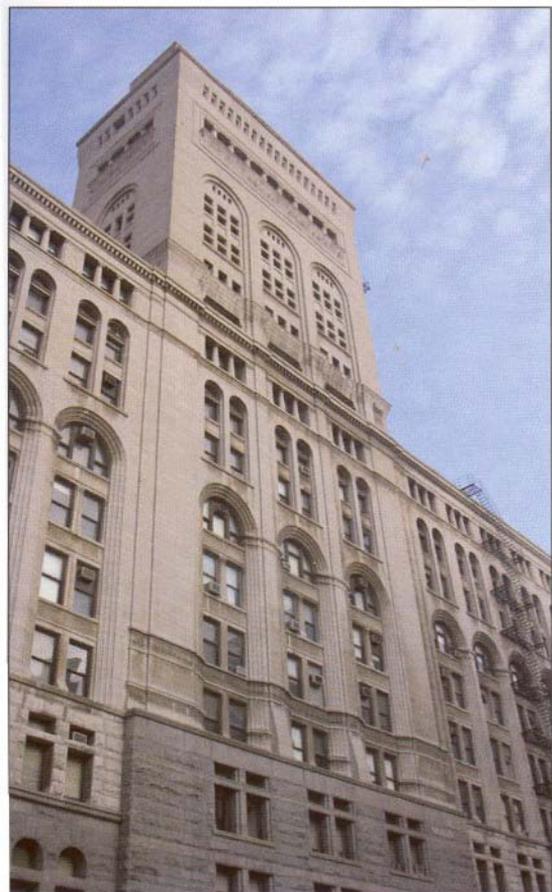
Adler y Sullivan muestran durante los años 80 una cierta dependencia de las obras del genuino representante del neorrománico americano, Henry Hobson Richardson (1838-1886), quien había sabido incorporar al estilo histórico, alejado de concepciones canónicas, las características de originalidad, sinceridad en el uso de los materiales y de racionalidad, fundamentales en la arquitectura americana. Adler y Sullivan se inspiraron en el diseño del Marshall Field Store (1885) de Richardson para el Auditorium de Chicago (hoy Roosevelt College), una gigantesca edificación realizada entre 1887 y 1889. El enorme edificio, que sería de mayores proporciones que el de Richardson, debía acoger un auditorio, un hotel y pisos de oficinas. Con muros aún con función portante, el Auditorium se elevaba sobre un basamento de aparejo rústico, al modo richardsoniano, al igual que el acceso que se soluciona con un arco cavernoso de gruesas dovelas. En las fachadas se suceden bandas verticales rematadas en arco que cobijan las ventanas. Sobre la entrada al auditorio se sitúa una maciza torre cuadrada de cubierta plana prácticamente sin cornisa, planteada con la misma solución de bandas rematadas en arcos.



Burnham y Root: *Rookery Building*, Chicago, 1886. Galería interior.



Henry Hobson Richardson: *Marshall Field Store*, Chicago, 1885.



Adler y Sullivan: *Auditorium de Chicago*, 1887.

Los interiores destacan por la abundancia de paneles decorativos que adornan los arcos, las bóvedas y las escaleras. Sullivan utilizó formas naturalistas, que algunos han querido ver inspiradas en los diseños y textos de Ruskin, e incluso en *The Grammar of Ornament* (1854) de Owen Jones; su idea era crear un modelo decorativo que se inspirara en la naturaleza.

En 1890, Adler y Sullivan emplearon la estructura de acero en el Wainwright Building (1890-91) de San Luis, recubierta por pilares de ladrillo, cuidadosamente trabajado del que ha desaparecido el recuerdo richardsoniano que ha sido sustituido por una forma directamente derivada del sistema estructural. Bajo el alero y bajo las ventanas aparecen frisos decorativos con motivos naturalista.

En los años noventa el problema básico en la arquitectura de los altos edificios de Chicago era la necesidad de combinar el nuevo modo de edificación y su reflejo en las fachadas, con las exigencias de representación. Todo ello trasluce un deseo de que los grandes edificios respondan a una determinada estética.

La Feria Internacional de Chicago de 1893 fue un retorno en lo arquitectónico a la tradición clásica, con una estética que se traduciría en el modelo de la “beautiful city”, pero desde la Escuela de Chicago se avanzará una propuesta diferente. Louis Sullivan realizó para la Feria el Transportation Building como alternativa a la arquitectura clasicista que se había empleado en la muestra. Charles Follen McKim, uno de los arquitectos de la feria, defendía que la cosa más importante en la arquitectura era la belleza, Sullivan, sin embargo, estaba convencido de que la forma seguía a la función. En un ensayo de 1896 *The Tall Office Building Artistically Considered*, insistía en la idea de que los altos edificios de oficinas, debían ser el reflejo veraz de sus funciones esenciales y por tanto tendrían unas características precisas. Debían tener un primer piso de entrada muy suntuosos y una entreplanta de similares características; sobre ellas se elevaría un número indeterminado de plantas dedica-

das a oficinas, todas ellas parecidas, en las que la anchura de las habitaciones estaría determinada por el ancho de ventana, y un ático reservado a los equipamientos mecánicos de toda la construcción. Sullivan incluso precisaba que la distribución de la fachada sería un reflejo de sus diferentes funciones.

En el Wainwright de St. Louis (1890-1891) y en el Guaranty Building de Buffalo (1894-1895), repitió este mismo modelo compositivo. El Guaranty es la expresión de la ilimitada potencialidad expresiva de la forma estructural, apreciándose claramente en las líneas de la fachada el diseño de malla reticular de la estructura de acero. La única concesión a lo decorativo son los revestimientos de terracota con motivos decorativos curvilíneos y vegetales del ático y las bandas sobre los pilares y encima de las ventanas.

Separado de Adler desde 1895, el último edificio comercial de Sullivan, el Schlesinger & Mayer (luego Carson, Pirie & Scott), supone la culminación de la búsqueda formal. Sullivan lo construyó entre 1899 y 1901 aunque luego fue agrandado por Burnham siguiendo el plan inicial. La estructura marcadamente horizontal, sólo acentúa la verticalidad en el pabellón torreado de la esquina que sobresale en altura del resto. Pero la estructura de malla reticular está perfectamente reflejada en la fachada, con sus finas líneas recubiertas de terracota clara y sus amplias y horizontales ventanas estilo Chicago. Como el mismo Sullivan había dejado claro, sólo el piso de entrada y el entresuelo tienen un tratamiento especial, ostentoso, que contrasta con la severidad del resto del edificio. El pabellón de esquina, a modo de torre circular, inspirado en los “magazines” franceses, tiene su entrada a través de un quiosco de hierro fundido, en el que Sullivan volcó su fantasía decorativa, lo mismo que en los marcos de los escaparates de la planta baja y alrededor de las ventanas de la primera; son motivos simétricamente diseñados a partir de una forma central con formas vegetales y curvilíneas próximas al “art nouveau”.



Adler y Sullivan: *Guarenty Building*, Buffalo.

El sistema de construcción en acero al modo de Chicago tuvo una rápida expansión en los Estados Unidos sobre todo para los barrios de negocios, dando lugar a una guerra de alturas, un fenómeno propiamente americano que no pasó a Europa donde el hormigón armado se convirtió en el material más innovador para la construcción. Los logros de la Escuela de Chicago quedaron en parte ahogados por corrientes conservadoras, e incluso silenciados por la gran cantidad de obras capitales desaparecidas: la misma fuerza especuladora que hizo nacer estas poderosas estructuras las destruyó para cambiarlas por otras nuevas que aumentarían su valor. A pesar de todo, su proceso es un hito para la comprensión de la arquitectura moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- BENEVOLO, L.: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, G. Gili, 6ª ed., 1987.
- FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª ed., 2004.
- HITCHCOCK, H. R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid, Ed. Cátedra, 1981.
- MIDDLETON, R. y WATKIN, D.: *Arquitectura moderna*. Madrid, Ed. Aguilar, 1989.
- MIGNOT, Claude: *Architecture of the 19th Century*. Colonia, Taschen, 1994.
- ROISECCO, G. et alii.: *L'Architettura del ferro*. Roma, Bulzoni Ed., 1973, 4 vols.

EL CÍRCULO DE LOS IMPRESIONISTAS

Amparo Serrano de Haro Soriano

ESQUEMA DE CONTENIDOS

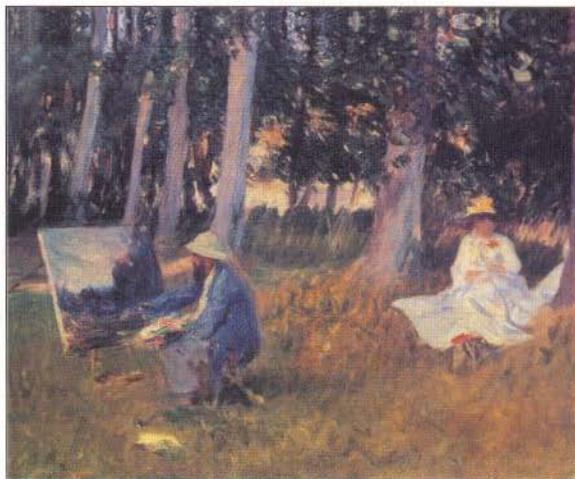
1. Introducción aspectos históricos, pictóricos y sociales.
2. Las exposiciones impresionistas. Cronología y criterios de inclusión.
3. Los pintores Impresionistas: colores, pinceladas y significados.
4. Los placeres y los días.

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción: aspectos históricos, pictóricos y sociales

Es habitual considerar que con los impresionistas se inicia la modernidad en el arte, es decir el “modelo” de modernidad artística que preside durante buena parte el arte del siglo XX, el llamado arte de las vanguardias.

Durante mucho tiempo se ha “usado” al Impresionismo como primer paso, y a sus artistas como primeros padres, de un árbol genealógico vertical con el que se buscaba legitimar y explicar el arte de la modernidad o arte de las vanguardias. Sin embargo, el arte contemporáneo actual (desde los años ochenta del siglo XX hasta ahora en



John Singer Sargeant: *Monet pintando en un bosque*. 1887.

los primeros diez años del siglo XXI) está actualmente en una “crisis” o “proceso”, para algunos llamado “posmodernidad”, que ha roto sus lazos con el modelo de las vanguardias. Por lo tanto el proceso de usar el Impresionismo como modo de legitimar históricamente la actualidad ha perdido su razón de ser.

Además tanto la Historia del Arte como la Museografía (a partir de los años 1980-1990) han procedido a una revisión de sus presupuestos, en parte debido al “extrañamiento” artístico actual, en parte como tendencia natural a revisar conceptos anteriores, y está en marcha la tendencia opuesta: la contextualización, es decir una mirada horizontal al arte del Impresionismo y de aquellos movimientos coetáneos: realismo, simbolismo, naturalismo, academicismo que habían sido simplemente descartados o borrados del límpido trazado con el que se quería construir el árbol genealógico de la modernidad¹.

Veamos ahora las razones que explican la vinculación del Impresionismo a la modernidad en el arte y a las primeras vanguardias. Las razones sobre las que se basa esta consideración son tanto artísticas como sociales.

- Desde el punto de vista artístico, se atribuyó un cierto vanguardismo a la pintura impresionista, porque con ella parece romperse el tradicional equilibrio entre el tema del cuadro y los aspectos formales (composición, dibujo, colorido) del mismo, dando por primera vez prioridad a estos últimos sobre el tema. En el Impresionismo prevalece la importancia del aspecto plástico del cuadro sobre su “mensaje” literario, su “historia”, algo que había sido decisivo hasta entonces en la pintura. Además, la obra de arte ya no va a estar regulada, tutelada, por los principios Académicos, no se va a dar prioridad al dibujo, como había sido frecuente en el movimiento artístico del Neoclasicismo, sino que tomando como precedente la intuición sentimental del Romanticismo, la pintura va a centrarse en el desarrollo emocional del color.
- Desde el punto de vista social, el Impresionismo nos ofrece, por una parte el primer retrato del pintor moderno, sobre todo gracias al retrato que hace Charles Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”. Para Baudelaire, el artista es “(...) un hombre-niño, un hombre que posee cada minuto el genio de la infancia, es decir un genio para el que ningún aspecto de la vida está embotado.”². Esta singular descripción ha de relacionarse con dos conceptos claves referidos a la figura del artista, el “primitivismo” o primera mirada de la infancia y por índole la “originalidad” de la mirada. Ya que es en la personalidad, en la mirada del artista, dónde reside el valor del artista moderno, no en el tema en sí.

¹ Buena prueba de ello son libros como V. Bozal. *Los primeros diez años. 1900-1910. los orígenes del arte contemporáneo*. Visor. Madrid. 1991 o exposiciones como, *Impresionismo. Un nuevo Renacimiento*. (Catálogo). Fundación MAPFRE. Madrid. 2010.

² Baudelaire. C. *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor. Madrid. 1996. págs. 358 y 3.

Este personaje inconformista que es el artista debe interesarse forzosa-mente por la actualidad.

”La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. (...) Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tiene derecho (el artista) a despreciarlo o prescindir de él. Suprimiéndolo caen forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible; (...) sin duda es excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero no puede ser más que un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente”.³

Pero el Impresionismo es también la lucha de un grupo de pintores por la “autonomía” del gusto, la historia del enfrentamiento artístico, y sobre todo de la victoria, de un grupo de pintores contra la sociedad de su tiempo. Se produce una fisura que divide de un lado a los artistas innovadores (y por consiguiente “rechazados”) y del otro el Salón oficial, el sistema Académico, esta ruptura va a significar la quiebra de la hegemonía del criterio institucional, que representaba el “juicio especializado” y que ejercía de forma absoluta y continua la Academia (desde su propagación en el siglo XVI hasta la crisis Impresionista).

Por lo tanto ese “gusto especializado”, amparado por los mecanismos paternalistas del Estado y su política de exposiciones, y que forma la corriente dominante, es el que es desafiado y vencido por un “nuevo gusto”, el gusto minoritario o solo para entendidos. Esta batalla y en especial esa victoria marcarán de manera decisiva la historia posterior del arte. En palabras de G. Solana: “La querrela en torno a Manet y los impresionistas permanece (...) como el primer episodio heroico del arte moderno”⁴.

Evidentemente en esta victoria hay que ver también el triunfo de un nuevo modo de exponer y vender arte, como negocio con beneficios de tipo individual y capitalista, la constitución de un nuevo tipo de clientela, audaz, que se caracteriza no por elegir aquellos artistas consensuados por la sociedad, sino aquellos que se convertirán en valores del día de mañana y nuevas maneras de propaganda y validación artística, esencialmente el artículo de prensa, cuya eficacia va a marcar los siglos XIX y XX.

Desde el punto de vista filosófico-científico, el Impresionismo ha sido considerado, durante buena parte del siglo XX, como un arte objetivo de verdad visual. Se aducían las teorías científicas de Eugene Chevreul y Charles Blanc que estudian la reciproca influencia de los colores entre sí y su relación simbiótica con sus complementarios.

³ *Ibidem.* págs. 361-362.

⁴ Solana, G. (Editor). *El Impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte.* Siruela. Madrid. 1997 pág.13.

Sin embargo, a la vez, el impresionismo presupone la importancia de lo subjetivo en el arte. Es la “impresión” que los pintores sienten frente a la naturaleza y no la naturaleza en sí el verdadero tema de un cuadro. Este camino de lo subjetivo que enlaza con la mirada primera del artista fue, como sabemos, clave para el desarrollo posterior del arte.

Es precisamente el escritor Emile Zola, un republicano, que hace de la verdad su bandera: “No pertenezco a ninguna escuela, puesto que sólo defiendo la verdad humana”⁵ el que defiende el arte de Manet y sus seguidores como un “naturalismo”, por oposición al “realismo”. El naturalismo que Zola atribuye a Manet significa un análisis y una traducción de la naturaleza, no un seguimiento pictórico mimético, rutinario o auto-complaciente.

“La primera impresión que produce una pintura de Manet es un poco dura. No estamos habituados a ver traducciones de la realidad tan sencillas y sinceras”⁶.

Se podría decir que Gustave Courbet ya había emprendido el camino que ahora se atribuye a Manet. La diferencia entre estos dos pintores, esta ligada sobretodo a que la personalidad pictórica de Manet es más moderna: su pincelada está cargada de intención, es arriesgada siguiendo la técnica de la “bravata” italiana y española del siglo xvii, es una pincelada protagonista que no busca pasar desapercibida, juega con las cualidades espontáneas del esbozo y apuesta por el juego de los contrastes de luz, en detrimento de las transiciones, del “modelado” habitual. En esa época se hablaba mucho de la “mala mano” de Manet que es por una parte su inhabilidad para hacer que su pincelada pase desapercibida (es una pincelada que estorba, que se hace presente), y por otra la importancia de su “visión” frente a la “materialización” de esta.

Además los temas de Manet significan a menudo, de modo más indirecto que Courbet, y también más sutil, una crítica de las convenciones visuales, de las expectativas con respecto al arte. Las obras de Courbet siguen teniendo un regusto épico, ejemplarizante, incluso aquellas declaradamente escandalosas lo son dentro de una convención tacita. Esas convenciones son las que podía tener un Académico, pero también el público del iii Imperio. En las de Manet hay un mutismo moral, una legibilidad difícil.

En los cuadros de Manet encontramos una narratividad distinta de la literaria (de la que tanto se ha abusado en la pintura del siglo xix): existe una indeterminación en los personajes, en sus relaciones, una ambigüedad en el tema del cuadro, que desconciertan al espectador y la “imagen” se va despegando de la historia y defiende su propia autonomía.

⁵ Zola, E. *Escritos sobre Manet*. Adabe Editores. Madrid. 2010. pág. 53.

⁶ *Ibidem*. pág. 82.

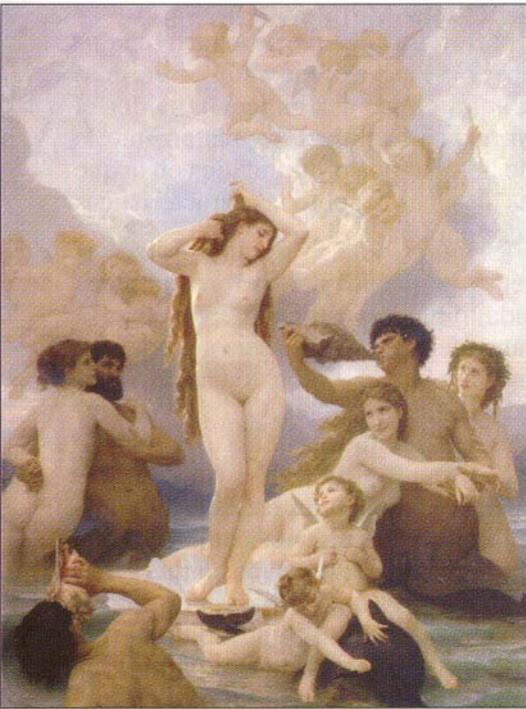
2. Las exposiciones impresionistas. Cronología y criterios de inclusión

A pesar de que es frecuente encontrar que se habla del Impresionismo, o de los impresionistas, como si se tratase de una estética programática en la que se hubiesen puesto todos sus componentes de acuerdo sobre las características estilísticas y temáticas del mismo, no es ese para nada el caso.

De hecho simplemente el decidir quiénes, y quiénes no, fueron realmente los impresionistas, supone una determinada toma de postura. Así, a veces, se habla de Corot o Boudin (que cronológicamente pertenecen a otra generación) como impresionistas y hay algunos artistas como Fantin-Latour, o Gustave Caillebotte cuya adscripción al grupo varía según los historiadores. Otros como Frederic Bazille, son dudosos: es un impresionista que muere demasiado pronto como para participar en alguna de sus exposiciones y además es mucho más conservador en su estilo inicial que, por ejemplo, Monet. La temática de París como ciudad moderna aparece en muchos otros artistas algunos con un amaneramiento impresionista pero sin llegar a descomponer la pincelada, ni investigar la luz: Stanislas Lépine, Jean Béraud⁷... y luego hay otros artistas como Paul Cézanne, u Odilon Redon o Paul Gaughin, que siendo Postimpresionistas (ver capítulo 7). sin embargo, participaron y estuvieron presentes en alguna de las Exposiciones Impresionistas. Junto a ellos en esas exposiciones aparecen también otros artistas que podríamos englobar bajo la rubrica general de “realistas” y que ahora son casi desconocidos: Eduard Beliard, Anonin Guillaumin... Además habría que citar a otros “realistas” como Jules Breton, Jules Bastian-Lepage, Jean-Francois Raffaelli o Jean-François Millet, cuya opción es la representación de las clases humildes y las labores del campo, y aunque en su momento fueron rechazados por la Academia, finalmente acabarán siendo aceptados ya que su obra tiene un fuerte componente de idealización del trabajo y el mundo rural.

Frente al problema de decidir quiénes son verdaderamente los artistas impresionistas o que merecen ser calificados como tales hemos optado por la opción más simple, que consiste en considerar como tales aquellos artistas cuyas características estilísticas (importancia de la pincelada, de la luz, del abocetamiento o aspecto inacabado de la obra), temáticas (la pintura de la vida cotidiana y el paisaje) y finalmente cronológicas o sociales (más o menos de las generaciones nacidas en los años de 1830 a 1840 y que han estado ligados de manera constante a las exposiciones Impresionistas) permite encuadrarles como tal, a pesar de que se trata de un movimiento no-programático, ni cohesionado de manera clara.

⁷ El tema de la difícil definición de los artistas impresionistas se encuentra por ejemplo en R. Schiffl. *Cézanne y el fin del Impresionismo*. Visor. Madrid. 2002.



William Adolphe Bouguereau:
Nacimiento de Venus, 1879.

que había sabido desvelar, en arriesgado análisis, el funcionamiento social y psicológico del siglo, y no se podían seguir aceptando, junto a novelas como *Nana* o *Madame Bovary*, el candor infantil de las ninfas marinas, ni la “verdad” de hombres disfrazados con la guardarropía polvorienta de una versión teatralizada de la Historia..

Mucho de la nueva concepción artística se asocia a Édouard Manet. Nadie como él había suscitado la indignación y el escándalo de Académicos y público. Manet catalizó la reacción, aunque este era un pintor de estudio, que no muestra ningún interés en la naturaleza hasta casi el final de su obra, y cuyas pinturas están fuertemente endeudadas en la tradición artística del pasado. Pero Manet, tanto en su pincelada muy suelta y aparentemente espontánea, en su temática actual, en el uso intencional del inacabado, y sobre todo por su fuerte personalidad se convierte en jefe de filas de una “escuela” (“la panda de Manet” es uno de los apodos con los que se conocen a los impresionistas) de la que nunca acabaría por formar parte de modo explícito.

En 1868, se sitúa la creación del grupo de Batignolles, que es un barrio de París dónde Manet tenía su taller (en lo que actualmente es el Boulevard Clichy), y se trata simplemente de los pintores, escritores, y periodistas que se

Es verdad que desde los años 1860, e incluso antes, una serie de conceptos pictóricos están funcionando como contraseña del arte de la modernidad: la pintura al aire libre, lo inacabado, la importancia de la “sensación” frente al motivo, la búsqueda de una pintura “espontánea”, la voluntad de captar “la impresión”, el pintar la vida cotidiana... Hay que resaltar también como parte de su herencia, el romanticismo de Delacroix frente al paralizante (por su propia perfección) legado de Ingres: es la valoración del color frente al dibujo, al efecto escultórico. Y por supuesto la importancia que la naturaleza (uno de los presupuestos del romanticismo) toma en la llamada Escuela de Barbizón y en la obra de Corot.

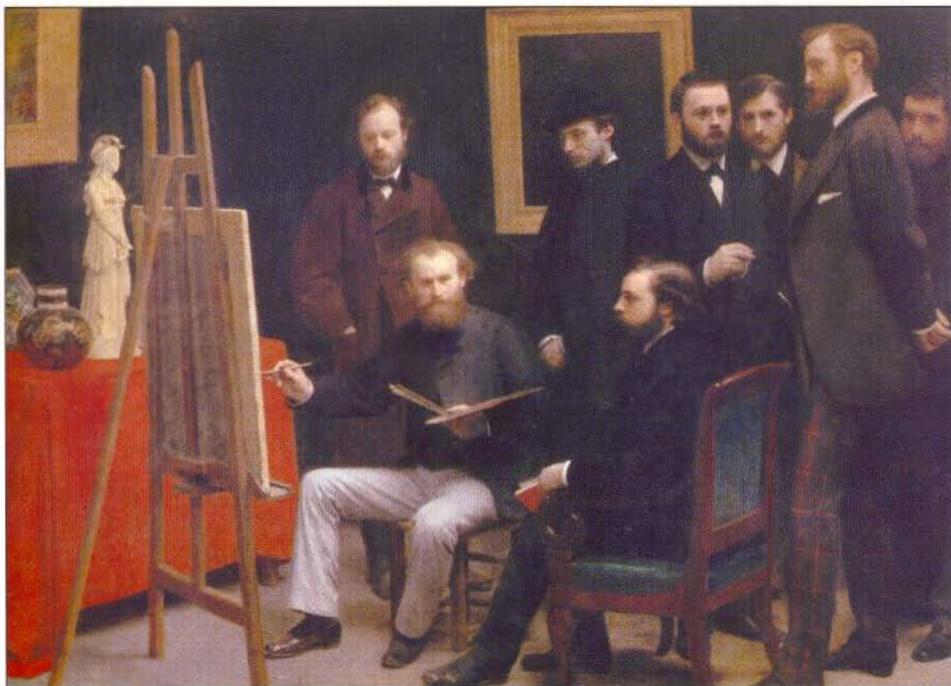
La pintura que la Academia ensalzaba parecía quedarse atrás frente al desarrollo de una literatura (ligada a la dinámica eclosión de la prensa)

reúnen informalmente, primero en el Café Guerbois y luego en la Nouvelle Athenée, para hablar de temas artísticos y sociales y que han quedado inmortalizados en un óleo de Fantin Latour.

En esta obra de 1870, *Un taller en Batignolles*, vemos a los pintores Renoir, Bazille y Monet, junto al músico Edmond Maître, al escritor Zola y al poeta y escultor Zacharie Astruc que está siendo pintado por Manet. Este óleo es la continuación del "Homenaje a Delacroix" (1864) que pinta Fantin-Latour (condiscípulo de Manet en su aprendizaje con el Académico Thomas Couture) y significa que Manet se convierte en el nuevo jefe de filas de la pintura de ese momento.

Sin embargo, será la oposición al criterio Académico y por lo tanto al sistema de los Salones, el verdadero elemento aglutinador de los futuros impresionistas. Dentro de esta rebelión de tipo socio-pictórico, el modo de pintar quedaba libre y así se explica la diversidad estilística que podemos encontrar entre aquellos artistas que participan.

En 1873, Claude Monet, Auguste Renoir, Berthe Morisot, Alfred Sisley, Camille Pissaro y Edgar Degas, entre otros, crean la Sociedad Anónima de pintores, escultores y grabadores. Como algunos historiadores han subrayado, la neutralidad del nombre que eligieron para la constitución de la Sociedad deja claro la naturaleza heterogénea del grupo, cuyas normas se inspiran en



Henri Fantin-Latour: *Un atelier en Batignolles*, 1870.

las del sindicato de los panaderos siguiendo las directrices del pintor más comprometido políticamente, Camille Pissarro⁸.

Primera exposición de esta Sociedad, del 15 de abril al 15 de mayo 1874, en el antiguo taller del fotógrafo Nadar en el Boulevard des Capucines, que se llamó Exposición de los Independientes. Los participantes más ilustres son: Monet, Renoir, Morisot, Sisley, Pissarro, Degas (estos seis artistas son el núcleo constante de los impresionistas y participarán en casi todas las exposiciones), además Paul Cézanne y Eugène Boudin. (Para cada una de las exposiciones solo se mencionarán los nombres de artistas bien conocidos.)

En 1876, Segunda Exposición de los impresionistas participan: Monet, Renoir, Morisot, Sisley, Pissarro, Degas y Gustave Caillebotte.

En 1877, Tercera Exposición de los impresionistas, participaron los seis centrales, más Gustave Caillebotte y Paul Cézanne. En esta exposición el éxito del epíteto impresionistas es tan grande que deciden adoptarlo.

En 1879, cuarta exposición de los impresionistas, Del núcleo central no exponen ni Renoir, ni Morisot, ni Sisley, además expone Mary Cassat por primera vez.

En 1880, quinta exposición de los impresionistas. No están Monet, ni Renoir, ni Sisley, sí están Morisot, Pissarro, Degas, Cassat, a los que se añaden Caillebotte, Marie Braquemonde y Paul Gaughin.

En 1881, sexta exposición de los impresionistas. No participan ni Monet, ni Renoir, ni Sisley, pero sí están Morisot, Pissarro, Degas y Cassat, además de Paul Gaughin.

En 1882, séptima exposición de los impresionistas, Monet, Renoir, Morisot, Sisley, Pissarro (del núcleo original están todos menos Degas ya que estaba en desacuerdo con la participación de algunos artistas y por solidaridad con él también se abstiene Mary Cassat). Además participan Caillebotte y Gaughin.

En 1883, fallece Édouard Manet a los 51 años y se realiza una exposición Impresionista en la Exposición internacional de Boston.

En 1884, se realiza la octava y última exposición de los impresionistas. No participarán ni Monet, ni Renoir, ni Sisley. Sí estarán Morisot, Degas, Cassat y Pissarro. A ellos se añadirán Gaughin y por primera vez, Odilon Redon, Georges Seurat, Paul Signac.

Este año es importante también señalar que se realiza una retrospectiva de Édouard Manet en la Escuela de Bellas Artes de París (con 113 obras) que supone la confirmación del éxito de la pintura independiente. Además dos hechos más suponen la consagración del movimiento Impresionista: estas son una gran exposición realizada en Nueva York y las teorías del “neoimpresionismo” que

⁸ Krell, A. *Manet and the painters of contemporary life*. Thames and Hudson. London. pág.116.

presenta Félix Fénéon y que son confirmación de las observaciones visuales del arte impresionista.

Lo importante es observar cómo estamos frente a un movimiento pictórico abierto, de muy diversas personalidades.

Vemos que en esas exposiciones están presentes artistas, como es el caso de Paul Gauguin u Odilon Redon, que están más cercanos a una estética simbolista. También Seurat y Signac, claramente pertenecen a una fase más científica y posterior del impresionismo, el “Neo-impresionismo” en que la obsesión por las pinceladas de color más pequeñas y contrastadas los ha reducido a la realizaciones de cuadros con figuras casi estáticas (ver capítulo 7).

Igualmente es interesante señalar como el patrocinio del Estado al Salón que venía produciéndose anualmente, se interrumpe de manera definitiva en el año 1881, es la derrota definitiva del arte Académico.

3. Los pintores Impresionistas: colores, pinceladas y significados

La denominación de pintura impresionista proviene de una crítica negativa de un tal Louis Leroi (que la historia recuerda exclusivamente por esa razón y que se ha convertido es una de las críticas negativas más positivas de la historia) a la primera exposición de 1874, en la que hablando de un cuadro de Monet *Impression: soleil levant* afirmó que lo único que existía en ese óleo era exactamente eso, una impresión y nada más.

Monet, había incluido esa palabra en el título de la obra para señalar su carácter de esbozo y de pintura no terminada, por lo tanto hay bastante mala fe en la burla de Leroi, pero si es interesante comprobar como esa referencia a “impresión”, es decir a algo improvisado e inmediatamente accesible a los sentidos de modo espontáneo e inmediato, era una de las palabras “clave” del periodo. Luego, también otros críticos (Jules-Antoine Castagnary, Edmond Duranty) retomarían el término, pero alejándose progresivamente de su sentido peyorativo para transformarlo en elogio.

Los antecedentes de los impresionistas serían, como hemos visto, los pintores Delacroix y Courbet. Delacroix aporta la maestría del color y una vida dedicada a la pintura como un sacerdocio laico. Courbet planta su caballete en medio de la realidad social y visual de su tiempo, sin permitirse ninguna idealización, tanto en la forma como en el tema y es un pintor rebelde, que afirma la importancia del individualismo creador frente a los dictados de la Academia, sin embargo, resulta mucho más convencional que Manet.

Desde el aspecto pictórico merecen señalarse tres aspectos del Impresionismo:

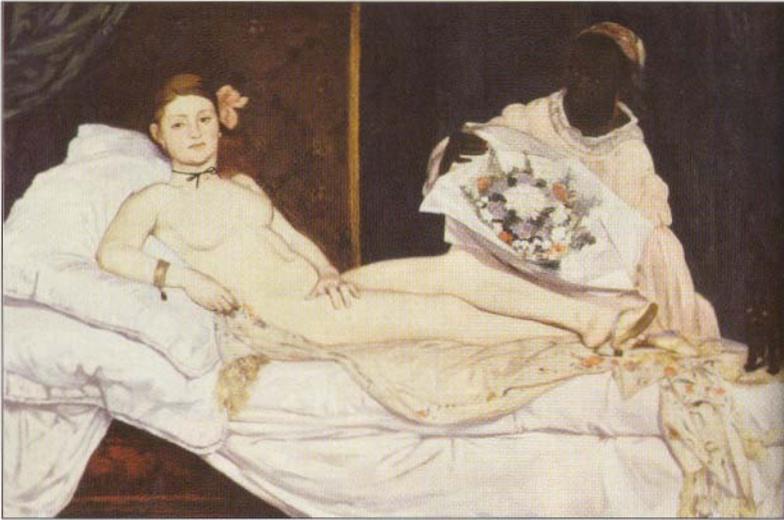
1. No se busca una representación minuciosa, detallista, en la que la labor del pincel desaparece bajo distintas capas de veladuras, sino que se quiere representar la impresión general, y esto permite el protagonismo del golpe de pincel: puede hacerse al estilo de Manet que construye en torno a formas anchas o a base de pequeños toques que van construyendo un “tapiz” de colores al estilo de Monet, o como Morisot con un uso caligráfico del pincel.
2. Se reinventa la gama de colores a usar y contrariamente al Neo-clasicismo la paleta del pintor se aclara, por la necesidad de pintar directamente al aire libre. Puede decirse que los verdes pálidos, los rosas delicados y los azules porcelana, típicos del rococo francés, vuelven a estar de moda. Estos además se presentan juxtaponidos y el colorido del cuadro no va a estructurarse en base a los valores tonales, es decir, ya no funcionan las luces y las sombras en su definición tradicional de blancos y negros. De hecho, para los Impresionistas, el negro no existe.
3. La innovación impresionista afecta tanto a los temas como a los esquemas compositivos. Se eligen perspectivas, escenas y paisajes alejados de la tradición pictórica del pasado. Aunque es verdad que podemos encontrar en ellos la influencia de un nuevo como es la fotografía (que se inventa en 1820) y de la moda muy extendida de las xilografías japonesas.

Estos son los artistas impresionistas más importantes.

Édouard Manet (1832-1883) es una figura bisagra entre el arte tradicional y el Impresionismo, no participó en ninguna de las exposiciones impresionistas, pero es el que aglutina el movimiento de los independientes (posteriormente llamados impresionistas), desde su rebelión pictórica contra la pintura de Salón.

Édouard Manet era el primogénito de una familia de la burguesía, su padre juez y su madre con antecedentes aristocráticos. Su primera vocación fue la de marino. Después de fracasar repetidamente en la entrada a la Escuela Naval (y después de enrolarse en un viaje que le llevó hasta Río de Janeiro) decidió dedicarse a la pintura, por la que ya antes había mostrado inclinación. Esta situación de fracaso anterior va a determinar su férrea determinación de “triunfar” dentro de los parámetros convencionales marcados por su época y sociedad, en definitiva, el triunfo en el Salón.

Se preparó meticulosamente estudiando en el taller de Thomas Couture (un académico famoso por la pintura de historia y los retratos) durante seis años y luego amplió su visión viajando por Italia, Alemania, Holanda y finalmente España, donde encontró en Velázquez y Goya su mayor inspiración. Ambos artistas le abrieron los ojos a una pintura más libre, tanto en la forma como en el tema.



Édouard Manet: *Olympia*, 1863.

Si bien los primeros cuadros que envió al Salón en 1860 fueron aceptados e incluso llegó a conseguir una medalla de bronce, las obras que envió posteriormente sufrieron el rechazo y una de ellas “El almuerzo campestre” fue objeto de escándalo público al ser expuesta en el “Salón de los Rechazados” (1863) de ese mismo año.

La estela escandalosa de Manet se repetiría con su “Olimpia” en 1865 que sí fue aceptada en el Salón pero que fue recibida con feroces críticas por su desafío a las convenciones pictóricas y sexuales de su momento.

Esta obra como todas las grandes hazañas pictóricas de Manet tiene clarísimos precedentes en la Historia del Arte: las Venus de Giorgione, Tiziano, Velázquez o la Maja desnuda de Goya. Sobre esa base “clásica”, Manet juega a introducir variaciones en un complejo juego de equivalencias. Por ejemplo si la comparamos con la Venus de Urbino de Tiziano, vemos que donde hay un perro dormido, Manet pinta un gato vigilante, unas criadas lejanas que buscan algo en un arcón, son reemplazadas por una doncella negra que presenta unas flores y la Venus de belleza extraordinaria y mirada sumisa es reemplazada por una prostituta patiborcorta y de mirada imperiosa. Siguiendo los consejos de Baudelaire, en el cuadro se combinan la tradición y lo contemporáneo, pero la ideación iconográfica presenta un problema de legibilidad, ya que es difícil no ver en todo ello un juego irónico a costa de las expectativas del público. También es osado el marcado contraste entre los espacios negros y los blancos del cuadro que parecen ejemplarizar una dialéctica muy forzada y, como suele ocurrir en Manet, anular toda ilusión de profundidad. Muchos elementos del cuadro: el gato, la criada negra, el contraste del cuerpo desnudo de la chica pero vestido de adornos y joyas



Édouard Manet: *El bar del Folies Bergère*, 1881-1882.

remiten a Baudelaire. Sobre todo la crítica se centró en especificar que era una “prostituta barata”, lo que querían decir es que tanto la figura femenina como el cuadro rompían con la regla principal de ese juego de espejos que era la esencia misma del régimen de Napoleón III, la idealización o en otras palabras el “disimulo” de la realidad.

Este clima de rebeldía que Manet cultiva llega a su extremo con la acusación política que representa el cuadro “La ejecución del emperador Maximiliano” (1867) por el que casi va a la cárcel.

Después de la Guerra Franco-prusiana y con el inicio de la III República su situación empieza a mejorar y su obra fue ya en la década de 1870 habitualmente aceptada en el Salón. Aunque algunas de sus mejores obras de esos años como de *El Balcón* (1868-1869) *El bar del Folies Bergère* (1881-1882) sigan produciendo incompreensión sobre la historia o el argumento que une a los personajes; y sus contrastes colorísticos y superposición de planos siguen causando extrañeza.

El verdadero escándalo de entonces lo constituyen los impresionistas con los que Manet nunca quiso exponer (una de las razones quizás fue el fracaso de su propia exposición personal en 1867 con ocasión de la Exposición Universal) pero que eran sus compañeros de tertulia y sus discípulos en la vía de la nueva pintura. Manet les instruye sobre la apropiación del pasado pictórico como camino hacia la “verdad” contemporánea, el uso liberado de la pincelada, el carácter arriesgado del encuadre y la importancia de retratar la vida cotidiana en sus expresiones más corrientes, lejos de la idealización paralizante.

Aunque la influencia de Manet sobre, por ejemplo, Morisot, Monet y Degas sea grande, a su vez Manet, tomará de ellos una paleta cada vez más clara (Morisot), el amor por la pintura al aire libre (Monet) y algunos temas (Degas, Morisot).

Lo que la prensa y el público encontraba inaceptable en su arte era su “franqueza realista, espacio reducido, los contrastes marcados y el mutismo de sentido”⁹.

Manet va a dejar como legado la ausencia de “idealización”, el uso “personal” de las fuentes pictóricas y una ironía implícita, que marcan el camino de una nueva pintura.

Si bien Manet es la figura señera, el movimiento cuenta con cuatro artistas, procedentes del ambiente de talleres más libres y más baratos, como el de la Academia Suiza o el del pintor Marc Gabriel Gleyre, (cuya pintura de tipo neo-griego historicista oscurece la modernidad de su pedagogía artística que valoraba los esbozos y el trabajo al aire libre). Estos artistas, compañeros y amigos, apodados a veces “los cuatro mosqueteros” son: Monet, Pissarro, Renoir y Sisley.

Claude Monet (1840-1926), es considerado tradicionalmente la figura central del Impresionismo, fue sin duda el que llevó más lejos el aspecto experimental de este estilo pictórico y trabajando junto con Renoir o Pissarro les impulsó a llevar a cabo sus óleos más arriesgados. Su educación artística fue muy elemental, influenciado por los paisajistas (Boudin y Jongkind, y los pintores de Barbizon: Daubigny, Rousseau...) fue esencialmente un auto-didacta, aunque asistió a los cursos de la Académie Suisse y a los de Gleyre donde trabó amistad con los otros impresionistas. Monet fue, sin duda, el más preocupado por el estudio de la luz, el más paisajista y también que produce una obra “más abstracta”, pero desde unos presupuestos totalmente figurativos. Su facilidad natural es asombrosa y quizá ninguno de los impresionistas pueda igualar sus cualidades de colorista. Además de la constante fe en su propio talento (enseguida



Claude Monet: *Efecto de otoño en Argenteuil*, 1873.

⁹ VV.AA. *Impresionismo. Un nuevo Renacimiento*. (Catálogo). Fundación MAPFRE. Madrid. 2010. Texto de Stephan Gueguan. Manet. la Buena batalla. pág.19.

reconocido por los otros miembros del grupo, Bazille incluso le ayudará económicamente en sus principios) la falta de educación artística tradicional fue decisiva pues le permite una gran libertad pictórica: se siente menos agobiado por el peso de la cultura que le antecede a la vez que tiene menos tendencia a teorizar sobre lo que hace.

Si tomamos una obra típica de Monet de la época de su primera exposición impresionista (*Efecto de Otoño en Argenteuil*, 1873) lo primero que llama la atención es la frecuencia con que el tema de sus cuadros son el cielo y el agua. Es esta disposición la que recrea una relación mimética y a la vez cambiante, elusiva, ente los elementos. Las formas sólidas que se sitúan en sus fronteras (árboles, casas, etc) tienen tendencia a disolverse en la atmósfera. Es su preocupación por captar el velo temporal de la luz y como consecuencia, un sentido del color como algo inestable, en constante transformación, metamorfosis, el mayor logro de las pinturas paisajísticas de Monet.

En la fase final de su carrera, a partir de 1890 se dedicará al estudio sistemático, analítico del proceso lumínico con sus series sobre “La catedral de Rouan” o “El almiar”, inaugurando su propia noción del concepto de “serie” que aparece primero en Degas. En ellas puede estudiarse el proceso artístico de la creación pictórica como un estudio de variaciones de luz en torno a una imagen central.



Camille Pissarro: *Tejados rojos, rincón de pueblo, efecto invierno*. 1877.

Su obsesión por los efectos de luz en el agua le dejarán al borde de la abstracción con sus gigantescos lienzos de *Ninfeas* (1909-26).

Camille Pissarro (1830-1930), también fue sobre todo paisajista, pero si Monet se interesa por el color, la atmósfera, el rasgo diferencial de Pissarro va a ser el equilibrio de la estructura, los motivos cotidianos y sólidos. Es muy probable que Cézanne se sintiese inspirado por la construcción de las obras de Pissarro que organiza el cuadro en unos pocos trazos fundamentales. Sus temas se alejan de todo “pintoresquismo” provocando la observación humorística de algún crítico que le reprocha su excesivo amor por los huertos y “las verduras domésticas”¹⁰. Más

¹⁰ Solana (editor). *Opus cit.* pág. 67.

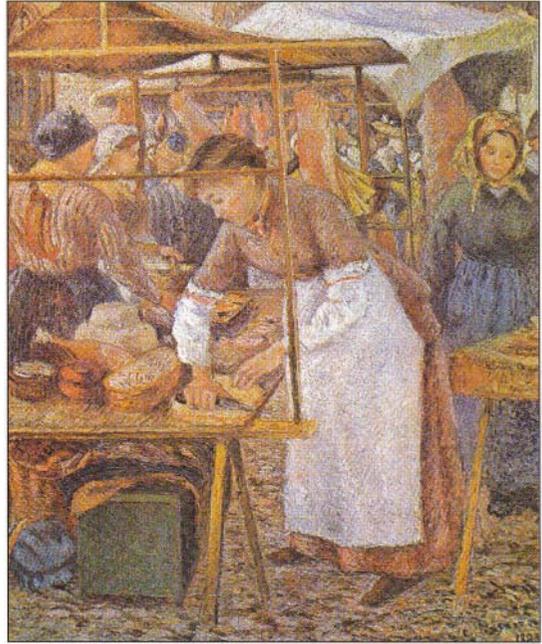
tarde bajo la influencia de Monet, empezó a crear cuadros menos rígidos, más pequeños e informales (durante su estancia en Londres). Con el tiempo su paleta se irá aclarando y dejará atrás la influencia de Courbet por la de los pintores de paisaje ingleses, en especial Constable y Turner.

A partir de 1870 su interés por las ideas anarquistas van a influenciar su técnica y su temática artística. La prueba más palpable es la aparición de edificios industriales en los paisajes de los alrededores de París que los otros impresionistas no ven o fingen ignorar.

La técnica neo-impresionista adoptada por Pissarro a partir de 1886 le hace defender un impresionista "científico" frente al impresionismo romántico que representa Monet y se une a Seurat y Signac, aunque pocos años después abandonará esa técnica en nombre de la libertad del artista.

A medida que progresa su obra va haciéndose cada vez más impresionista en el uso libre del pincel, la composición y la paleta. Los años 1880 contienen una visión de la vida rural centrado en los intercambios humanos, mujeres en el mercado, gente trabajando, siempre percibimos claramente su distinción entre clases sociales. Es interesante destacar en su última obra, años 90, las perspectivas de la ciudad, que hace en parte por indicación del marchante Durand-Ruel, bellas pinturas que reflejan el lugar minúsculo del hombre, una modesta mancha, en el panorama elegante pero peligrosamente indiferente de la gran ciudad.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) empezó su carrera como artesano pintando porcelana y luego trabajando en la decoración de telas y abanicos. Fue al entrar en L'École des Beaux Arts y frecuentar el taller de Gleyre cuando conoció a Monet y Sisley. Es el suyo un espíritu abierto a la experimentación aunque el peso de la tradición determinará buena parte de su trayectoria. De todos los impresionistas es aquel que tiene un estilo más fluctuante, dejándose influenciar por aquel de sus amigos a quien estuviese entonces más ligado, más Monet cuando pinta junto a Monet y más Bazille o Fantin-Latour a principios de su carrera.



Camille Pissarro: *La charcutera. Escena de mercado, 1883.*



Pierre-Auguste Renoir: *Almuerzo de remeros*, 1880-1881.

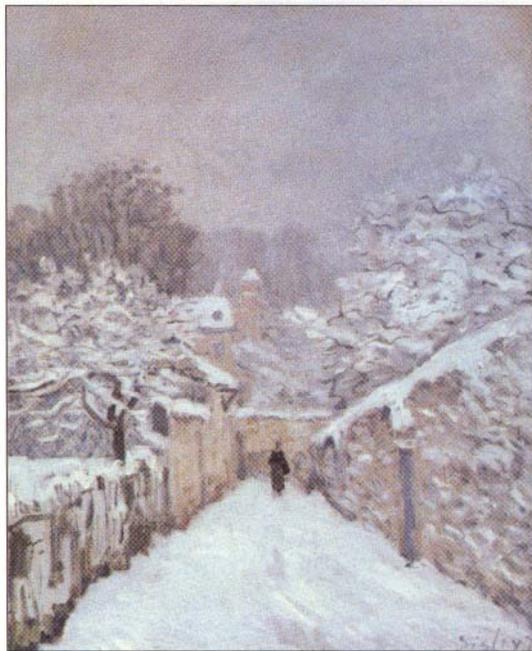
A pesar de haber pintado también paisaje al “plein air”, fue sobre todo un pintor de figuras, especialmente femeninas. Tanto cuando se acomoda al estilo convencional imperante y a la modalidad del retrato social como su conocido *Retrato de Mme. Charpentier e hijos* que llegará a figurar en el Salón como en sus desnudos de mujer. Sus desnudos femeninos al aire libre son inconfundibles, porque repite un mismo tipo de mujer risueña y voluptuosa, y por su tratamiento de la piel, blanca y nacarada que parece reflejar el aspecto cambiante de la luz y estar construido de aire.

También son famosas sus escenas de diversión popular, bailes *Le Moulin de la Galette*, *El almuerzo de los barqueros* y escenas de la calle como *Los paraguas* que atrapan momentos de la vida, con vivacidad y optimismo.

En efecto en *El almuerzo de los barqueros* (1880-1881) que Renoir pinta en el Restaurante Fournaise de Chatou, una de las pequeñas islas del Sena en que iban a divertirse los domingueros, es llamativa la alegría de vivir. Un bodegón de comida y bebida ya consumida, las animadas conversaciones que tienen lugar y la dulzura del aire en el que se alternan luces y sombras, componen un cuadro que apela a nuestros cinco sentidos. Las distintas clases sociales se representan y se pueden distinguir por la variedad de vestimentas (desde un sombrero de copa y traje hasta *canotiers* y camisetas) y la de las posturas: aristócratas, actrices y proletarios se mezclan. Pero también las muy reguladas relaciones entre hombres y mujeres tienen lugar en un ambiente de gran libertad. Esta sociabilidad representa un estado de excepción dentro de la rigidez clasista que era característica de esa época. Tanto el uso del colorido como el trazo rítmico de la pincelada enfatizan un momento fugaz de gran dinamismo y felicidad.

Poco después Renoir viajó a Italia donde recibió la impronta de Rafael y el clasicismo y procuró conjugar los descubrimientos impresionistas dentro de un esquema compositivo modélico. Una serie de “bañistas” testimonian de ese intento por conjugar modernidad y clasicismo y tiene como resultado una mayor importancia del dibujo y pérdida del color. Lo que en ese momento se consideró como una traición a sus presupuestos artísticos anteriores. Al final de su vida recupera una paleta veneciana y modelos tipo Rubens para unas bañistas en que lo moderno y lo antiguo conviven en armonía.

Alfred Sisley (1834-1899) es el menos conocido de los impresionistas, un pintor de pintores, famoso por la elegancia de su paleta colorística en la que predominan los tonos grises y que toma mucho de los artistas ingleses como Gainsborough y Turner. Aunque su familia es inglesa, es un artista francés, procedente de una familia acomodada, recibe una educación de taller privado. Interesado por la obra de Corot y Daubigny pronto va a encontraren los impresionistas el cauce artístico por medio del cual expresar sus inquietudes artísticas. Se dedicó a la pintura a “plein air” siguiendo la estela de Monet. La pérdida de su padre le obliga a dedicarse profesionalmente a la pintura y pasa distintas temporadas viviendo en el campo de los alrededores de París. Su escasa fortuna crítica le lleva al ostracismo y la soledad. Al final de su vida, en su desilusión, incluso rechazó la participación en la última de las Exposiciones impresionistas.



Alfred Sisley: *La nieve en Louvenciennes*, 1878.

Edgar Degas es un gran artista cuya personalidad artística no depende de su inclusión en el grupo de los impresionistas. Sin embargo, y a pesar de que deja numerosos testimonios explícitos en que manifiesta su desprecio por la pintura al aire libre y la “espontaneidad” impresionista, su obra tanto por su temática como por la forma abocetada y experimental entronca con los presupuestos de este grupo que ayuda a formar y con el que expuso desde el principio (con una sola excepción). Debido a la posición social y económica de su familia que pertenece a la clase alta recibe una educación artística esmerada que hacen de él, un dibujante extraordinario que incluso recibe la aprobación de Ingres. Siendo muy joven copia en el Louvre y luego ingresa en L'École des Beaux Arts. Culmina su formación con el tradicional viaje a Italia.

A su vuelta participó en las exposiciones del Salón con cuadros de género o historia, aunque siempre excesivamente personales para el gusto convencional que encumbraba hacia la fama Académica. También se muestra como un excepcional retratista en la estela de Ingres, como podemos ver si comparamos su composición de retrato de mujer frente a un espejo (*Retrato de Therese Morbilli*, 1869) que sigue, aunque más sobriamente los presupuestos de la *Vicomtesse d'Haussonville*, 1845 de Ingres.



Edgar Degas: *La clase de danza*. 1873-1876.

Pero a partir de los años 60 abandona ese tipo de obra quizás por la influencia de Édouard Manet que conoció en 1862 y sus amigos literatos Edmond Duranty, Huysmans y los hermanos Goncourt. Aunque es posible que salir del ámbito restringido al que le condenaban su clase social y su formación académica le permitiese actuar con una libertad artística que de no ser así no habría podido ejercer. Su vocación de artista le llevan a reflejar la “vida moderna” de la ciudad. Le interesan los lugares de diversión popular, cabarets y cafés donde ensaya ángulos inesperados y estudia la iluminación artificial. Allí va dar cuenta de toda una fauna humana, casi siempre femenina, de las clases trabajadoras: cantantes, prostitutas, planchadoras, sombrereras... También experimenta con nuevos medios y técnicas:

guache, acuarela, grabado y sobre todo el pastel. Más tarde en 1874 iniciará sus series dedicadas a las carreras de caballos y a las bailarinas, pero a partir de 1890 va a dedicarse sobre todo a los desnudos de mujer lavándose... Con las “series” inaugura un concepto que influirá en Mary Cassatt (y su serie sobre la maternidad) y más tarde en Monet.

Es imposible no ver que esos dos temas (Caballos de carreras, Bailarinas) presentan la misma dificultad para atrapar el momento fugitivo. Incluso podría pensarse que Degas, al estilo de los escultores griegos, busca atrapar el instante de tiempo eterno que sintetiza los movimientos previos y posteriores al movimiento. Pero también, indudablemente, ve en estos temas la lucha que enfrenta la naturaleza a la disciplina y que él mismo ejemplifica en su trabajo, volviendo en sus series, una y otra vez, al riguroso análisis dibujístico y pictórico del mismo tema.

Si nos fijamos en su obra “La clase de danza”, (1873) vemos la típica composición madura de Degas en ese desequilibrio sabiamente medido (y tomado sin duda de su conocimiento del grabado japonés) entre el espacio vacío y el lleno. Aunque en primer plano se encuentran dos bailarinas y un poco de piano, la figura principal de la obra es el maestro de danza que se sitúa en el centro del cuadro y en torno a él las bailarinas se sitúan formando un semicírculo declinante, acentuando así la perspectiva y la sensación espacial. Es evidente que no encontramos aquí ninguno de los fallos técnicos, ni de las “ingenuidades” que la crítica reprochaba a los impresionistas: ni colorido chillón, ni dibu-

jo incorrecto, ni espacio plano. Hay, sin embargo, un uso sabio del abocetamiento que deriva en mancha para las bailarinas de la parte más alejada del cuadro, y una preocupación por la luz, grisácea, opaca, que se combina con súbitos brillos, que no pueden explicarse sin hablar de los impresionistas. Destaca también la falta de idealización con las que se pintan esas muchachas, cuyas posturas naturales (estirándose, rascándose...) distan mucho de la elegancia que la disciplina del ballet logra imponerles.

Así, una vez más, Degas contrasta lo “natural” como negativo, frente a la disciplina, como esfuerzo duro, pero indispensable, para que el “arte” exista.

Este desenmascaramiento del aspecto más “animal” de la mujer será el tema de su siguiente serie de “mujeres desnudas bañándose”. En esa, su última etapa, debido a sus problemas de vista, Degas deja el óleo por el pastel, logrando una combinación en donde la verdad del movimiento y la coloratura del gesto sintetizan la relación entre línea y color.

A pesar de que una cierta historia del arte, sesgada o ignorante, ha querido obviar su importancia y presentarlas como artistas de segundo orden, la verdad es que si queremos funcionar dentro de los parámetros de un cierto rigor histórico, es necesario incluir a Berthe Morisot y a Mary Cassat como miembros de pleno derecho dentro del movimiento impresionista. No fueron las únicas mujeres cercanas al impresionismo, también la alumna de Manet, la pintora Eva González y Marie Braquemonde merecen ser al menos mencionadas.

Es evidente que su reglamentada condición social de mujeres las impide representar en toda su amplitud el panorama iconográfico del Impresionismo, la vida de las calles, cafés y diversiones populares del París de aquellos años y tuvieron que centrarse en aquellos temas cotidianos que les brinda su entorno más inmediato.

Berthe Morisot (1841-1895) es la pintora, junto con Degas, que más veces expuso a lo largo de las ocho exposiciones del movimiento, sólo faltó una vez, y también probablemente la que más influyó, tanto en los temas como en la rea-



Edgar Degas: *Mujer bañándose en una tina poco profunda*, 1885.

lización, en la pintura final de Édouard Manet, junto con Monet. Y sobre todo, Morisot logró concretar su sentido del color y de las formas en un estilo propio, caracterizado por el predominio de la luz y la libertad de una pincelada audaz y personal que semeja una especie de caligrafía abstracta.

Perteneciente a la alta burguesía, Morisot entró en la pintura de manera discreta, era una de las actividades permitidas y hasta alentadas en las jóvenes que aspiraban a lo que se consideraba tener “una educación”: un poco de dibujo, piano, el canto y las labores de costura.

Berthe, junto con su hermana Edmée, se iniciaron en la pintura con un profesor particular de la escuela de Ingres y luego con varios artistas del Salón. Uno de ellos, escandalizado por la aptitud artística de las hermanas, escribió a su madre para prevenirle del peligro que el arte podía suponer en el desarrollo “normal” de la vida de sus hijas.

Pronto consiguieron sus pases de copistas en el Louvre, la única escuela seria que estaba abierta para las mujeres en esos años. A través de los pintores que conocieron allí como Fantin-Latour, captaron la nueva dirección del arte y buscaron a Corot. A través de él empezaron a trabajar en la corriente “plein-airiste” de colores claros y formas abocetadas que a mitad del siglo diecinueve era lo más radical y moderno.

A partir de entonces las hermanas Morisot firmaron sus entradas al Salón identificándose como alumnas de Corot. En este momento como era casi pre-

ceptivo, la hermana de Berthe, Edmée se casa y abandona la pintura, pero no Berthe. Y aunque poco después Berthe conociese a Manet y le sirviese de modelo en numerosos cuadros, aprendiendo mucho de sus charlas informales y de su curiosa pedagogía artística nunca se consideró a sí misma, ni aceptó identificarse como alumna de Manet.

Con la organización de la primera exposición impresionista, Berthe se muestra como una personalidad artística totalmente formada, no solo por su decisión de participar, a pesar de los consejos en contra de muchos hombres influyentes en el mundo del arte, desde Puvis de Chavannes hasta Manet, sino por su coherencia con el estilo y los temas de aquel grupo, y supo mantener sus propósitos y sus lealtades hasta el final de su vida.



Berthe Morisot: *La cuna*, 1872.

En la primera de las exposiciones impresionistas Morisot presentó un cuadro “La cuna” (1872) en el que retrata a su hermana con su hijo recién nacido. Esta obra de temática cotidiana y aparentemente convencional se situó al lado de una extravagante (en forma y fondo) Olympia de Cézanne. Muchos fueron los que espantados por el contraste entre las dos obras renaudaron sus peticiones a la pintora para que se apartase de ese grupo de “indeseables” y “forajidos” del arte...

Como sabemos todo fue inútil.

Pero “La cuna” no es una escena convencional de maternidad. La madre mira hacia el hijo pensativamente, sin hacer uso de ninguno de los tópicos de la retórica gestual del amor materno. Sólo quizás la forma delicada con la que su mano sostiene el velo que protege el sueño del niño manifiesta la ternura con la que le rodea. La mujer mira al niño en la cuna con esa mirada lejana que uno dirige hacia el horizonte, hacia el mar. La mujer con la cabeza apoyada en la mano, en un gesto que desde Durero simboliza la meditación, quizás se pregunte, delante de la imagen velada del niño (del que apenas se ven los rasgos), por todo lo que no se puede ver, saber, prevenir. El rostro de un niño pequeño es siempre una incógnita que sus madres y parientes intentan descifrar. La pintura se construye con blancos, negros y grises, los colores serios de los grandes temas. Es una obra melancólica que hace alusión, quizás, al misterio del destino y de la vida.

En la obra de Morisot encontramos desde siempre una fascinación por la luz y los colores claros, sus formas sin embargo con el tiempo van a hacerse gradualmente menos compactas, ganando en ligereza y el aspecto incompleto de muchos de sus cuadros es particularmente osado.

Mary Cassat (1844-1926) desde muy pequeña decidió que quería ser pintora y dedicó todos sus esfuerzos a conseguirlo. Es la cuarta hija de un matrimonio norteamericano adinerado (su padre era banquero) y durante su infancia la grave enfermedad de su hermano (para quien se busca una cura en Francia y Alemania) le permite entrar en contacto con la cultura europea.

Empieza muy pronto a recibir clases de pintura en la Academia de Filadelfia, pero a los veintiún años ya está de nuevo en París y allí recibe “clases para mujeres” en los tres o cuatro estudios de artistas dedicados a ese fin. Pronto, decepcionada por esa instrucción deficitaria, solicita su entrada en el Louvre como copista. Allí contagiada por el entusiasmo de los jóvenes artistas empezará a interesarse por la pintura de paisaje al aire libre.

Esta primera etapa de su formación concluye con la aceptación por parte del Salon de una obra, lo que da prueba de su indudable talento.

La segunda y última etapa de formación, lo constituyen una serie de viajes, a Italia, España y Bélgica que la permiten obtener un conocimiento de la tradición artística de primera mano.

Sus obras son aceptadas por el Salón de manera continua y es posiblemente allí donde conoció a Degas.



Mary Cassat: *Mujer de negro en la Ópera*.
1877-1878.

Afincada en París desde 1875, Degas la invitó a formar parte de las exposiciones impresionistas en 1877 y ella aceptó ya que sentía una profunda afinidad por su forma de entender el arte: las formas, los colores, el proceso artístico. Para ella los nuevos maestros del arte francés son Manet, Courbet y Degas. Se va a incorporar al grupo Impresionista a partir de la cuarta exposición y sólo dejará de participar un año, por lealtad con Degas que se sentía traicionado por aquellos artistas que además de exponer con los impresionistas también exponían en el Salón.

Al igual que en Degas, pero con resultados diferentes, el estilo de Cassat tiene como trasfondo un dibujo reflexivo y sintético, dentro de una escala de colores claros, a veces inesperados.

Los temas de Cassat serán retratos de familia, reuniones informales, amistades femeninas, veladas en la Ópera, niños, compras de tocados, y su serie sobre "la maternidad". Los temas son convencionalmente apropiados, sin embargo, precisamente por su condición de mujer tratará esos temas de manera absolutamente nueva, sin reducir la mujer a la condición de objeto decorativo.

Su cuadro *Mujer de negro en la Ópera* 1879, tiene como tema uno de los lugares de esparcimiento permitido a las mujeres de las clases altas. Era un tema muy querido por los impresionistas en que la propia forma del palco hace el efecto de "enmarcar" la figura como un cuadro. Todo en la Ópera es un ejercicio de "ver" y "ser visto". Sensible a esta dicotomía, Cassat pinta el retrato de una mujer mirando con unos binóculos que tienen el efecto de ocultar parte de su rostro. Con ello la pintora subvierte el estereotipo hombre (sujeto que mira) y mujer (objeto que es mirado). Es verdad que, para disimular el atrevimiento de la obra, elige a una mujer de una cierta edad, vestida de negro riguroso, quizás para indicar que es viuda (lo que la sitúa en una condición social que exige respeto). Con todo ello Cassat da la clave argumental que puede justificar el sentido del cuadro ¹¹. A pesar de ello la mirada inquisitiva de la mujer y su forma de sostener el abanico como un bastón de mando rompe con las

¹¹ Smith, P. *Impressionism beneath the surface*. Harry N Abrams. New York. 1995. pág.73.

asunciones comunes de su tiempo sobre la feminidad. Es fácil suponer que la autora se identificaba con esa obra, transmutando el abanico en pincel.

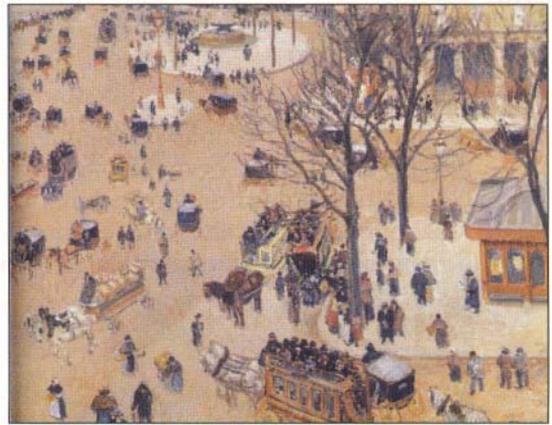
A partir de 1890, una exposición de arte japonés tiene gran influencia en su obra, se simplifican sus composiciones y sus figuras adquieren mayor solidez, y esto lo traslada también al grabado, medio en el que se había iniciado con mucho éxito. Su fama alcanza también a su país natal de donde proceden clientes y encargos prestigiosos.

El arte de Cassat se construye sobre un conocimiento profundo del dibujo y las técnicas artísticas combinado con una firme resolución de “modernidad” que se manifiesta en su elección de colores, pinceladas abocetadas y en la arriesgada sintaxis de sus grabados.

4. Los placeres y los días

Para entender el arte de los impresionistas, además de los factores puramente artísticos, es necesario tener en cuenta que se estrena en el funcionamiento del capitalismo de la revolución industrial y su sistema del mercado libre, lejos del patrocinio de la Iglesia, la aristocracia, el Estado o la Academia. Sus obras se dirigen a un público burgués que se ha convertido en el cliente principal y que desea verse reflejado en los cuadros, de forma directa o indirecta, en sus dichas y desdichas. Los cuadros se hacen más pequeños y más ligeros en intención temática.

Es importante resaltar el carácter urbano de esta clientela, que determina un nuevo modo de relacionarse, fugaz y basado en la mera “impresión”. Las redes sociales de las ciudades permiten mayor libertad de movimiento, pero también llevan más fácilmente a la indefensión y la soledad, cualquier encuentro en la ciudad resulta a la vez arriesgado y efímero. Los individuos, para bien o para mal, ya no se ven caracterizados, mar-



Camille Pissarro: *Plaza del Teatro Francés*, 1898.



Claude Monet: *Amapolas en Argenteuil*, 1873.



Pierre-Auguste Renoir: *La Grenouillère*, 1869.

cados, por la reputación de su familia, su trabajo, su lugar de origen. La ciudad supone un anonimato del que sólo su apariencia, y su comportamiento inmediato, pueden salvar al individuo, así el aristócrata puede confundirse con el poeta o con el estafador y la joven casadera con la prostituta de lujo.

En ese entorno cambia también la visión de la naturaleza que pasa a ser un lugar edénico, de vacaciones, de momentos de placer. Con el auge de la revolución industrial, el campo empieza a cambiar de simbología y para los moradores de la ciudad empieza a representar el sueño nostálgico de un mundo mejor.

Dos serán las zonas privilegiadas por los artistas impresionistas: París y sus alrededores (de Fontainebleau en el Sudeste a Giverny en el Noroeste), y la costa Normanda. Los alrededores de París y la zona del Sena, era un lugar ideal para la difícil situación económica y social de los impresionistas, viviendo con pocos medios y con mujer e hijos, a veces sin estar casados. Gracias a la red de ferrocarriles muchos artistas podían beneficiarse de alojamientos a precios más bajos sin renunciar a perder el contacto con sus marchantes, clientes y compañeros de bohemia.



Claude Monet: *Hotel des Roches Noires, Trouville*, 1870.

Pero para el grueso de la población parisina era sobre todo en periodo estival que se beneficiaban de la zona del Sena en los alrededores de París, entre St. Michel y Bougival. Estas escapadas suponían una nueva moda, una idea de la diversión, en que al igual que los bailes populares, el aliciente consistía en la libre relación entre los sexos y las distintas clases (aunque por supuesto las mujeres de las clases medias altas estaban excluidas). Pero también la introducción de nuevos conceptos de salud e higiene, en todo lo relacionado con los baños de agua (que se empieza a considerar beneficioso) y también el deporte que

hace aquí su entrada y cuya popularidad irá afianzándose cada vez más.

La pintura impresionista ha sido caracterizada siempre por su aspecto más agradable y lúdico y el estudio formalista de sus características fue definitorio durante mucho tiempo, ya que se consideraban obras bellas, pero sin mensaje. Lentamente, se han empezado a estudiar las implicaciones socio-económicas de sus obras: tanto en relación al entramado de asunciones artísticas que regían la cultura francesa de esa época, como en lo que nos dicen sobre las relaciones entre hombres y mujeres, y por supuesto, entre las distintas clases. Es por ejemplo interesante constatar como durante mucho tiempo se ha hablado del tema impresionista centrado en los placeres de la vida, obviando toda la cantidad de niñeras, cocheros, lacayos, camareras, cantantes, dependientas, trabajadoras... que encontramos en los cuadros.



Mary Cassat: *Niños en un jardín* (detalle), 1878.

BIBLIOGRAFÍA

- BROUDE, N.: *Impressionism. A feminist reading. The gendering of art, science and nature in the nineteenth century*. Rizzoli. New York. 1991
- CLARK, T.J.: *The painting of modern life*. Princeton University Press. 1984
- REWALD, J.: *Historia del Impresionismo*. Seix Barral. Barcelona. 1972
- ROE, S.: *La vida privada de los impresionistas*. Turner. Madrid. 2008.
- SMITH, P.: *Impressionism beneath the surface*. Harry N Abrams. New York. 1995.
- SOLANA, G. (Editor): *El Impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte*. Siruela. Madrid. 1997.
- THOMSON, B.: *El Impresionismo. Orígenes, práctica y acogida*. Ediciones Destino. Barcelona. 2001.
- TOMPKINS LEWIS, M. (Editor): *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism*. University of California Press. 2007
- VVAA.: *Impresionismo. Un nuevo Renacimiento*. (Catálogo). Fundación MAPFRE. Madrid. 2010.

EL POSTIMPRESIONISMO Y SUS DERIVACIONES

Victoria Soto Caba

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción
2. 1886: Crisis y superación del Impresionismo
3. Seurat y el Neoimpresionismo
4. Cézanne: la construcción de la forma
5. Van Gogh y la fuerza del color
6. El Simbolismo, un movimiento coetáneo
7. La nostalgia de lo primitivo: Paul Gauguin, el Grupo de Pont-Aven y los Nabis.
8. Otros precursores:
 - 8.1. La obra de Henri de Toulouse-Lautrec
 - 8.2. Henri Rousseau, el aduanero

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción

Pese a ser un concepto polémico, el *Postimpresionismo* designa al grupo de pintores posteriores a los impresionistas y cuya actividad se centra en las dos últimas décadas del siglo XIX, desde 1886, fecha en la que se celebró la octava y última exposición impresionista, hasta los primeros años del siglo XX, momento en el que surgen las primeras vanguardias. El término *Postimpresionismo*, que aplicó por primera vez el crítico anglosajón Roger Fry, en 1910, a raíz de la organización de una exposición de cuadros franceses en Londres¹ y

¹ En la galería Grafton de Bond Street, titulada *Manet y los postimpresionistas*.

que recogía obras de Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Seurat, Signac y Sérusier, entre otros, tan sólo servía para englobar nuevos grupos y nuevos artistas difíciles de clasificar dada la diversidad de estilos, tendencias y genialidades que conllevaba. Con el tiempo, los historiadores reconocieron que si bien el término no era el más idóneo para calificar la pluralidad plástica de aquellas dos últimas décadas, sí podía aglutinar un común denominador en lo referente a las innovaciones que introdujeron y las aportaciones que proyectaron sus artífices.

Se ha señalado que el Postimpresionismo es uno de los episodios de la historia del arte contemporáneo más complejos y confusos, una amalgama o un auténtico calidoscopio en el que transcurren y conviven, durante apenas veinte años, el Neoimpresionismo, Puntillismo o Divisionismo, el Sintetismo y Cloisonismo, la escuela de Pont-Aven y los Nabis, el Simbolismo y el Salón de la Rose+Croix, junto a la producción solitaria de figuras aisladas e independientes, como Cézanne, Van Gogh o Gauguin, gran triunvirato que tendrá una influencia y unos efectos decisivos en la posterior evolución de la pintura europea, ofreciendo las bases y el discurso estético para la aparición del cubismo, el expresionismo y la abstracción. Para uno de los estudiosos del tema, Bernard Denvir, *no hay ningún aspecto de la pintura del siglo xx que no se pueda remontar a alguno de los elementos constituyentes del Postimpresionismo*².

¿Cuáles fueron las ideas comunes de los artistas adscritos al Postimpresionismo? Amén de las innovaciones estilísticas, hubo un punto de encuentro en casi todos los pintores de la nueva generación que, en palabras del citado Denvir, fue el de superar el diálogo entre el pintor y la naturaleza, característica de los impresionistas, y en exigir algo más, buscando un arte que provocara emociones y sentimientos en el espectador³. En otras palabras, intentaron pintar lo que creían ver y no lo que veían en la realidad o en la naturaleza, a través de las líneas y el color. Dando primacía al sentimiento, no sólo se justificaba ideológicamente el trabajo del artista, sino que se conseguía una liberación contundente del color, que abandonaba su función puramente descriptiva a favor de lo puramente expresivo, lección que ofrece la obra de Vincent van Gogh, por ejemplo. Al repudiar el compromiso con el realismo, que fue el *leit motiv* de los impresionistas, se superó igualmente el compromiso con los temas de la vida contemporánea, con la naturaleza y sus efectos fugaces. La generación de pintores posteriores volvió a interesarse por toda aquella temática de la que habían renegado sus antecesores los impresionistas, como asuntos religiosos, leyendas o temas de resonancias históricas, literarias y académicas. Los Nabis y los pintores del Simbolismo hicieron de estos asuntos su carta de presentación.

² En el Prólogo al libro de Thomas PARSONS y Iain GALE. *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*, Madrid, Editorial Libsa, 1994. pág. 7.

³ Bernard DENVIR, *El Postimpresionismo*, Barcelona, Destino, 2001, pág. 35.

De la misma forma, la exigencia de ir más allá del Impresionismo les hizo renunciar a los métodos tradicionales que, desde el Renacimiento, habían dirigido la composición de la pintura europea, obviando así el uso de la perspectiva, del claroscuro y, en consecuencia, de la profundidad y el volumen. Se renunciaba a una tradición establecida y los artistas adoptaron otras tradiciones que se habían desarrollado muchos siglos antes al siglo xv, y que podían remontarse a las convenciones del arte y de las civilizaciones primitivas u orientales, como la japonesa, o bien del arte egipcio o el medieval. La obra de Paul Gauguin en Pont-Aven y de los Nabis es un ejemplo de ello, mientras que la influencia de la estampa japonesa también puede rastrearse en la producción de Vincent Van Gogh y Henri de Toulouse-Lautrec.

La realidad podía expresarse a través de la imaginación, pero también a partir de un método racional, concienzudo y desapasionado, de un método científico que armonizara la línea y el color, una doctrina que practicaron los neoimpresionistas y que, desde otra perspectiva, la de buscar otra realidad, la esencia volumétrica de la naturaleza y sus objetos, acometió Paul Cézanne en solitario desde el Midi francés. Las obras de éste último como las de Georges Seurat, Paul Signac o Maximilien Luce son el reflejo de otras dos características de la época postimpresionista: el interés por la forma y la pasión por el orden y la disciplina, dos rasgos que abrirán nuevos caminos en la pintura posterior.

La motivación esencial que explica la aparición del Postimpresionismo fue, sin duda, el desgaste y la crisis del Impresionismo. Sin embargo, hay que analizar los fenómenos históricos y sociales, así como las causas ideológicas, que dieron al traste con el naturalismo impresionista. Mario de Micheli consideró que el arte moderno nació de una ruptura de valores, de la quiebra de la unidad espiritual y cultural del siglo xix, una crisis cuyos síntomas se hicieron evidentes desde la década de 1870⁴. Efectivamente, en el panorama francés fueron decisivas las consecuencias de la Guerra Francoprusiana (1870-1871) y los trágicos acontecimientos de la Comuna de París (1871), provocando odios y resentimientos que se agudizaron con el famoso caso Dreyfus y, especialmente, con el rearme reaccionario del nuevo catolicismo propuesto en el Concilio Vaticano de 1870, en el cual Pío ix proclamó para la posteridad la “infalibilidad” de los pontífices. Parsons y Gale añaden además que durante las dos últimas décadas del siglo, y hasta 1914, no hubo guerra en Europa, un periodo que propició el desarrollo de la industrialización, el aumento de la producción, del progreso económico, del transporte y el comercio, además de un crecimiento de la población y una fuerte migración del campo a la ciudad, aspectos positivos que tuvieron su contrapartida en la mayor presión social de la población urbana que exigía cambios al generarse pobreza y marginación,

⁴ Mario DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Córdoba (Argentina). Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.

huelgas y violencia, antisemitismo, anticlericalismo y anarquismo. Para los citados autores *las innovaciones y el espíritu de inquietud experimental que caracteriza la pintura de este periodo pueden verse como un reflejo de las fuerzas dinámicas y la violencia latente que afectaba a la sociedad europea...*” y que los cambios y transformaciones habidas *hicieron que los artistas se cuestionaran su papel e incluso el valor del arte en una sociedad moderna e industrializada*⁵.

2. 1886: Crisis y superación del Impresionismo

A lo largo de la década de 1880 y hasta final de siglo el Impresionismo se fue asentando en el panorama artístico europeo, sus innovaciones sobre la luz y su incidencia en la forma y en el color fueron paulatinamente aceptadas y como producción acabó convirtiéndose en un valor de referencia para el mercado artístico. Los impresionistas consiguieron dar salida a su obra a través de una venta estructurada de galerías y marchantes especializados; pioneros como Paul Durand-Ruel, Georges Petit y, con posterioridad, Ambroise Vollard, personajes astutos a la hora de contratar o monopolizar la obra de un artista por una cantidad fija, ofrecieron una mecánica de compra-venta que caracterizará el mercado del arte durante las vanguardias posteriores y, sin duda, la del patrocinio privado de gran parte del siglo xx.

Sin embargo, a mediados de aquella década ya estaba gestada la crisis del movimiento. Numerosos estudiosos mencionan la fecha de 1886 como detonante de una ruptura, año en que Émile Zola, un entusiasta del grupo y amigo de muchos de los pintores impresionistas, publica la novela *La Obra*, la historia de un pintor fracasado que acaba loco y suicidándose y cuyo perfil remitía en parte a Édouard Manet y, en muchos aspectos, a Paul Cézanne. El protagonismo literario de un pintor maldito se interpretó como un ataque al Impresionismo. El escritor había ya publicado una serie de artículos, desde 1880, criticando algunos aspectos técnicos del grupo. En aquel año de 1886 otro escritor, el crítico Félix Fénéon, publica otra serie de artículos en los que informa de que una serie de nuevos pintores estaban superando el “impresionismo naturalista”. Paralelamente, las enemistades entre los integrantes del grupo impresionista provocaron que en la octava exposición, de hecho la última, celebrada también en ese año de 1886, no estuvieran presentes las grandes figuras, como Monet, Sisley, Caillebotte, Cézanne y Renoir. Es muy sintomático que en la publicidad dada para esta exhibición no se mencionara la palabra *impresionista*. Por otro lado, algunos de los pintores que se iniciaron en la técnica impre-

⁵ Thomas PARSONS e Iain GALE, ob. cit., págs. 17 y 18.

sionista abandonaron París, como Cézanne, para instalarse en otros lugares y explorar nuevos derroteros. En definitiva, el legado del grupo primigenio, su espíritu colectivo, se resquebrajaba y algunos de sus miembros, como Renoir o Monet, exhibían ya sus cuadros en el Salón oficial, aquella institución que en el pasado los había rechazado.

Un hecho trascendental se había producido dos años antes, en 1884, con la creación del Grupo de Artistas Independientes, organizado por una serie de pintores que habían sufrido el rechazo del jurado del Salón oficial. Continuaban la política de los impresionistas, que tuvieron que recurrir desde 1774 al sistema de organizar sus propias exposiciones ante la negativa oficial pero, como indica John Rewald, *estas exposiciones quedaban restringidas a los miembros del grupo y a sus invitados a fin de asegurar una apariencia de unidad*. Y esta unidad ya no existía y lo que deseaban muchos pintores en 1884 no era formar un grupo homogéneo, sino *establecer una organización que admitiera a todos los artistas, independientemente de cuáles fueran sus tendencias*⁶. Simplemente había que pagar una cantidad mínima para poder exponer una vez al año, en el nuevo Salón de los Independientes, sin tener que sufrir el filtro del jurado. Fue la primera oportunidad para que algunos de los pintores denominados postimpresionistas pudieran exponer su obra.

Otro hecho resulta muy significativo para entender el carácter distintivo del Postimpresionismo, el de ser un movimiento que supera las fronteras francesas —de alguna forma, ya lo consiguió el Impresionismo— para convertirse en un fenómeno internacional involucrando a artistas de toda Europa. A la vez que en París se organizaba el Salón de los Independientes, en Bruselas se había creado un año antes el grupo de Los xx, un claro intento de conseguir un foro internacional de vanguardia por parte de veinte artistas belgas, también rechazados por la Academia. La novedad de sus exposiciones anuales era la de invitar a participar a un artista extranjero en cada certamen, de tal forma que desde 1884 expusieron en Bruselas los pintores franceses más renovadores del grupo impresionista, Renoir y Monet, y los nuevos postimpresionistas como Camille Pissarro, Paul Gauguin, Paul Cézanne y Vincent van Gogh. De esta forma, Bruselas se convirtió en un centro cultural y artístico de primer orden. La agrupación de Los xx estaba avalada por una serie de publicaciones como la revista *L'Art Moderne*, fundada para su beneplácito, a la que seguiría *La Revue Blanche*, uno de los periódicos más influyentes en las dos últimas décadas del siglo. Con la intervención de escritores e intelectuales en las publicaciones artísticas y en las exposiciones se produjo *una aceleración extraordinaria de las relaciones culturales internacionales*⁷.

⁶ John REWALD, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza Forma, 1988, pág. 31.

⁷ Jacques DUGAST, *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 13.



Georges Seurat: *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, 1884.

En 1886 se publicaba en París el *Manifiesto del Simbolismo*, redactado por Jean Moréas, un texto que proclamaba la importancia de la imaginación sobre la realidad material y enaltecía la producción de un grupo de poetas y pintores cuya orientación se dirigía a temas misteriosos e irracionales, fantásticos y visionarios. La obra de los simbolistas debe citarse en este tema por ser otra manifestación englobada en el calidoscopio del Postimpresionismo.

Finalmente, en 1886, se celebraba el segundo certamen del Salón de los Independientes, en el que Georges Seurat presentaba una obra sorprendente e inaudita en el panorama parisino: *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* conocida como *La Grande Jatte*. Muchos vieron que este cuadro traicionaba claramente los postulados del Impresionismo. Con esta obra se cerraba un período y se abría un nuevo capítulo de la historia de la pintura.

3. Seurat y el Neoimpresionismo

Georges Seurat (1859-1891) es el fundador de un nuevo estilo, denominado puntillismo o divisionismo. Los críticos lo consideraron como un *nuevo impresionismo* pues comportaba una técnica completamente renovadora. Con una precisión metódica Seurat aplicó puntos diminutos de color para componer sus temas en cuadros de grandes dimensiones que realizaba en el taller, después de estudiados bocetos y preparaciones, alejándose así del pequeño formato y de la contemplación espontánea de los impresionistas que trabajaron *au plein air*.



Georges Seurat: *Baño en Asnières*, 1883.

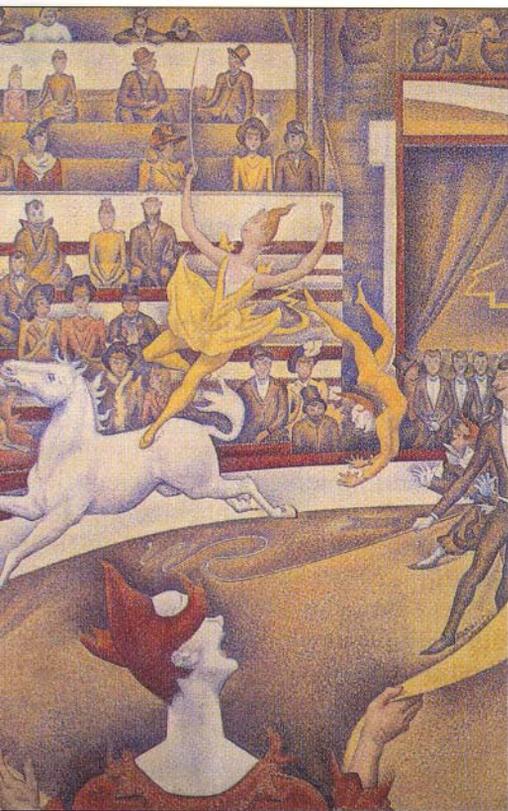
Desde su primera composición, fechada en 1883, *Baño en Asnières*, intentó aplicar las teorías científicas del color, entre ellas las del químico francés Michel-Eugène Chevreul, cuyo

trabajo *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels*, publicado en 1839, inspiraron a Eugene Delacroix y a los mismos impresionistas, y las de Charles Blanc, autor de *Grammaire des arts du dessin*, publicada en 1867, para quien el color estaba controlado por ley es fijas y se podía enseñar como la música.

Según la teoría de Chevreul los colores actúan conforme al principio del *contraste simultáneo* y se dividen en primarios (el rojo, el amarillo y el azul) y colores secundarios, compuestos o binarios (el naranja, el verde y el violeta) que surgen de la mezcla de los primarios y son colores complementarios (rojo: amarillo + azul = verde; amarillo: rojo + azul = violeta y azul: rojo + amarillo = naranja) de los primarios. Así pues el verde es el complementario del rojo, el naranja del azul y el violeta del amarillo. Unos y otros colores componen el espectro cromático del arco iris, y unidos dan como resultado la luz blanca del sol. Lo interesante es que, ante lo que muchos pintores del siglo XIX aplicaron de forma intuitiva y empírica, Seurat lo intentó de forma científica; la fórmula de que al usar los complementarios intensificaba el color y se conseguía una mayor brillantez o luminosidad, se correspondía con otra máxima por la que disponiendo uno al lado del otro los colores primarios daban lugar al complementario en la retina. Era el efecto simultáneo, por lo que no había que mezclar los colores sino que, con pequeñísimas pinceladas o puntos, los colores conseguían la mezcla óptica en la retina, y producían el color deseado. Seurat completó sus investigaciones con los trabajos de N. Rood, David Sutter y otros, adoptando de forma dogmática *el concepto de yuxtaposición de colores para combinarlos a los ojos del espectador obteniéndose así la cualidad vibratoria de la luz tal y como se percibe en la naturaleza*⁸.

Cuando realizó *La Grande Jatte*, Seurat la expuso en el Salón de los Independientes de 1886 como alegato de una nueva doctrina artística en la cual el color se somete a un ideal científico y a la primacía de la razón. Hace de la pintura un producto de laboratorio, una obra controlada, de un gran esfuerzo en el taller y en el lienzo, en el que aplicaba infinitos puntos densamente dispuestos unos junto a otros, utilizando siempre colores primarios. Lo que consiguió sorprendió por los resultados de la composición, solemne y serena, armónica y silenciosa, y dominada por el orden y la geometría y ordenada por el contraste, en definitiva, con una gran unidad estructural, pero fría e inmóvil y en la que desaparece la animación característica de los cuadros impresionistas. Su método le llevó a una geometrización compositiva, aspecto que verifica de alguna forma una recuperación del clasicismo, pero a diferencia del vibrante aspecto que consiguieron los impresionistas, en *La Grande Jatte* la composición resulta estática y paralizada. Enfatiza la forma y la posición, y las figuras humanas están trabajadas como si fueran esculpidas, de perfil o con absoluta frontalidad, como si estuvieran paralizadas y resultan impersonales. Para el historiador

⁸ Bernard DENVIR, *ob. cit.*, pág. 13.



Georges Seurat: *El Circo*, 1888-1891.

1890) y *El Circo*, realizada entre 1888 y 1891 y obras en las que investigó los cambios que sufren los colores o la luz cuando las figuras o los objetos se encuentran en un interior. Sin embargo, no consiguió como indican los historiadores esos efectos expresivos o emocionales, sino más bien lo contrario, la monotonía, pues al fin y al cabo Seurat se basó en una ficción científica, considerada hoy día inexacta. Pierre Francastel vio en el neoimpresionismo la *codificación pseudo-científica* de lo que artistas anteriores realizaron por instinto.

Sin embargo, la técnica puntillista en absoluto fue un fracaso. Seurat murió muy joven, a los 32 años, y dejó un discípulo, Paul Signac (1863-1935) que se convirtió en el principal representante de la práctica divisionista y en el teórico por excelencia del movimiento. En 1899 publicó un libro, *De Delacroix al*

G.H. Hamilton lo que consiguió Seurat fue conferir la *cuantidad de intemporalidad* a los temas temporalizados del Impresionismo⁹. De hecho, la crítica consideró que la nueva técnica podía destruir la personalidad de los pintores, pero el crítico Félix Fénéon se puso al servicio de la causa neoimpresionista a través de la *Revue Indépendante* y la recién fundada *Vogue*. A él se debe el término de “neoimpresionismo”.

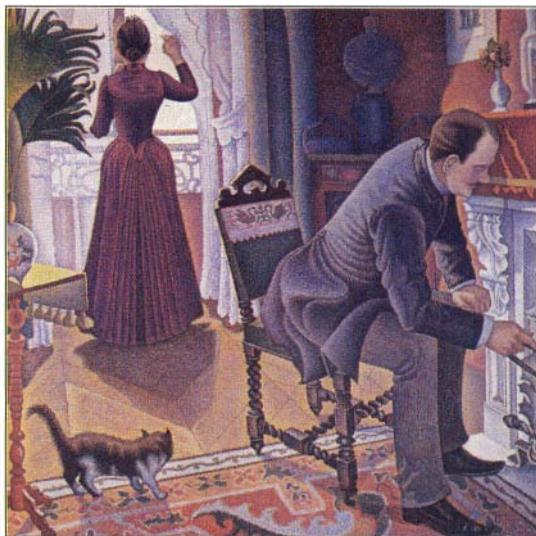
Seurat continuó estudiando las teorías científicas y se fijó en las de Charles Henry, investigador coetáneo, autor de la *Teoría de las direcciones*, donde sostenía que los diferentes tipos de líneas y colores tenían propiedades expresivas y podían obtener del espectador ciertas emociones, según las cuales las líneas en horizontal y hacia arriba, o a la derecha, estimulan y expresan alegría y felicidad, ideal que aplicó en composiciones de interiores, de luz artificial, como *La parada* (1887-1888), *El jaleo* (1889-

⁹ George Heard HAMILTON, *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Manuales Cátedra, 1972.

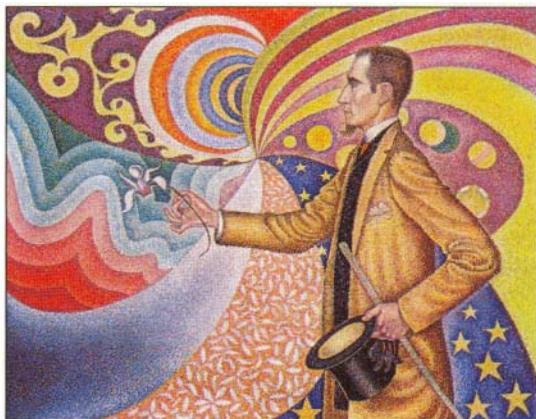
neopresionismo en el que colocó a su maestro Seurat como punto culminante de la evolución técnica del siglo XIX, proceso que inició Delacroix y que se remontaba a la pintura veneciana del siglo XVI. Signac aplicó los principios del puntillismo en cuadros dedicados a estancias interiores, como *Las modistas, rue du Caire*, de 1885-86, o la realizada dos años después, *Domingo*, un interior audazmente iluminado donde la luz procede de la ventana y consigue potentes contrastes entre zonas claras y oscuras, la composición, no obstante, sigue siendo inmóvil y artificiosa. Además de numerosos paisajes, pues su producción fundamental está dedicada a temas marinos, de puertos y playas, Signac consiguió aplicar la fórmula divisionista al retrato, como en el retrato del escritor y crítico *Félix Fénéon*, de 1891, captado de perfil y sobre un fondo de abstractas formas arremolinadas. Una de sus obras más interesantes es *Tiempo de Armonía* (1895) en la que ofrece su propia ideología política -el pintor era anarquista, como la mayoría de los neopresionistas- a través de una metáfora utópica que proclama un ideal antiurbano, una visión de futuro en un paisaje al margen de cualquier industrialización.

A Signac se le unió un pintor impresionista, Camille Pissarro y, más tarde, Henri Edmond Cross; le siguió Dubois-Pillet e igualmente Lucien Pissarro, hijo de Camille. También en Francia el puntillismo fue practicado por Maximilien Duce, interesado en plasmar ambientes obreros, fábricas y escenas industriales y proletarias, como *La fundición de hierro*, de 1889, así como populares, palpables en *La Rue Mauf-fetard, Paris*, de 1889-1890.

Las pautas de Seurat trascendieron a toda Europa a partir de exhibirse *La Grande Jatte* en la exposición de Los xx en Bruselas de 1887. El impacto de la obra hizo mella en pintores como Théo Van Rysselberghe o Jan Toorop; el divisionismo lo experimentó en España Darío de Regoyos, pero



Paul Signac: *Domingo*, 1888.



Paul Signac:
Retrato de Félix Fénéon, 1891.

fue en Italia donde consiguió una agrupación mayor con el grupo conocido como los Divisionistas.

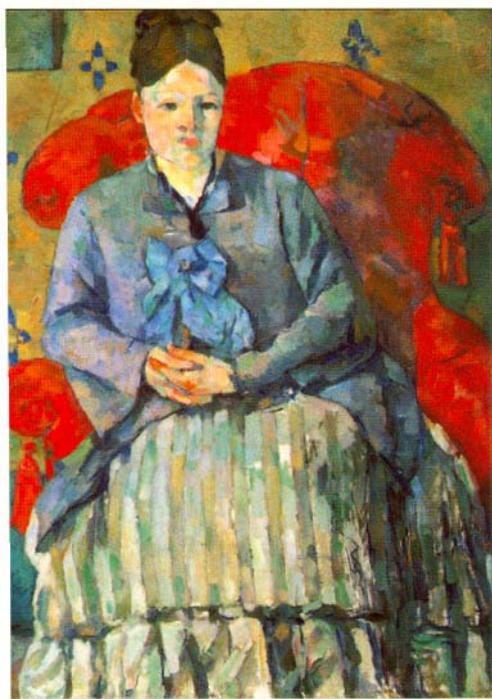
El neoimpresionismo ha sido visto como el ensayo que facilitó las pautas técnicas imprescindibles para los artistas de las generaciones siguientes, siendo el factor esencial en la configuración de algunas de las vanguardias del siglo xx. La herencia se encuentra en el Futurismo, los suprematistas rusos y los miembros del grupo holandés Die Stijl, especialmente en Piet Mondrian.

4. Cézanne: la construcción de la forma

Otro pintor que facilitó el camino para el desarrollo de las primeras vanguardias del siglo xx fue Paul Cézanne (1839-1906). Nacido en Aix-en-Provence e hijo de un banquero, se trasladó a París con el fin de convertirse en pintor. No consiguió ingresar en la Escuela de Bellas Artes, sin embargo se formó con la ayuda de Camille Pissarro en la práctica del Impresionismo, trabajando al aire libre. Aunque se le puede considerar como uno de los fundadores del

movimiento, ya que participó en la primera exposición impresionista, su actitud y su pintura discurrieron de forma independiente. En los lienzos que acomete en la década de los años setenta, retratos y bodegones, manifiesta ya su interés por el color y la forma, así como por composiciones muy tectónicas, de gran claridad y simplificación, como *Madame Cézanne en un sillón rojo*, de 1877 o su *Auto-retrato* (1880).

En 1886, al morir su padre y recibir una sustanciosa herencia, vuelve a su localidad natal e inicia en solitario una trayectoria artística en la que supera el estilo impresionista y explora de forma realista la solidez de las formas de la naturaleza y sus relaciones espaciales. Paisajes, retratos y naturalezas muertas, como el *Florero azul*, de 1883-87, constituyen el grueso temático de su producción, obras en las que consigue dar volumen a todos los elementos que integran el cuadro,



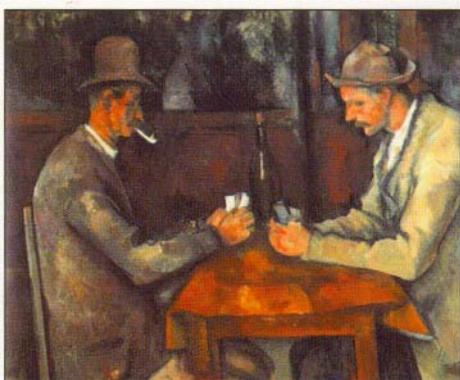
Paul Cézanne: *Madame Cézanne en un sillón rojo*, 1877.

ya sea una botella, una montaña o el cuerpo de una figura. Para ello usa tan sólo el color y elimina el dibujo, la línea y cualquier delimitación. Pero aísla los objetos con contornos, cromáticamente claros. La forma y el volumen los obtiene única y exclusivamente del color que organiza en superficies lisas: para Cézanne el color equivale a forma y volumen y estos se convierten en los dos conceptos esenciales de la representación. Sustituye el claroscuro y los esfumados atmosféricos por colores concretos, y hace un uso particular de la pincelada que nada tiene ya que ver con el toque corto de los impresionistas. La dirección de la pincelada es primordial pues con ella construye la composición de manera concreta y definida: es una pincelada constructiva que articula en planos, en superficies, de un color uniforme, y que acentúan la densidad corpórea de los objetos.



Paul Cézanne: *Florero azul*, 1883-1887.

Aspecto esencial de sus composiciones es la renuncia al punto de fuga único de la perspectiva tradicional, sin embargo no ignora la profundidad, pues la consigue a través del juego de las diferentes superficies cromáticas que yuxtaponen. Con estos planos construye el espacio y capta mejor los volúmenes, ya que percibe los objetos desde varios puntos de vista, en una secuencia espacial de perspectivas y relaciones. Consigue así un nuevo orden plástico, sólido y esencialmente geométrico, una postura que ataca abiertamente a los ideales de los impresionistas interesados en los efectos de la luz y la atmósfera. Fue evolucionando de una gama cromática oscura y sombría hacia colores más vivos, eliminando el empaste de sus primeros cuadros para ir progresivamente economizando la aplicación de la pasta pictórica.



Paul Cézanne: *Los jugadores de cartas*, 1890-1892.

Su trabajo fue lento y laborioso y entre sus grandes composiciones destacan *Los jugadores de cartas*, realizado en los años de 1890 a 1892. Son innumerables sus paisajes, sobre todo

la serie dedicada a la montaña *Sainte-Victoire*, entre 1900 y 1906, en los que la reducción expresiva del volumen a la pura geometría se hace más potente. Con la serie dedicada a las *Bañistas*, obras ya de gran formato, ensaya la introducción de las figuras y el desnudo en el paisaje, sin acudir a la tradiciones alegóricas o mitológicas, eligiendo poses y posturas arbitrarias y nada convencionales, con una simplificación cromática muy rigurosa que distorsiona las anatomías de las figuras.

Desde una observación directa de la realidad logró la simplificación y la síntesis de las formas básicas de la naturaleza. La primacía que da a la síntesis de la forma fue el objetivo de su vida artística, un análisis que exploró en solitario y al margen de los círculos artísticos, que le llevó a buscar la estructura subyacente de la naturaleza en función de sus formas geométricas y que el mismo enunció en una famosa frase: “*En la naturaleza todo está dibujado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro. Hay que aprender a pintar estas figuras tan simples; después se podrá hacer todo lo que se quiera*”. En 1895 el marchante Ambroise Vollard, a quien retrata en 1899, organizó una exposición de su obra, con 150 cuadros, que obtuvo el aplauso de los pintores coetáneos y supuso una auténtica revelación para los artistas más jóvenes. En este sentido, su influencia fue determinante para la aparición del cubismo y, en general, para la concepción artística del arte del siglo xx que desembocaría en las corrientes constructivistas y abstractas.

5. Van Gogh y la fuerza del color

Si la meta de Paul Cézanne fue la búsqueda de la forma, en la obra del holandés Vincent van Gogh (1853-1890), otro artista solitario, encontramos la primacía del color. De formación autodidacta, sus inicios como pintor se remontan a 1880, después de demostrar que era incapaz de mantener sucesivos oficios y trabajos, pues estuvo en una galería de arte en La Haya, y en Londres y París, de profesor en varias localidades inglesas y de predicador en Bélgica, actividades que estuvieron plagadas de contratiempos y reveses. Su formación espiritual hará que la religión sea uno de sus parámetros vitales e incida en su exploración artística.



Vincent van Gogh:
Los comedores de patatas, 1884.

Los innumerables dibujos y cuadros que realiza durante su primera etapa reflejan una clara orientación realista, con asuntos centrados en los obreros y campesinos y sus difíciles circunstancias, temas de cargado contenido social que remiten a la obra de los artistas que admiraba como Courbet y Millet. *Los comedores de patatas*, de 1884, considerada como su primera obra maestra, es reveladora de su primer estilo, sombrío, de colores oscuros, pardos y terrosos, de estilo rudo pero de una factura altamente expresiva que acentúa el dolor y la miseria. Se aprecia ya una tendencia hacia la exageración. El realismo expresivo en este cuadro está acentuado por el foco de luz central que ilumina los rostros, una iluminación en penumbra que provoca rasgos tenebristas.

Los ideales del pintor se encuentran en la correspondencia que en 1872 inició con su hermano Theo, director de la Galería Goupil en París, quien le tenía al tanto de las novedades artísticas y se encargó de su manutención. En 1886 marcha a París y se instala en la casa de su hermano, asiste a clases de pintura y estudia a los clásicos en el Museo del Louvre. En la capital gala se apasiona por los colores luminosos y brillantes y cambia cromáticamente el color de su paleta, adoptando poco a poco la técnica impresionista. Realiza temas de cuño realista, característica de su primer estilo, pero sorprendentes como *Un par de zapatos* (1886), una exaltación sutil y mágica de lo modesto, así como vistas de la ciudad y alrededores, de los viejos molinos de las afueras, como *El molino de la Galette* (1886), en los que practica la pincelada impresionista. Sin embargo, Van Gogh se encuentra desorientado y no ha encontrado su verdadero estilo. Conoce las teorías divisionistas y aplica el puntillismo de Seurat en sus composiciones, en la serie de autorretratos de 1887-88, en las vistas de la periferia parisina, como las *Huertas de Montmartre* (1887), y en escenas interiores, como *Interior de un restaurante*, del mismo año, un auténtico homenaje a la técnica de Seurat. En esta nueva influencia la amistad con Camille Pissarro fue decisiva, pero no le convence, como tampoco le interesan las distintas corrientes que se pronunciaban en aquella década, como los Nabis o el Simbolismo. No obstante, es en París donde configura el lenguaje pictórico que más tarde desarrollará; admira la estampa japonesa que encuentra en tiendas y galerías, como la de Tanguy, personaje al que retrata en 1887, *Retrato de Père Tanguy*, sobre un



Vincent van Gogh:
Interior de un restaurante, 1887.



Vincent van Gogh:
Retrato de Père Tanguy, 1887.

fondo empapelado de estampas niponas. Estos grabados contribuyeron a forjar su nuevo vocabulario artístico a través de una serie de ensayos al óleo que tituló *fantasías japonesas*, inspiradas en obras de Hiroshige y Katsushika. En una carta a su hermano explica su admiración “*por la increíble y limpia claridad de la que están impregnados todos sus trabajos... Su estilo es tan sencillo como respirar. Son capaces de hacer una figura con unos pocos trazos seguros...*”¹⁰.

Esta influencia oriental persiste cuando a comienzos de 1888 viaja a la Provenza y se instala en Arles, el paisaje y su luz le impresionan y sus obras absorben un nuevo potencial, un estallido de luz dorada y colores vivos que desarrolla en las distintas versiones de *El puente de Langlois* (1888) y en los árboles frutales de los huertos,

composiciones impregnadas de japonismo. Encuentra ya su lenguaje, desecha el toque impresionista y a la innata expresividad de sus composiciones aplica colores puros con pinceladas muy empastadas que convierte en gruesas líneas, con un gran ritmo. La temática que acomete es muy variada, los paisajes, las naturalezas muertas, las flores, las escenas rústicas, y también los retratos y los interiores, trabajando a una velocidad increíble. Hace un uso *violentemente psicológico del color* que ya nada tenía que ver con el impresionismo. Se adueña de *la libertad del color conquistada por los impresionistas*, pero *sustituye la pincelada rápida y pequeña a base de toques, por una alargada, ondulante y circular*. Un nuevo asunto le atrae en el Midi, los nocturnos exteriores, ensayos para buscar el colorido de la noche y las estrellas: *Terraza del café de la Plaza del Forum de Arles por la noche* o *Noche estrellada sobre el Ródano*, ambas de 1888, son ejercicios de un proceso de investigación del color que culminará en 1889 cuando termine una de sus obras más fascinantes, *La noche estrellada*, considerado como un paisaje fantasmagórico con un cielo de oleajes ondulantes, de curvas y espirales que componen una metáfora de la Vía Láctea.

¹⁰ Victoria SOTO CABA, *Van Gogh, la fuerza del color*, Madrid, editorial LIBSA, 2004, pág. 280.

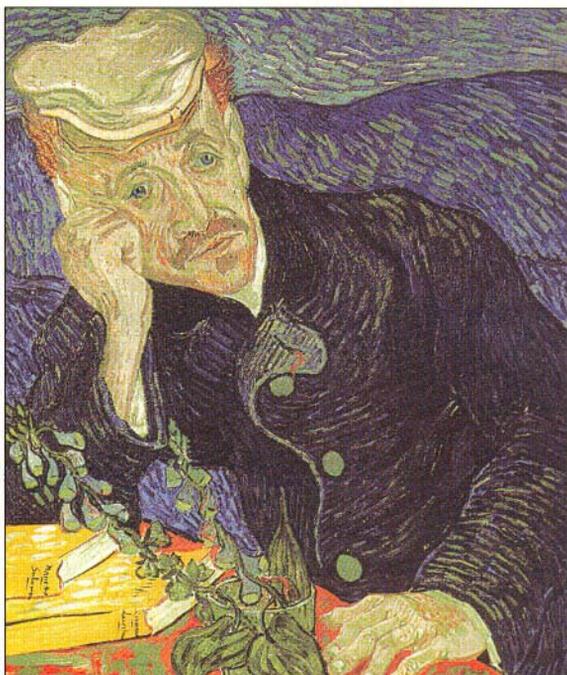
En París había conocido a Paul Gauguin y con él ideó montar un taller de artistas en el Sur. El pintor francés se traslada a Arles en octubre de 1888, pero el proyecto de montar una comunidad artística fue un fracaso. Las tensiones entre ambos acabaron en una ruptura en diciembre de aquel año, tras una pelea en la que Van Gogh se corta la oreja. Sin embargo, es en el último semestre de ese año cuando el pintor holandés acomete sus temas más famosos, *La habitación de Vincent en Arles*, *La silla vacía*, *La silla de Vincent con pipa*, los autorretratos con la oreja vendada, a los



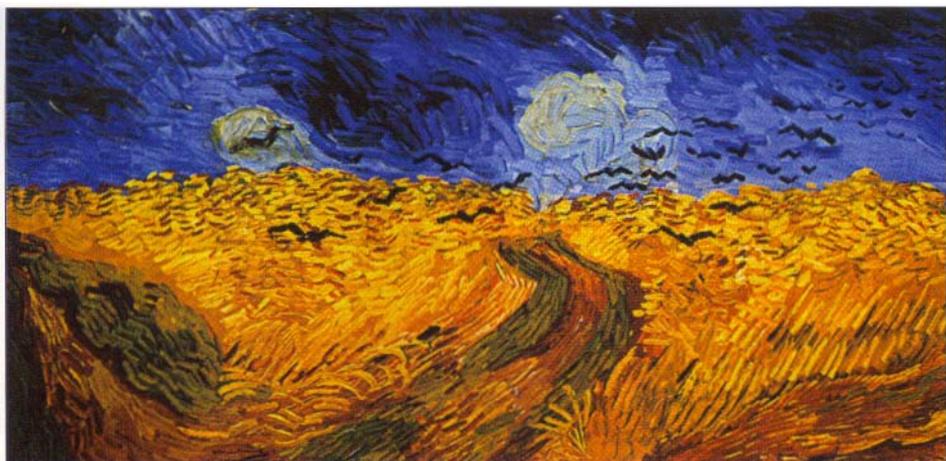
Vincent van Gogh: *La noche estrellada*, 1889.

que seguirán las diversas versiones de *Los girasoles*. Tras el episodio de la oreja, es recluido en el hospital mental de Saint-Remy, donde experimenta un fuerte cambio, un uso del color más obsesivo con una pincelada que retuerce

y arremolina las formas, ya mencionadas en *La noche estrellada*, pero evidentes también en los paisajes de trigales, *Cipreses* y en su *Autorretrato*, de 1889, reflejo claro de su psicología enfermiza. El trazo es apasionado, violento incluso, rasgo que mantiene al abandonar el hospital y establecerse en Auvers-sur-Oise. Allí reposa bajo la tutela del Dr. Gachet, a quien retrata, y emprende sus últimos paisajes, agitados, realizados con una pincelada rabiosa, abrupta, en los que no hay dibujo ni forma, tan sólo color. *Trigal con cuervos* —a los que dibuja con agresivos trazos negros con una sensacional abstracción, *símbolos proféticos de la muerte*— es una composición de 1890, abigarrada, en la que se mezclan con pinceladas, que van en todas las direcciones, los trigales y los senderos del campo, un cuadro considerado como premonitorio de



Vincent van Gogh:
Retrato del Dr. Gachet, 1889.



Vincent van Gogh: *Trigal con cuervos*, 1890.

su trágico final. En el verano de 1890 se suicida de un disparo de pistola. Antes de morir participó en el Salón de los Independientes y fue invitado a participar en el Salón de Los xx de Bruselas, donde por primera vez vendió un cuadro. También por primera vez, su obra recibió alabanzas por parte de la crítica.

Por las cartas que escribió a su hermano Theo –una correspondencia de más de 700 cartas que constituyen una auténtica autobiografía, ilustradas con dibujos y apuntes explicativos de sus lienzos– sabemos que, deliberadamente, transformaba sus sentimientos y afectos en color y forma. Frases como “*en el color busco la vida*” o “*pintaré con el rojo y con el verde las terribles pasiones humanas*” son clarividentes de su meta y sus intereses. Investigó “*la naturaleza para manipularla al capricho de su estado anímico, cambiando para ello –si fuese necesario–, los colores reales y la disposición de las cosas en función de una mayor expresividad*”¹¹.

Para Mario de Micheli, Vincent Van Gogh es un *testigo viviente de la crisis de valores espirituales del siglo XIX* y la figura que *abrió el camino a esa larga corriente artística de contenido, que es la corriente expresionista moderna, una corriente que tendrá éxitos distintos, pero que reconocerá siempre en el hombre el centro de sus ideas*¹².

¹¹ Tonia RAQUEJO, *Vincent van Gogh*, Madrid, Historia 16, 1993, pág. 72.

¹² Mario DE MICHELI, ob. cit., pág. 32.

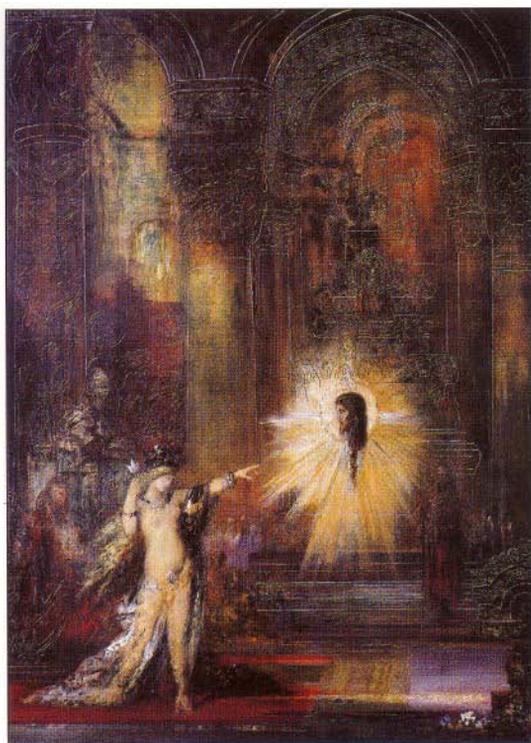
7. El Simbolismo, un movimiento coetáneo

Inmerso en el espectro del Postimpresionismo hay que destacar el movimiento simbolista, una apelación convencional pero no exenta de polémica a la hora de delimitar su área de influencia y su cronología. Hay unanimidad en considerar al Simbolismo no como un estilo, sino como una corriente más amplia, una expresión del espíritu que surgió en la Europa industrializada¹³ y continental a comienzos de la segunda mitad de siglo, en estrecha sintonía con la literatura y, en concreto, con la poesía simbolista. Fue en la fecha clave de 1886 cuando el crítico Jean Moréas enunciaba en el suplemento cultural del *Figaro* los principios del movimiento con el *Manifeste du Symbolisme*, dando nombre a un fenómeno que había aparecido ya unas décadas antes. No obstante, los años que van de 1880 a 1910 fueron determinantes para el éxito y la internacionalización del movimiento.

La causa común del Simbolismo —y como estamos viendo del resto de las propuestas del Postimpresionismo— fue el claro enfrentamiento hacia las corrientes principales que todavía imperaban en las dos últimas décadas del siglo, el academicismo, ya obsoleto, el realismo y el impresionismo. Con la imaginación, el símbolo y la alegoría los simbolistas aportaron una estética decadente, con imágenes sublimes, oníricas y perturbadoras, basada en una iconografía mítica y en una mitología del misterio y el ocultismo, así pues completamente ajena a lo inmediato y a lo visible, a la realidad en suma. La premisa se resumía en que el arte debía ocuparse de las ideas y no de la vida cotidiana, ideas que debían brotar de la imaginación humana. El Simbolismo hunde sus raíces en el romanticismo literario, no hay que olvidar que ya el escritor Honoré de Balzac, en la fábula *La obra maestra desconocida* (1831) sentenció que “la misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla”, pero también en Novalis o Hoffmann, y en las experiencias más recientes y que a través del consumo de drogas realizaron escritores como Baudelaire y Gautier, Verlaine y Mallarmé. Por otro lado, el Simbolismo germina de la obra de artistas que deben ser considerados como los grandes predecesores, entre ellos Füssli, Goya o Blake, así como del pintor francés Ingres.

La temática de los pintores simbolistas es muy heterogénea, pero casi siempre conlleva una interpretación literaria. La imagen de la mujer, que ya la literatura romántica había transformado, adquiere un papel simbólico y decadente, y es tratada como algo perverso e inocente, una figura exótica y sensual, un ser fascinante pero muy peligroso. En este sentido, el pintor más precoz del movimiento puede que sea Gustave Moreau (1824-1898), considerado como un patriarca de la vertiente francesa, forjado a la manera ortodoxa y en el estilo académico demostrando su admiración por Géricault, Ingres y Chassériau

¹³ Michael GIBSON, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006



Gustave Moreau: *La aparición.*

en obras como *Edipo y la esfinge* o *Hércules y la hidra de Lerna*. Pero cuando su obra goza de absoluto reconocimiento, decide retirarse a su estudio y no exponer más con el fin de encontrar un nuevo lenguaje visual. El resultado se traduce en cientos de acuarelas y óleos de pequeño formato que demuestran una investigación de la pasta pictórica, de la aplicación del pigmento en capas gruesas, encostradas y en las que imprimía relieves y accidentes en la textura con continuos arabescos, como en *Júpiter y Semele* (1894-1896). La temática favorita se centraba en la figura de Salomé, un asunto religioso, pero representada como la imagen de una mujer imprevisible y castradora, asunto del que realizó numerosas versiones desde mediados de la década de los años setenta, como *La aparición*.

esmáltica de la pintura de Moreau, fue la utilización del color por parte de Puvis de Chavannes (1824-1898), un tratamiento uniforme en extensas superficies planas de colores fríos que



Puvis de Chavannes: *El pobre pescador.*

Bien diferente a la calidad eliminaba la perspectiva ilusoria, y que influyó mucho en los Nabis. El decorativismo es su rasgo esencial y lo demostró en una pintura a gran escala, en grandes paneles decorativos para interiores de edificios públicos cuyos temas se caracterizan por paisajes silenciosos de figuras con atuendos clásicos y en un ambiente de mínimo movimiento y nula excitación, como *Bosque sagrado amado por las Artes y las Musas*, de

1884. Una de sus pinturas más inquietantes es *El pobre pescador* en la que rechaza el argumento y crea un paisaje rudo y gris, pero de una gran carga emocional por su enigma y simplificación.

Aunque los asuntos simbolistas se inclinaron por lo narrativo, por los temas bíblicos o mitológicos, encontramos también representaciones absolutamente oníricas y enigmáticas, como las que ofrece Odilon Redon (1840-1916), artista independiente y aislado, con una visión muy personal, cuya obra, en forma de grabados o litografías, manifiesta su interés por el mundo botánico o animal –admiraba a Darwin– y por el enfoque detallado de extraños seres disparatados sobre fondos negros que proceden del mundo de los sueños, del subconsciente, o de la melancolía a los que agrega un largo título, como un poema breve que corre paralelo al impacto visual¹⁴, consiguiendo una metáfora pictórica. Es bien ilustrativa la litografía de 1883 *Los orígenes. El pólipo deformado anda por la orilla, un cíclope sonriente y horrible*. Evolucionó en la década de los años noventa hacia una pintura al pastel y al óleo, muy colorista y luminosa, que seguía un formato pequeño pero con temas que continuaban estando dominados por los sueños, como *El cíclope*, de 1900, *Orfeo*, de 1903, o *El nacimiento de Venus* de 1910, en unos momentos en que se publicaba la famosa obra de Freud, *La interpretación de los sueños*. Sin duda Redon fue uno de los simbolistas con mayor proyección posterior y se le considera un precursor del surrealismo.

Una de las manifestaciones más singulares del Simbolismo fue la creación del Salón de la Rose+Croix en 1892, un grupo de breve existencia, con clara dependencia estilística



Odilon Redondo: *Los orígenes. El pólipo deformado anda por la orilla, un cíclope sonriente y horrible*, 1883.



Arnold Böcklin: *La isla de los muertos*, 1880.

¹⁴ Alastair Mackintosh. *El Simbolismo y el Art Nouveau*. Barcelona, editorial Labor, 1975, pág. 33.

del academicismo, y en ocasiones con cierta influencia de los prerrafaelitas ingleses, pero impregnado por el encantamiento y la necrofilia de Edgard Allan Poe y fascinado por las figuras del filósofo Nietzsche y el músico Richard Wagner. Ha sido considerado como el marco ideológico del Simbolismo y entre sus sentencias estéticas estaba la de repudiar la pintura histórica, la patriótica y militar, el orientalismo, las escenas rústicas, los bodegones y los flores, apoyando por el contrario los temas legendarios, los mitos, las alegorías y los sueños, un arte por tanto visionario. Arnold Böcklin (1827-1901) tuvo una enorme repercusión en el grupo de los Rosacruces con sus alegorías sobre la muerte y su ambientación en la antigüedad clásica a la que imprime una suave tonalidad y una mágica impresión de estatismo y serenidad, una atmósfera inmóvil presente en las versiones que desde 1880 realizó de su obra maestra, *La isla de los muertos*.



Jean Delville: *El ídolo de la perversidad*.

El interés del Salón de los Rosacruces radica en que en él presentaron sus cuadros artistas de todas las nacionalidades, entre ellos Jean Delville (1867-1953), un artista belga con desinhibida imaginación que mezcló en sus temas lo erótico y lo demoníaco, bien apreciable en cuadros como *El ídolo de la perversidad* o *Los tesoros de Satán*, realizados a comienzos de la década de los noventa. Otros artistas ligados a esta vertiente simbolista fueron Fernand Khnopff (1852-1921), cuya obra insiste en la cualidad andrógina de la figura femenina a través de un ser mítico, el de la esfinge, así como William Degouve de Nuncques y Félicien Rops, este último con una de las obras simbolistas más provocadoras. Junto al impacto emocional, los simbolistas también buscaron la turbación a través del sentimentalismo, como hizo el suizo Charles Schawwe con *La muerte y el sepulterero*, o del terror, como Ferdinand Hodler (1853-1918), un artista muy próximo a la Secesión vienesa, con su inquietante alegoría dedicada a *La noche*.

El Simbolismo fue una de las expresiones más decadentes para buscar una alternativa diferente al naturalismo durante las últimas décadas del siglo XIX. A través del mito y la leyenda, intentaron expresar un estado mental y algo irreal, más allá de la realidad visible. Y la mayoría lo hicieron con una impecable factura académica, pese a que su arte resulte indefinido, ambiguo e ininteligible. Sin embargo, hubo otros artistas que dieron un paso adelante, una auténtica revolución en el lenguaje plástico, creando una forma nueva, con un nuevo estilo y radicalmente opuesto al impresionismo, pero convencidos de que lo importante era la idea y la emoción, algo imprescindible para las futuras generaciones. Curiosamente Paul Gauguin, el Grupo de Pont-Aven y los Nabis expusieron en el Salón de la Rose+Croix.

7. La nostalgia de lo primitivo: Paul Gauguin, el Grupo de Pont-Aven y los Nabis

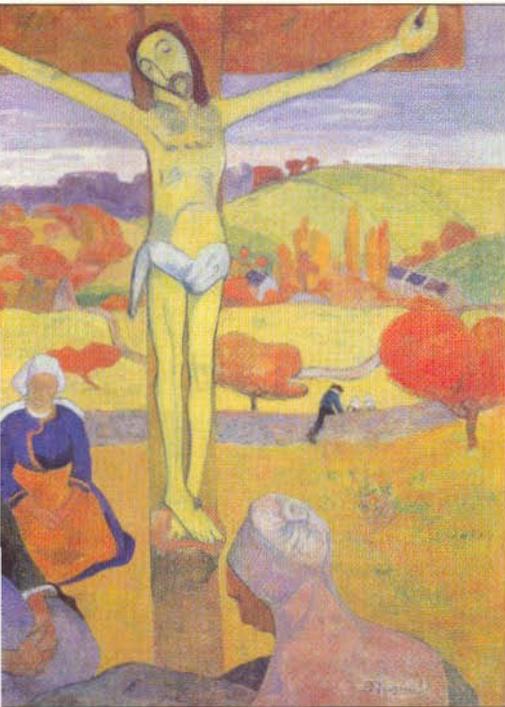
En el ambiente poliédrico del Postimpresionismo se dieron otros debates con premisas muy similares al Simbolismo, en tanto en cuanto comportaban una huida de la realidad, además de un rechazo de la plasmación mimética de la naturaleza. Alejarse de la civilización moderna y de la industrialización equivalía también a descubrir otros mundos, bien fuera del pasado o bien del presente, pero en este último caso de otras civilizaciones, de las tradiciones ancestrales más próximas o de las fuentes primitivas.

La idea de evasión y la búsqueda de lo rústico y lo primitivo tuvo un punto de encuentro en Pont-Aven, un pueblo bretón que desde mediados de siglo se había convertido en una colonia de artistas de todas las procedencias, especialmente en la temporada estival. Bretaña era una región ancestral, aislada y tranquila, de rígido catolicismo, de gentes supersticiosas y que iban ataviadas con los trajes tradicionales. Era además más barato que París y un lugar donde los pintores encontraban inspiración ante el paisaje y la vida campesina y sencilla de sus habitantes, así como ante las iglesias y las toscas esculturas medievales.

Paul Gauguin (1848-1903) apareció en Pont-Aven en el verano de 1886 y, con posterioridad volvería desde 1888 convencido de que allí se encontraba el estado salvaje y primitivo que anhelaba. Gauguin tenía ya una biografía aventurera y pintoresca; se había iniciado como pintor a mediados de la década de los setenta con Pissarro, de quien aprendió las técnicas impresionistas, participando en las exposiciones del grupo, modo que pronto abandonará al conocer en 1880 a Paul Cézanne. Estaba muy interesado por el arte primitivo que conoció en sus viajes y en la Exposición Universal de París de 1889, donde pudo comprobar no sólo la escultura egipcia y del extremo oriente, sino tam-



Paul Gauguin: *La visión después del sermón: Jacob y el ángel*, realizada en 1888.

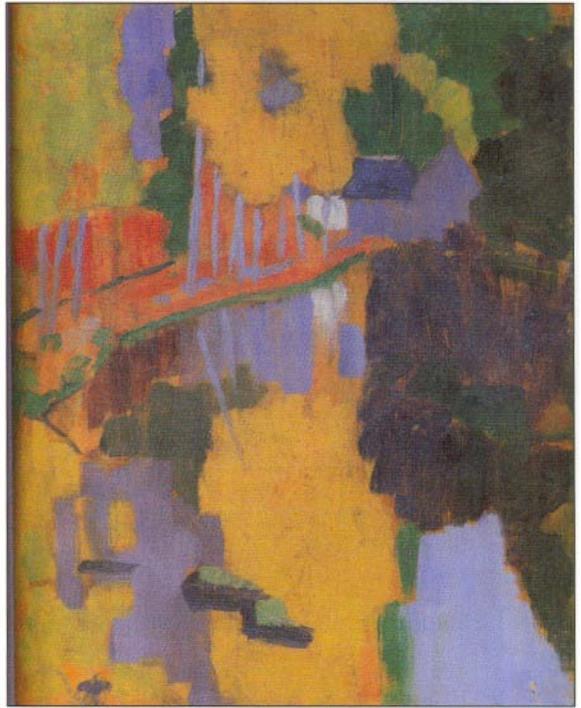


Paul Gauguin: *El Cristo amarillo*.

bién el arte prehistórico de la América central. Sin embargo, cuando llegó a Bretaña no tenía todavía un estilo definido. Fue el contacto con Émile Bernard (1868-1941) lo que le proporcionó un cauce para buscar un lenguaje propio. Bernard era un joven pintor apasionado por la Edad Media y especialmente por los vidrios de colores del arte bretón. Había desarrollado una pintura con figuras de gran simplificación, sin ningún modelado, de grandes manchas brillantes perfiladas con contornos oscuros, como en *Mujeres bretonas en el prado* (1888). A este estilo le llamó cloisonnisme, basado en las fórmulas de la estampa japonesa unido a una composición que recordaba los elementos de los vitrales medievales y a la manera de la técnica del esmaltado cloisonné, cuyos colores estaban separados por divisiones metálicas. Estaba interesado además por las vidrieras, las tapicerías bordadas y el grabado, cuyas posibilidades expresivas influyeron en su obra.

La simplificación conseguida por Bernard, que creaba unas composiciones totalmente alejadas de las normas tradicionales del realismo, impresionó a Gauguin y le inspiró para acometer una obra que tendría una repercusión inmensa para muchos otros artistas instalados en el pueblo bretón: *La visión después del sermón: Jacob y el ángel*, realizada en 1888. Se trata de un lienzo revolucionario que recoge la visión que unas campesinas sufren al salir de la iglesia y tras haber escuchado el sermón, una composición que acomete con

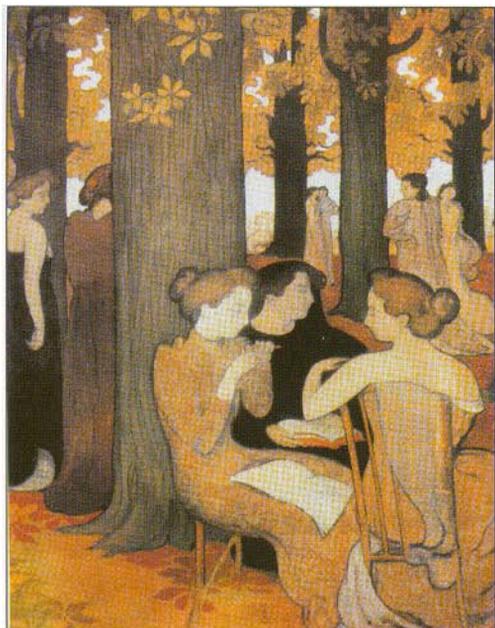
una gran libertad, con un sistema de varias perspectivas yuxtapuestas, con una factura lisa de amplias superficies de color con contornos oscuros y una gran sobriedad. La composición está dividida por el tronco de un árbol que dirige una diagonal, la lucha de Jacob y el ángel se desarrolla en el ángulo superior derecho sobre un amplio tapiz de césped que trata con un brillante rojo -el colorido, pues, no puede ser más arbitrario-, las mujeres de espaldas y de perfil, con sus cofias blancas, ocupan en primer plano casi la mitad del cuadro alterando la escala de proporciones. No hay sombras. Las líneas y los colores también son alegóricos: se elige un color según el significado que ha de tener y según el estado de ánimo del pintor. El cuadro tuvo por parte de algunos críticos comentarios muy positivos que definieron la obra como un ejemplo claro de simbolismo. El



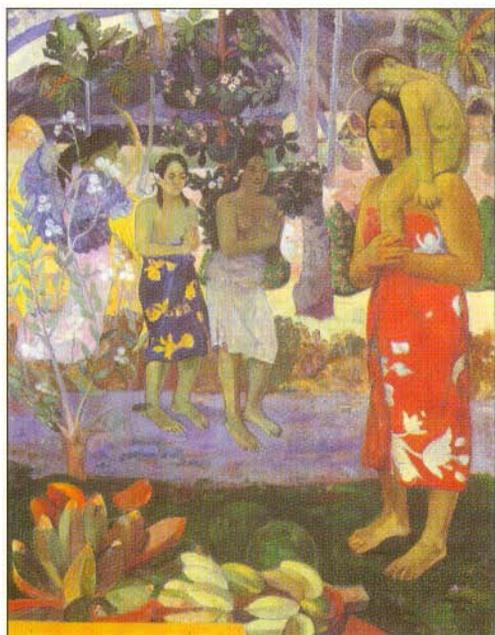
Paul Sérusier: *El talismán*, 1888.

pintor se interesó por la iconografía cristiana y con *El Cristo amarillo* consiguió un icono de fe primitivo, realizado con una tosquedad propia de lo popular a través de una figura hierática, pero interesa ante todo porque ratifica el fundamento visual que desvincula el color de cualquier función descriptiva. En la obra de Gauguin en Bretaña, el color se aplica en zonas planas y con fórmulas armónicas, contorneadas por trazos que dibujan arabescos y con unos asuntos aparentemente sencillos, pero con una interpretación simbólica. Pronto se convirtió en el líder de los artistas de Pont-Aven, quienes practicaron un estilo que llamaron sintetismo para hacer hincapié en la línea, el color y la forma, inspirado en el arte medieval, con una temática esencialmente bretona y un difuso simbolismo.

Entre los pintores de la Escuela de Pont-Aven destaca Paul Sérusier (1864-1927), un joven pintor que aprendió de Gauguin las enseñanzas de exagerar el color real que veía. Bajo la supervisión de Gauguin, Sérusier pinta en 1888 y en una pequeña tabla de una caja un paisaje conocido como *El talismán*, un bosque, un paisaje sin forma, sintético y de colores puros, sin mezcla, que puede ser considerado como un auténtico anticipo del arte abstracto.



Maurice Denis: *Las musas*, 1893.

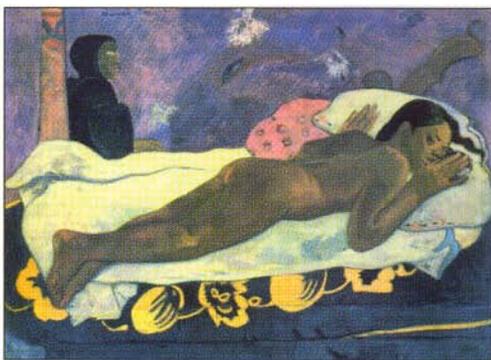


Paul Gauguin: *La Virgen María*, 1891.

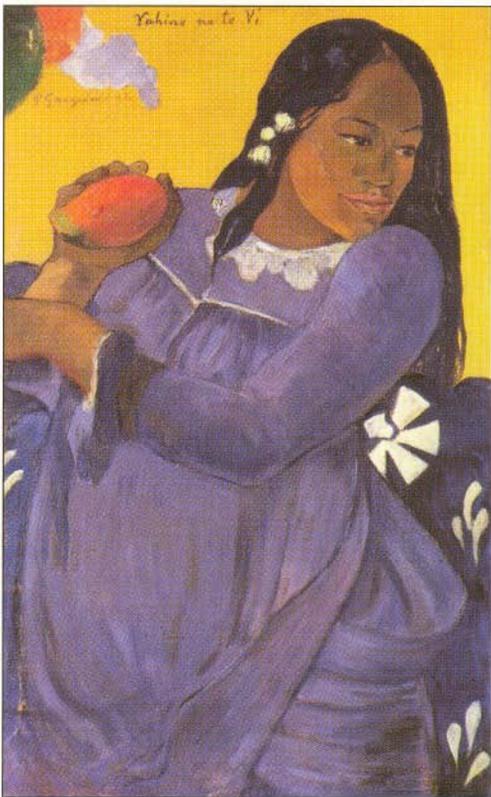
El talismán fue una obra esencial para la fundación en 1889 del grupo de Los Nabis —palabra hebrea que significa profeta— con Paul Sérusier a la cabeza, e integrado entre otros por Jean Édouard Vuillard (1868-1940), Maurice Denis (1870-1943) y Pierre Bonnard (1867-1947). Está considerado como un nuevo movimiento simbolista que dominará el panorama artístico parisino durante la década de 1890. No tuvieron un programa fijo, pero sí una idea que se resume en una frase atribuida a Denis, el teórico del grupo: *Un cuadro, antes de ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o alguna otra anécdota, es esencialmente una superficie cubierta con colores distribuidos según un cierto orden.* Este innovador tratamiento se puede encontrar en *Las musas*, que Denis realizó hacia 1893. Aunque arremetían contra las reglas establecidas del ilusionismo, ignorando las tonalidades y el volumen, el éxito de los Nabis se debió en gran parte a su temática tradicional de asuntos religiosos y escenas domésticas e íntimas, muy del gusto de la burguesía; algunos de sus integrantes realizaron grandes paneles decorativos para instituciones religiosas o palacetes de las clases sociales más altas.

Obsesionado por encontrar la autenticidad de lo primitivo, Gauguin marcha a Tahití en 1891, creyendo que iba a encontrar el mito del paraíso y poder llevar una vida libre. Volver a lo salvaje era ahora su método de evasión, era la liberación frente a la corrupta y civilizada

Europa. Allí comienza a pintar una naturaleza virgen poblada de mujeres oceánicas, temas impregnados de exotismo y en composiciones que conforman alegorías. No obstante y aunque Tahití le proporcionó nuevos temas, estos fueron interpretados en la tradición del arte francés, muchos de sus desnudos son impensables sin las fuentes de Ingres o Manet, y las pinturas religiosas, como *la Orana María*, de 1891, continúa de alguna manera la serie de temas bretones, aunque cambia en cuanto a la sensualidad de los cuerpos y el colorido tropical. En este ambiente comienza a escribir, textos autobiográficos que reflejan su imaginario artístico, sus preocupaciones estéticas y explican parte de su obra; su manuscrito *Noa-Noa* sería publicado en París tras su muerte. En Tahití retoma la producción escultórica y cerámica, unas prácticas que había iniciado en Bretaña, pequeñas tallas de madera, de un gran primitivismo. Regresó en 1893 a París con el fin de exponer sus lienzos, pero sus cuadros, cuyos títulos puso en lengua indígena sobre su firma: *Nafea Faa Ipoipo* o *¿Cuándo te casas?*, *Manao Tupapau* o *El espíritu de los muertos vigila*, *Ta Matete*, *Vahine no te vi* o *Mujer con mango*, todas de 1892; pero gustaron muy poco y tan sólo fueron apreciados por los simbolistas y los artistas más jóvenes. Arruinado regresa a Oceanía en 1895 donde se instala en una de las islas Marquesas y allí realiza sus obras más importantes como *El sueño*, de 1897, y en el mismo año la monumental *¿De dónde somos?* *¿Qué somos?* y *¿a dónde vamos?*, en el



Paul Gauguin: *Manao Tupapau o El espíritu de los muertos vigila*, 1892.



Paul Gauguin: *Mujer con mango*, 1892.

que las figuras dispuestas de derecha a izquierda simbolizan el tránsito del nacimiento a la muerte. Sus últimas obras, como *La ofrenda* o *Cuentos primitivos*, ambas de 1902, insisten en la irrealidad del color y en la naturaleza fascinante que enmarca un nuevo esplendor para el desnudo femenino.

Paul Gauguin fue uno de los pintores que, apartándose del Impresionismo, consiguió encontrar un sistema de representación de igual magnitud al movimiento francés, pero rompiendo con la fiel transcripción y aportando unas formas vitales producto de su imaginación. En 1906 se le hizo una exposición retrospectiva en París que tuvo una influencia decisiva en los *fauves* franceses y en los expresionistas alemanes y centroeuropeos. De alguna manera, su obra prelude el camino de la creación de la forma por el artista y determinó muchos de los enfoques del fauvismo y el expresionismo posteriores.

8. Otros precursores

8.1. La obra de Henri de Toulouse-Lautrec

Otra de las figuras que deben ser incluida en la agrupación post-impressionista es Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), dado que su obra no se inscribe en ningún estilo ni grupo concreto, sin embargo resulta decisiva en las vanguardias del siglo xx, como el Fauvismo y el Expresionismo, y en el desarrollo posterior del grabado, la litografía y el cartel. Tuvo un papel importante en el resurgimiento de las artes grá-

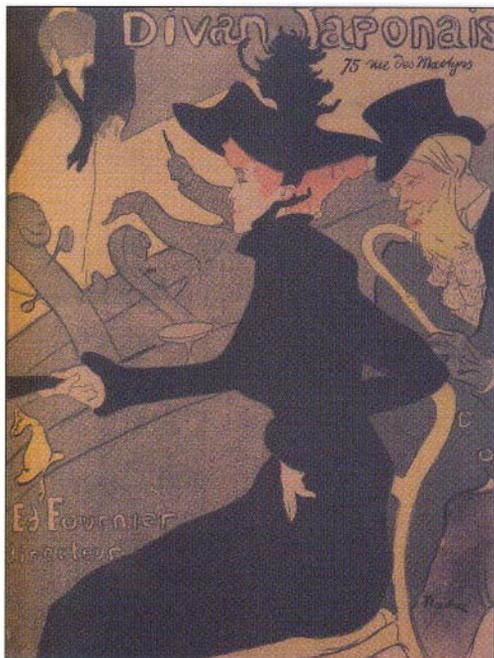


Henri de Toulouse-Lautrec:
Yvette Guilbert, 1894.

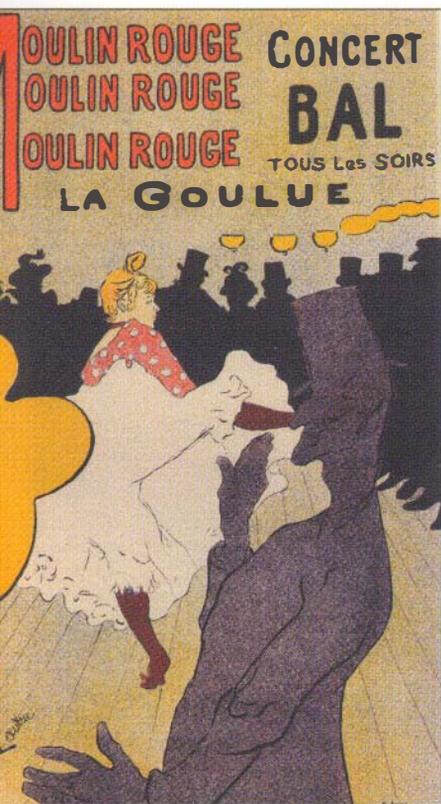
ficas de finales del siglo XIX. Comienza a pintar en los primeros años de la década de los ochenta, partiendo de la técnica impresionista, pero rechazó el trabajo *au plain air* y los esfumados; llegó incluso a ensayar hacia 1887 el puntillismo, aunque siempre se mantuvo independiente y se interesó ante todo por el color, la línea y la plasmación de unos temas concretos, los de la vida contemporánea, muy alejados de los ideales simbolistas.

De familia aristocrática, de vida tumultuosa y con una deformidad física, murió a los 37 años, y ha pasado a la historia como el pintor de Montmartre que supo reflejar el mundo del espectáculo y la vida nocturna parisina, de las gentes de los bailes, circos, locales y cabarets, personajes marginales que pululaban entre bares, bastidores y escenarios, a los que Lautrec era asiduo. Los asuntos que trata son, pues, fun-

damentalmente interiores, nocturnos de fuerte luz artificial, realizados con líneas nerviosas, una pincelada suelta, ágil y libre, y de trazos alargados, temas que ofrecen también la visión interior y personal del artista, una perspectiva subjetiva que, a través del dibujo espontáneo y rápido, llega a rozar la caricatura, bien palpable en el carboncillo que, de 1894, refleja a la actriz *Yvette Guilbert*. La estilización de los personajes, cantantes, bailarinas y prostitutas que retrata, la acentuación de los rasgos de los rostros y la expresividad que da a los gestos son casi ensayos fisonómicos, tratados en ciertas ocasiones con sátira moral, en otras con simpatía o compasión. En el empleo del color es evidente que recibió una influencia clara de la estampa japonesa al incorporar primeros planos de figuras recortadas, dispuestas de perfil, en escorzo o de espaldas, como en el cartel *Divan Japonais*, sobre amplias superficies lisas de color —un interés que compartió con el grupo de los Nabis—. Gracias a su dibujo rítmico con el pincel, a la libertad de líneas que delimitan contornos, a las perspectivas arriesgadas y a los ángulos de visión inesperados, a veces imposibles, el espacio compositivo aparece distorsionado, entrecruzado por las pinceladas y muy vitalista, de una belleza dramática. De alguna forma, puede decirse que su gran aportación fue una renovación figurativa, coincidiendo con muchos de los postimpresionistas. Además de sus óleos, dejó miles de dibujos.



Henri de Toulouse-Lautrec:
Divan Japonais.



Henri de Toulouse-Lautrec:
Moulin Rouge. La Goulue, de 1891.

lares del mundo occidental y a las manifestaciones infantiles, que obviaban las técnicas convencionales de la representación. Sin embargo, para algunos autores representa de manera inconsciente muchas de las principales características de la pintura postimpresionista. No obstante, resulta difícil definir al pintor *naïf* del arte contemporáneo, al que a menudo se le ha llamado artista popular de la realidad, aficionado o dominguero, normalmente autodidacta, sin una formación académica, con cierta falta de habilidad técnica y al margen de las corrientes estéticas imperantes o de cualquier intelectualidad. Tan sólo le caracteriza una figuración realista y temas tradicionales y folclóricos.

Ahora bien, Rousseau plantea una obra de una singular ejecución y un gran poder expresivo, una transformación imaginaria de lo cotidiano en algo irreal,

La popularización del grabado fue un factor definitivo para que su obra ejerciera un enorme impacto, no en vano su producción está considerada como el origen del cartel moderno publicitario¹⁵, que Lautrec inició con los dedicados a los cabarets parisinos, como la litografía del *Moulin Rouge. La Goulue*, de 1891 o de *Aristide Bruant dans son cabaret*, de 1893. En muchas de estas composiciones son indudables los contactos y relaciones que Lautrec tuvo con el arte fin de siglo y las litografías del Art Nouveau, como se demuestra en *Jane Avril. Jardin de Paris* (1893). Dejó más de trescientos carteles.

8.2. Henri Rousseau, el aduanero

Henri Rousseau (1844-1910) es, sin duda, el primer pintor calificado de *naïf*, y una de las figuras claves en el devenir de la pintura del siglo xx. En relación a los artistas postimpresionistas que se han visto hasta ahora, Rousseau plantea otra realidad, ya no tan próxima a la de los pueblos primitivos, sino a la de las culturas popu-

¹⁵ Toulouse-Lautrec. *El origen del cartel moderno. Colección del Musée d'Ixelles de Bruselas*, Catálogo de la Exposición, Valencia, 2005.

que sorprenderá al final de su vida a todos los artistas de las primeras vanguardias, pues demostraba otra forma de huida del naturalismo decimonónico. Su presentación tuvo lugar en el Salón de los Independientes, momento en que abandona su cargo de empleado de aduanas y deja de ser un ocasional pintor dominguero para dedicarse a la práctica de la pintura exclusivamente. Desde 1886 expuso regularmente sus paisajes, retratos y otras composiciones consideradas hoy como obras maestras, *Guerra*, de 1894, la *Gitana Dormida*, de 1897, o *La encantadora de serpientes*, de 1907. Son lienzos en los que deja



Henri Rousseau: *La encantadora de serpientes*, de 1907.

claro su práctica antiimpresionista, pues no le interesa la atmósfera ni los efectos de la luz sobre los objetos. Todo lo contrario demuestra su interés por lo meticuloso y el detalle, con una gran nitidez del dibujo, un dominio del colorido, casi esmaltado, en composiciones frontales de espacios planos, calmados y serenos que niegan la perspectiva y la profundidad. Se trata de composiciones de contornos nítidos, sin sombras, donde no hay aire ni atmósfera, con una luz irreal, donde lo claro y lo oscuro nunca se mezclan.

Llama la atención la variedad de temas, desde naturalezas muertas, escenas costumbristas y retratos, pasando por alegorías, o paisajes de gran exotismo, composiciones selváticas de junglas y bosques, en los que se asoman figuras y animales que recuerdan muñecos o juguetes entre un espeso mundo botánico de enorme fantasía, y de carácter enigmático y misterioso. Son, pues, representaciones de una forma de evasión que tendrá un considerable impacto en la aparición del Surrealismo.

BIBLIOGRAFÍA

Como bibliografía básica para este capítulo se recomienda:

DENVIR, Bernard: *El Postimpresionismo*, Barcelona, editorial Desino, 2001.

Es uno de los apoyos bibliográficos más adecuados para el alumno. Analiza el fenómeno del Postimpresionismo desde el contexto más comple-

to. Articula de forma comprensible la diversidad de propuestas estilísticas y estéticas que se dieron durante las dos últimas décadas del siglo XIX, haciendo más comprensibles la complejidad y diversidad del Postimpresionismo.

PARSONS, Thomas y GALE, Iain: *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*, Madrid, editorial Libsa, 1994.

Libro de gran formato y espléndidas ilustraciones, cuenta con una introducción de Bernard Denvir y un estudio de gran claridad, ameno y razonado, realizado por dos profesores. Su perspectiva resulta muy interesante y amplían el periodo estudiado hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, por lo que incluyen en el movimiento del Postimpresionismo a las primeras vanguardias, como el Fauvismo, el Cubismo y el Expresionismo.

REWALD, John: *El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*. Madrid. Alianza Forma, 1988.

Con el uso de una gran cantidad de fuentes de la época, desde las teorías científicas hasta la correspondencia de los artistas, este libro interesa al alumno como un ensayo riguroso e imprescindible para una lectura completa de los avatares de todas aquellas figuras que tuvieron un lugar en el mosaico cultural del Postimpresionismo.

Para estudiar y profundizar en los epígrafes y en los artistas que se tratan en este capítulo, la bibliografía es muy amplia. Alastair Mackintosh en *El Simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona, editorial Labor, 1975, dedica los primeros capítulos a la obra de Gauguin y de los simbolistas europeos. Una monografía más reciente que analiza el movimiento simbolista como una expresión característica de la Europa industrial y que recoge todo el espectro de artistas ligados a esta corriente se encuentra en el trabajo de Michael Gibson, *El Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2006. Se recomiendan los libros sobre determinados pintores postimpresionistas, publicados por la editorial Taschen, como los dedicados a *Georges Seurat* de Hajo Düchting, a *Van Gogh y Gauguin* de Ingo F. Walter, a *Paul Cézanne* de Ulrike Becks-Malorny, a *Henri de Toulouse-Lautrec* de Mathías Arnold o a *Henri Rousseau* de Cornelia Stabenow; con una mayor síntesis y en un formato más pequeño son interesantes las monografías de la editorial Könemann (*Vincent van Gogh. Vida y obra* de Dieter Beaujean) y los de la colección de bolsillo ArtBook de la editorial Electa. Algunas colecciones dedicadas a artistas también resultan muy útiles, como la de *El arte y sus creadores* de Historia 16 (Tonia Raquejo, *Vincent van Gogh*; Guillermo Solana, *Paul Gauguin* y M. García Guatas, *Paul Cézanne*, Madrid, 1993), etc.

DEL MONUMENTO A LA ESCULTURA

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción.
2. La búsqueda del ideal: Canova y Thorvaldsen.
3. Hacia el eclecticismo.
4. Rodin y la emancipación del monumento.
5. Medardo Rosso.
6. La escultura como ornamento.
7. La recuperación de la forma.

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción

Ha sido habitual referirse a la escultura como un género artístico difícil de encuadrar en los planteamientos innovadores de la modernidad, porque al contrario que la arquitectura o la pintura, para muchos, su propia esencia, sus materiales y técnicas, les hacía considerarla propia de épocas pretéritas y difícil de encuadrar en los estilos de la época contemporánea. El filósofo positivista Hippolyte Taine (1828-1893) dejó escrito en *Filosofía del Arte* (París, 1865-1869) que la escultura era el arte por excelencia del Clasicismo por la imposibilidad que tenía para representar la inmediatez o la fugacidad del mundo contemporáneo¹. También la menor libertad temática de la escultura que existía gracias a los encargos oficiales y a su misión como ornamento de la arquitectura, hizo

¹ Hippolyte TAINÉ: *Filosofía del Arte*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1960-1969. Se trata de una edición española de la obra aparecida en francés.

que la libertad creativa estuviera siempre sujeta a la voluntad del comitente, academias o instituciones, por lo que la creatividad del artista y sus supuestos deseos de innovación tuvieron que esperar al momento en que la escultura se convirtió en un objeto autónomo.

El siglo XIX fue sin embargo, el momento de mayor auge de la escultura, aunque una buena parte de la producción se centraba, casi exclusivamente en el monumento público o en la ornamentación de la arquitectura. El monumento al dios o al rey había dejado paso al monumento homenaje al prohombre contemporáneo, muchas veces por suscripción popular, al que se representa glorificado en un contexto evidentemente alegórico. Los nuevos enclaves urbanos, las ciudades remozadas, son el escenario perfecto para honrar a los nuevos héroes, los héroes del progreso, que ya no necesitan llevar la toga clásica sino que aparecen revestidos de sus atuendos habituales, ya sean uniformes o levitas.

Desde fines de siglo XVIII la escultura vivió de las deudas con el mundo clásico en los temas y las técnicas empleadas, un recuerdo del pasado que no va a desaparecer a pesar del eclecticismo imperante y de la coexistencia de tendencias artísticas diversas. Las piezas escultóricas pretendieron agradar a una clientela burguesa que sucumbía ante obras sin aparente complejidad y de un convencional esteticismo lo que hizo escribir a Charles Baudelaire (1821-1867) en la crítica del Salón de 1846 en su epígrafe “Por qué la escultura es aburrida”, que era innecesaria porque ya no necesitaba representar a dioses y héroes². Sin embargo la proliferación de monumentos crigidos a mayor gloria de los varones ilustres, volverá a merecer la censura de Baudelaire en 1859, lo que no fue obstáculo para que en las ciudades las esculturas ocuparan el espacio público.

El auge de la escultura supuso la ampliación de su repertorio formal, limitado hasta entonces a escenas narrativas procedentes de la historia antigua, la alegoría o el mito. No obstante, seguía precisando de unos procesos de elaboración más complejos lo que no impidió que quisiera participar de la innovación y pretendiera acercarse a los lenguajes plásticos de las primeras vanguardias. Por el contrario van a ser pintores como Géricault, Daumier o Degas los que traten de cambiar el signo de la escultura para sacarla de su consideración de “estática” tal como la calificó Lessing³ en la búsqueda de nuevos planteamientos estéticos.

El siglo se cerró con los alardes decorativos del modernismo que hicieron que muchos escultores pugnarán por recuperar la forma y volver a los orígenes: rechazaron el academicismo a la búsqueda de la modernidad.

² Charles BAUDELAIRE: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid. Ed. Visor, 1996. Se trata de una recopilación de escritos sobre arte del crítico de arte y poeta Baudelaire, autor de un libro de poemas verdaderamente innovador: *Las flores del mal* (1857).

³ Gotthold LESSING: *Laocoonte*. Madrid. Tecnos, 1989. El teórico diociesesco considera en su obra que las artes visuales son estáticas, “no pueden aprehender más que un solo instante de la acción”.

2. La búsqueda del ideal: Canova y Thorvaldsen

Desde que en el siglo XVIII se despertara la pasión por la arqueología, las esculturas del mundo antiguo eran el modelo estético por antonomasia. Si la pintura debía recurrir a los escasos modelos encontrados, la escultura por el contrario disponía de suficientes ejemplos en los que inspirarse a la hora de diseñar sus obras. Arqueólogos y escultores se aprestaron a recuperar, clasificar y restaurar el legado clásico para que sirviera de guía en la regeneración de la sociedad y de las artes, según el papel que el artista debía asumir en la sociedad de finales del Antiguo Régimen.

En los últimos años del siglo XVIII los escultores siguieron las recomendaciones de Winckelmann quien en *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* (1755) había admirado la noble sinceridad y la grandeza serena del arte griego y en *Historia del arte en la Antigüedad* exponía que los artistas antiguos actuaban con gran habilidad e inteligencia para representar a los héroes: “y no expresaban otras pasiones humanas sino las que corresponden a una persona prudente que sabe contener la llama de las pasiones”. Lessing, admirador de la cultura griega como Winckelmann, recomendó en su *Laocoonte* el comedimiento y la moderación de los gestos y las actitudes de los personajes para que las esculturas no carecieran de la necesaria euritmia que para él era la base de la belleza.

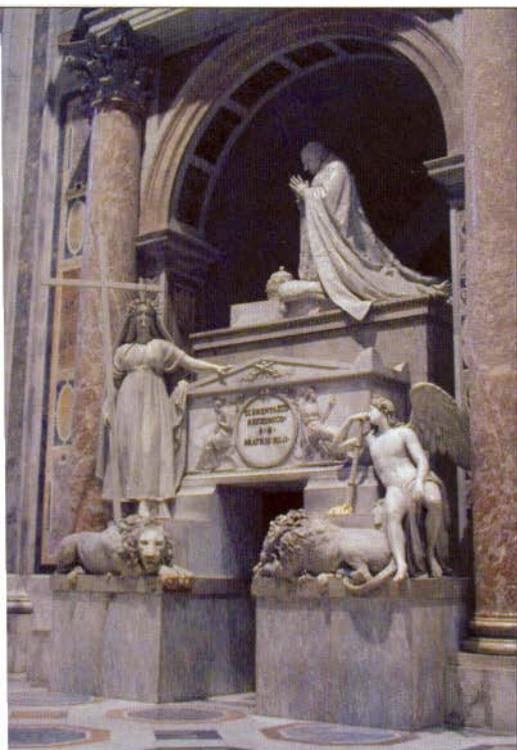
Las teorías de los dos alemanes llevaron a los escultores a buscar el



John Flaxman: *Monumento a Nelson*.
Catedral de San Pablo, Londres, c. 1808.



Antonio Canova: *Teseo y el Minotauro*.
Victoria and Albert Museum, Londres,
c. 1781-1783.



Antonio Canova: *Mausoleo de Clemente XIII*.
Basílica de San Pedro de Roma, 1792.

modelo ideal en la imitación de lo antiguo y no en la belleza de la naturaleza. Sus obras tendrán una imagen característica de buscada contención en el gesto y frialdad en la representación. Criterios que hasta bien entrado el siglo XIX tendrán una validez universal para la consecución de un ya convencional modelo clásico de belleza.

El veneciano Antonio Canova (1757-1822) y el danés Bertel Thorvaldsen (1770-1844) tuvieron una influencia decisiva en la conformación y difusión de la escultura neoclásica. Cada uno, desde sus propios postulados, va a tener gran incidencia sobre la evolución de la escultura en toda Europa.

Canova creó un modelo de representación resultado de sus propias experiencias a la hora de buscar inspiración en la antigüedad. Desde su Venecia natal llega a Roma en 1779 donde la figura imponente de Bernini (1598-1680) marca su evolución, su legado se deja sentir en Canova que para algunos se convertiría en “el Bernini antiguo” por la importancia de los encargos que recibió y porque al final de su vida supo conjugar el clasicismo severo con una gracia más cercana al barroco.

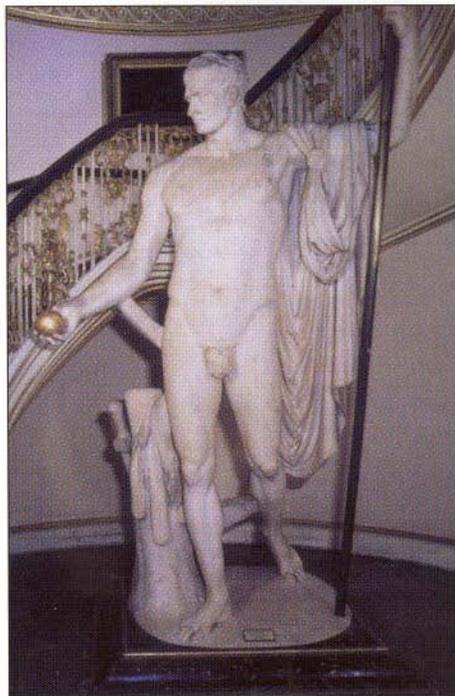
En el ambiente romano de 1780, Canova estableció relación con los ingleses Gavin Hamilton y John Flaxman (1755-1826) ambos apasionados por la arqueología y artistas relevantes cuya obra ejerció gran influencia en los más variados artistas, desde Fuseli a Goya y formó parte de ese círculo selecto de artistas que acuden a conocer las colecciones de estatuaria antigua como la



Antonio Canova: *Ángel de la Muerte del Mausoleo de Clemente VIII*. Basílica de San Pedro de Roma.

del cardenal Borghese. Una de sus primeras obras de importancia *Teseo y el Minotauro* (1781-1783, Londres, Victoria and Albert Museum) muestra la asimilación del legado clásico, ya que iconográficamente está tomado de un pasaje de *Las Metamorfosis* de Ovidio, aunque formalmente se inspira en el Ares Ludovisi, el dios de la guerra (siglo IV a.C., Museo Nacional Romano) una obra atribuida a Lisipo, el escultor de Alejandro Magno que más admiración despertó en el neoclasicismo. Lisipo, como luego haría Canova, representa al dios en un momento de reposo y con gesto contenido a pesar del dramatismo de la hazaña que acaba de realizar.

Puede considerarse a Canova el renovador de tipologías ya tradicionales en los *mausoleos de Clemente XIV* (1783-1787, Basílica de los Santos Apóstoles, Roma) y de *Clemente*



Antonio Canova: *Napoleón Bonaparte*. Apsley House, Londres, 1806.



Antonio Canova: *Paulina Borghese*. Galería Borghese, Roma, c. 1804.



Antonio Canova; *Letizia Ramolino*. Devonshire Collection, Chatsworth, c. 1804.



Antonio Canova; *Las tres Gracias*. Museo del Hermitage, San Peters burgo.

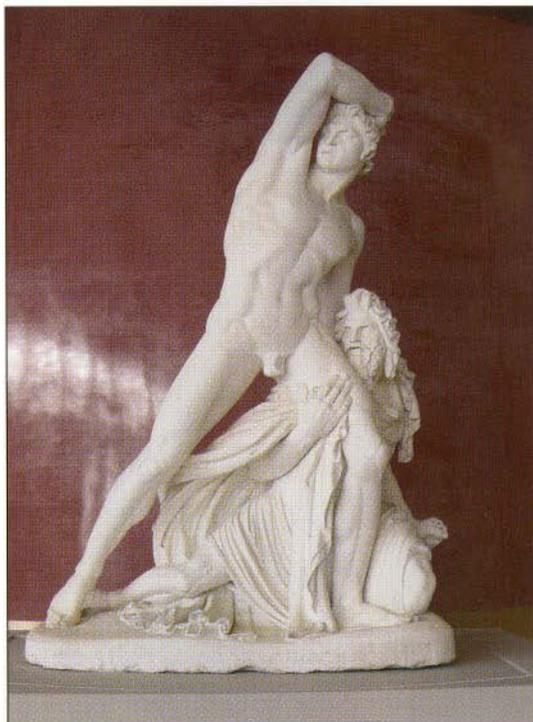
xiii (1792, Basílica de San Pedro) que aunque retomen los modelos piramidales de Bernini (1598-1628), presentan un planteamiento diferente tanto en la forma como en el fondo. Canova compone yuxtaponiendo figuras, la suya no es una composición unitaria que integre todos sus elementos a favor de una composición global. La textura de las esculturas tiene mucho de pictórica, en éste como en otros casos Canova pule los mármoles para lograr efectos de color y una calidez verdaderamente nueva. La representación de la muerte, que Bernini resolvió con un esqueleto en el mausoleo de Urbano VIII (1628, San Pedro de Roma), Canova lo convierte en un joven andrógino que también se asocia al Sueño Eterno en el Mausoleo de Clemente XIII. La obra fue tan alabada que el escritor Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842) recogió en sus *Paseos por Roma* (1829) que el papa Clemente XIII debía su gloria al mausoleo que Canova le había dedicado en San Pedro de Roma.

El monumento funerario de María Cristina de Austria que realizó entre 1799 y 1800 para la iglesia de los Agustinos de Viena es una obra capital por la belleza de las figuras que lo componen. Está planteada como una pirámide, el símbolo funerario por excelencia, al que se dirigen diferentes personajes que encarnan las virtudes que adornaban a la difunta, hermana de la Emperatriz María Teresa de Austria: la Beneficencia que acompaña a un anciano, la Virtud que lleva la urna con las cenizas y el Genio alado de la Muerte, junto a él, un León símbolo de la Casa de Aus-

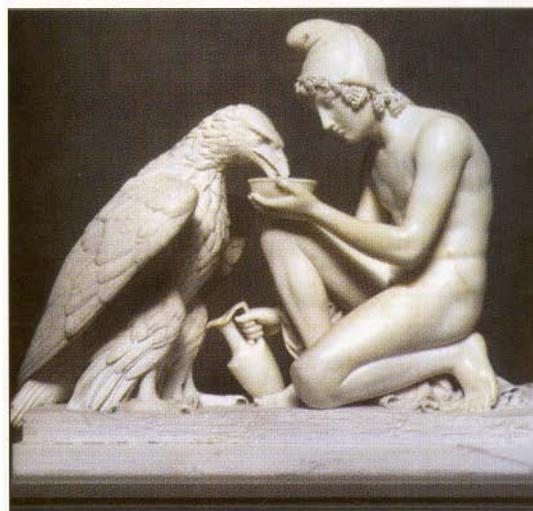
tria. Sobre la puerta de acceso, un medallón formado por una serpiente, la eternidad, enmarca el retrato de la fallecida que sostiene una felicidad alada. La obra despertó la admiración de la mayoría y el francés Stendhal le consideró el más bello monumento del mundo.

Escultor de *Napoleón Bonaparte*, Canova representará al corso como Marte Pacificador (1803-1806) hoy en Apsley House de Londres, del que existe una réplica en bronce en la Pinacoteca Brera de Milán. La hermana del Emperador, *Paolina Borghese*, fue representada como Venus Vencedora (h.1804, Galleria Borghese, Roma) una escultura que suscitó escándalo por su desnudez, aunque el escultor había pretendido representar a los Bonaparte como dioses mitológicos adornados de una belleza intemporal, arquetipos de esa “serena grandeza” que acompaña al poder y la divinidad. Cuando acomete el retrato de la madre de Napoleón, *Letizia Ramolino* (1804, varias versiones), elige como modelo la denominada “Agripina” del Museo del Capitolio de Roma, aunque los diferentes ensayos previos, en arcilla, terracota y yeso, muestran el proceso de creación y los arrepentimientos del escultor que en la versión final en mármol acentuó la actitud distante de la retratada al proporcionarle esa serena belleza y ese distanciamiento tan del gusto neoclásico.

En 1793 Canova realizó el grupo de *Amor y Psique* (Museo del Louvre) en el que la escena, realizada con un alarde de virtuosismo técnico, se resuelve con un erotismo y una ambigüedad próximos al rococó. Años después en una de sus obras



Antonio Álvarez Cubero: *Antíloco protegiendo a su padre Néstor*. Museo del Prado, Madrid, 1822.



B. Thorvaldsen: *Jupiter y Ganímedes*, Minneapolis Institute of Arts, 1818.



B. Thorvaldsen: *Jasón*. Museo Thorvaldsen, Copenhague, 1838.

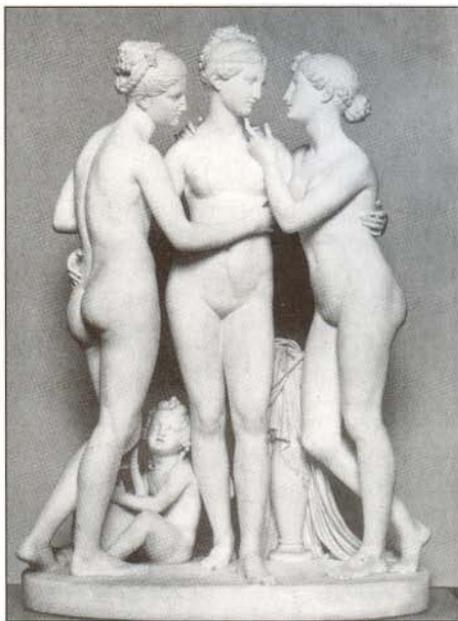
más famosa *Las Tres Gracias* (1816, Hermitage, San Petersburgo) de la que existen varias réplicas, aunque recoge su admiración por Fidias después de ver en Londres los mármoles del Partenon de Atenas, logra transmitir al grupo una fragilidad y una gracia en el modelado, junto a cierta complejidad en la composición que vuelven a recordar el barroco a pesar de insistir en el modelo ideal de belleza intemporal.

Canova dejó sus bocetos y los yesos de sus obras en la gipsoteca (museo de yesos) de Possagno, el pueblo próximo a Venecia donde nació y la influencia de su obra se dejó sentir a partir de 1820 sobre todo en artistas españoles y franceses. Uno de ellos, el español José Álvarez Cubero (1768-1827) quien conoció a Canova en Roma en 1805, manifiesta en su obra *Antíloco protegiendo a su padre Néstor* (1822, Museo del Prado, Madrid) luego bautizado como “Defensa de Zaragoza”, mucho del veneciano. Es una composición triangular con figuras de gran monumentalidad como las de Canova: *Hércules* y *Licas* o *Teseo* y *el centauro*.

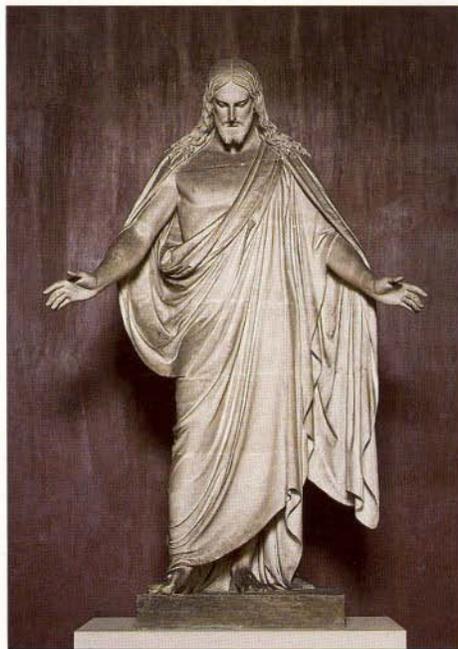
Bertel Thorvaldsen cultivó un estilo alejado de las propuestas de Canova, con el que había coincidido en Roma, para configurar una imagen escultórica más afín a la sensibilidad de los países germánicos que admiraban el arte de los antiguos griegos. Buscaba esa belleza abstracta que había conocido como restaurador de los mármoles del templo de Afaia de

la isla de Egina. El danés trabajó para Luis I de Baviera que había comprado los mármoles antiguos y los había depositado en la Gliptoteca de Munich. Sus obras, *Jupiter y Ganímedes* (1818, Minneapolis Institute of Arts), *Hebe* (1816, Museo Thorvaldsen, Copenhague) *Las tres Gracias* (1817, Museo Thorvaldsen, Copenhague) o el más tardío *Jasón* (1838, Museo Thorvaldsen, Copenhague) repiten los modelos griegos con una frialdad y un distanciamiento muy alejado de la sensibilidad mediterránea. Las diferencias estilísticas entre el danés y Canova se pueden rastrear contraponiendo sus versiones de *Las tres Gracias*, prácticamente coetáneas y sin embargo interpretadas desde ópticas muy diferentes.

No obstante, Thorvaldsen supo interpretar la imagen de devoción con la grandeza y el clasicismo aprendido en la estatuaria griega; su *Cristo* (1821-1827), es una sobria y melancólica interpretación con rasgos casi románticos, al igual que el San Pablo que realizó para la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague. Las imágenes de Cristo y los doce Apóstoles, además de algunos relieves debían servir para el adorno de la iglesia; excepto las dos imágenes citadas, el resto fueron talladas por sus discípulos. *El león de Lucerna* (1819-1821) que conmemora el sacrificio de los guardias suizos que murieron en defensa de la causa de Luis XVI en 1792 resulta muy alejado de las propuestas neogriegas de sus obras más conocidas, es casi un anti-monumento, colocado en un marco de gruta en un parque romántico de Lucerna.



B. Thorvaldsen: *Las Tres Gracias*. Museo Thorvaldsen, Copenhague, 1817-1819.



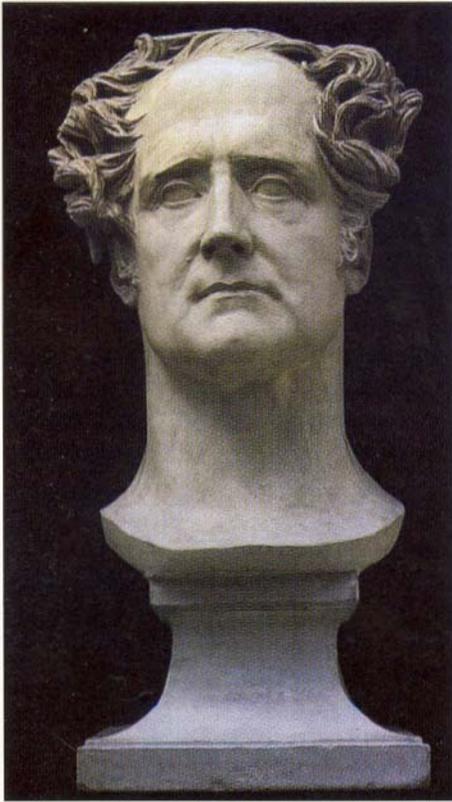
B. Thorvaldsen: *Cristo*. Museo Thorvaldsen, Copenhague, 1821.

3. Hacia el eclecticismo

Los talleres de Canova y Thorvaldsen en Roma, junto con las enseñanzas del pasado barroco o de Miguel Ángel, marcaron la producción escultórica de gran parte de los artistas de la primera mitad del siglo XIX.

Como bien define el escultor y grabador John Flaxman (1755-1826) en *Lecturas sobre escultura*⁴ los artistas antiguos sublimaron los sentimientos en sus obras y expresaron las formas de la naturaleza más escogidas; así pudieron alumbrar divinidades, héroes, patriotas y filósofos, siguiendo el principio de Platón, que “nada es bello si no es bueno”, lo que lleva a la asociación de atributos divinos y perfección. Flaxman adoptó estas ideas y llevó a cabo gran cantidad de obras con estos postulados. Su busto de *John Forbes* (1821, Museo de Londres)

trabajado como si se tratara de una “herma” griega, insiste en la idea de reflejar las cualidades del representado a través de su retrato.



David D'Angers: *Chateaubriand*.
Galerie David D'Angers, Angers, 1829.

David D'Angers (1788-1856) se situó en un punto intermedio entre clasicismo y romanticismo al tratar de individualizar a escritores y artistas a través de 500 medallones. Su cabeza de *Chateaubriand* (1829, Galerie David D'Angers, Angers) es una muestra del deseo de captar la interioridad del retratado. Con el especial tratamiento de los rasgos físicos, pretendía captar los valores del alma, el espíritu del genio romántico. Hay quien ha escrito que sólo quería recoger los paisajes anímicos como los pintores hacían con las imágenes de la naturaleza. D'Angers también realizó obras para edificios públicos como el frontón para el Panteón de París, un encargo de 1830 o el monumento funerario al General Bonchamps (1822), que con su desnudo heroico y una cabeza inspirada en las obras de Lisipo, muestra la pervivencia de los modelos griegos.

⁴ John FLAXMAN: *Lecturas sobre escultura*. H.G.Bohn. London. 1838. Citado en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1982. pág. 127.

El toscano Lorenzo Bartolini (1777-1850) que se había formado como artista bajo la influencia de David y de Canova, puso en marcha un eclecticismo que bebía de la tradición “quattrocentista” en la *tumba de la condesa Sofía Zamoyska* (1837-1844) en la iglesia de Santa Croce de Florencia. Antes en 1835, había realizado *Esperanza de Dios* (Milán, Museo Poldi-Pezzoli) en donde el desnudo femenino posee un realismo y una naturalidad, muy alejada ya del desnudo clásico.



David D'Angers: *Monumento funerario al general Bonchamps*. Iglesia Saint-Florent-le-Vieil, 1819.

Théodore Géricault (1791-1824) después de su estancia en Italia y guiado por su admiración por la obra de Miguel Ángel, acomete hacia 1818 un tema que ya había tratado en dibujos anteriores: *Ninfa y Sátiro* (Museo de Bellas Artes de Rouen), un bloque de piedra dura con aspecto de “non finito” con el que experimentó la tridimensionalidad y la captación del momento sin un ensayo previo; el bloque de pequeño tamaño está tallado directamente. Para la composición de determinados cuadros como *La Balsa de la Medusa* construyó maquetas de reducidas dimensiones con figuras moldeadas en cera que representaban a los diferentes personajes. Con estas obras menores rompió con los cánones que pesaban sobre la escultura desde antiguo.

El eclecticismo de gusto académico se reflejó también en las más diversas tipologías escultóricas en los monumentos públicos que se resuelven, en la mayoría de los casos, con gran virtuosismo técnico. François Rude (1784-1855) supo reflejar el valor y la lucha por la libertad en los relieves para el arco de l’Etoile de París, *Partida de los voluntarios en 1792* (1833-1836) posee la teatralidad y un impulso romántico semejante al que Delacroix plasmó en *La Libertad guiando al pueblo hacia las barricadas*



Théodore Géricault: *Ninfa y sátiro*. Museo Bellas Artes de Rouen.



François Rude: *Partida de los voluntarios en 1792*. Arco de la Étoile, París, c. 1833.

(1830, Museo del Louvre). En los dos casos los modelos son barrocos pero se recurre al desnudo clásico para elevar el sentido épico, un efecto logrado por Rude, ya que su obra fue rebautizada como “La Marsellesa” por las connotaciones de arenga que tiene la escena. Rosalind Krauss opinó que el relieve de Rude aspiraba a comprender y proyectar el movimiento del tiempo histórico y el lugar asignado en él al hombre⁵. El recurso a lo narrativo es claro en este caso.

Por los mismos años en Madrid el catalán Antonio Solá Llanús (1780-1861) realizó el *grupo de Daoiz y Velarde* (1830-1831, plaza del Dos de Mayo, Madrid), los héroes del parque de Monteleón que lucharon contra los franceses en 1808, un tema ensalzado por sus connotaciones patrióticas que sin embargo, retoma una tipología antigua, el grupo de los Tiranícidas (siglo v a. C.); los dos militares son representados en actitudes similares aunque vestidos con ropajes modernos.

El romanticismo también dio lugar a una escultura menos solemne en la que se renunciaba a la belleza ideal del clasicismo al abordar temas cotidianos realizados en menor tamaño con un claro objetivo decorativo más adaptado a las nuevas residencias burguesas. En el Salón de 1831 tuvo un indiscutible éxito el *Pescador Napolitano* (1831-1833, Museo del Louvre) de François Rude que trataba una escena amable: un jovencito que juega con una tortuga. Igual puede decirse de las esculturas casi siempre en bronce de Antoine-Louis Barye (1796-1875), un artista muy ligado a los pintores Gros y Delacroix, que representó animales salvajes luchando entre sí como *León y serpiente* (1832-1835, Musée d’Orsay) o *Pantera devorando un ciervo* (1835, Metropolitan Museum of Art, Nueva York) una muestra de la fascinación de la sociedad del Romanticismo por las tierras exóticas con escenas directamente tomadas de una naturaleza salvaje.

⁵ Rosalind KRAUSS: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Akal, 2002, pág. 20. La primera edición en inglés es de 1977.

Pero junto a los que cultivan los temas exóticos o pintorescos también hay artistas que manipularon el canon clásico para agradar a un público ya no tan interesado por la belleza ideal de la escultura antigua. James Pradier (1790-1852) en *Odalisca sentada* (1841, Museo de Bellas Artes de Lyon) recurrió al orientalismo, que claramente enlaza con la fórmula de las “odalisca” de Ingres, para cultivar un innegable erotismo que su virtuosismo técnico convierte en piezas de calidad inmejorable. Junto a estas obras claramente decorativas están los relieves inclasificables de Auguste Préault (1809-1879) que pretenden expresar las más diversas sensaciones con sus figuras abigarradas como en *La Matanza* (1833-1834, Museo de Bellas Artes de Chartres) en las que prima el expresionismo que parece retrotraernos a la escultura medieval.

De 1830 a 1848, año de la Revolución, en Francia se había ido formando una poderosa clase burguesa enriquecida gracias a la industrialización que había ido introduciendo cambios en la vida social. Como consecuencia del crecimiento económico también habían hecho acto de presencia las desigualdades sociales puestas de manifiesto por una prensa ilustrada, que actuaba al amparo de la libertad de expresión. Algunos artistas trabajaron para mostrar los pecados de esta sociedad desde puntos de vista muy diferentes. Solo así pueden entenderse las obras de Honoré Daumier (1808-1879), el pintor realista que gozó de justa fama por su labor como ilustrador en revistas como *La Silhouette*, *La Caricature* o *La Charivari*. Aparte de su trabajo como dibujante y litógrafo, Daumier hizo la rareza de realizar treinta y seis pequeños retratos de arcilla pintados al óleo (c. 1831, Museo de Orsay, París), una serie que denominó *Parlamentaires, les célébrités du Juste Milieu* (Parlamentarios, las celebridades del Justo Medio), verdaderas caricaturas de parlamentarios de la época de Luis Felipe de Orleáns que sirvieron de modelo a los retratos-caricaturas que



Antoine-Louis Barye: *León y serpiente*. Musée d'Orsay, 1832-1835.



James Pradier: *Odalisca sentada*. Museo de Bellas Artes de Lyon, 1841.

publicó en *La Caricature* por encargo de su director, Charles Philipon. Estos pequeños bustos de arcilla, de los que se hizo una tirada en bronce ya en el siglo XX, fueron una ayuda para la creación de tipos para sus caricaturas satíricas de políticos, aunque se han convertido en un intento de captar la realidad y de introducir los criterios de lo grotesco en el reflejo de la vida cotidiana, ya alejada de la figura del héroe a la búsqueda de la libertad de expresión. Lo mismo puede decirse de su figurilla de *Ratapoil* (h.1850, Museo d'Orsay, París) trabajada con gran expresionismo donde capta la figura del soldado retirado, mal vestido y ridículo que sobrevive como puede con una paga exigua actuando como espía. La suya es una mirada irónica sobre lo cotidiano, al igual que hace en sus pinturas y sus ilustraciones, sobre los vicios y las desigualdades de la sociedad

que le tocó vivir. Murió en la miseria pero su obra, las pequeñas esculturas, se convirtieron en iconos de la idea de libertad.

Desde mediados del siglo XIX la escultura se convierte en el acompañamiento de la arquitectura a la que contribuye a llenar de significado. Ya sean arcos de triunfo o edificios públicos, las alegorías de la Industria, la Justicia, la Agricultura, etc. pueblan cornisas, frontones o flanquean las puertas de acceso con relieves, grupos o figuras aisladas que contribuyen a la imagen de magnificencia del conjunto.

El monumento exento dedicado al prohombre de la patria cargado de sentido alegórico o de fervor nacionalista se populariza en todos los países y puebla plazas o parques. En él la escultura, a pesar de su importancia, es frecuentemente el complemento de una estructura arquitectónica imponente.

Inglaterra, el país en que más monumentos se han levantado a la memoria de sus próceres, erigió entre 1863 y 1875 un espectacular monumento en Hyde Park de Londres dedicado al esposo fallecido de la reina Victoria, Albert, que había muerto en 1861. El *Albert Memorial* se convirtió en una empresa ambiciosa que tenía el objetivo de demostrar el poderío y la gloria del imperio Bri-

tánico con un discurso grandilocuente propio de la moda de la Inglaterra victoriana. Fue concebido por el arquitecto George Gilbert Scott (1811-1878) como un templete neogótico inspirado en modelos italianos con el empleo de mosaicos y mármoles de variado colorido y rematado por una buena cantidad de cresterías y pináculos. La aguja de remate está poblada de esculturas de ángeles y de las figuras de las virtudes Prudencia, Justicia, Fe, Esperanza, etc., que acompañan a la figura dorada del príncipe al que el escultor, George F. Teniswood (1840-1880), representó sentado en actitud pensativa, para algunos en la misma postura que el Ares Ludovisi. El templete se eleva sobre un imponente friso con 161 esculturas de destacados artistas, pintores, escultores y arquitectos del Imperio Británico, de los más variados lugares y épocas. En los ángulos, pedestales con conjuntos que representan a la Industria, la Técnica, la Agricultura y el Comercio, las bases de la política victoriana. Al pie de las escaleras y en los ángulos, los cuatro continentes: Asia, América, África y Europa con figuras que los identifican. A pesar de la colaboración de artistas diversos: John Henry Foley, Henry Hugh Armstead, William Theed y otros, el conjunto consigue una cierta homogeneidad a pesar del eclecticismo de la propuesta.

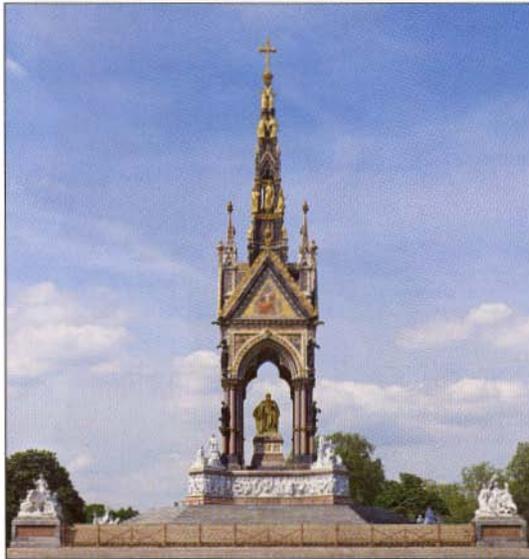
En Francia Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875) que llegó a escultor de Corte de Napoleón III, consiguió en sus conjuntos para edificios tan representativos como la ampliación del Louvre o el edificio de la Ópera de París realizados en la década de los sesenta, una grandiosidad y un sentido



Honoré Daumier: *Ratapoil*. Museo d'Orsay, París, c. 1850.



Honoré Daumier: *Laurent Cunin, Politician*.
Museo d'Orsay, París.



George Gilbert Scott: *Albert Memorial*.
Hyde Park, Londres.

decorativo que ayudan al realce de construcciones que, como la Ópera de Garnier, son verdaderos emblemas de la sociedad del Segundo Imperio francés. Carpeaux como ganador del ansiado Premio de Roma, viajó a Italia donde quedó admirado por la escultura de Miguel Ángel. En el Salón de 1863 presentó *El conde Ugolino y sus hijos* (Metropolitan Museum, Nueva York) un bronce con la patética escena sacada del Infierno de Dante que atrajo todas las alabanzas cuando se presentó en el pabellón de Francia en la Exposición Universal de París de 1867. No obstante su altorrelieve para la Ópera de Garnier, el conjunto de *La danza* (1867-1868) que le fue encargado por el propio arquitecto, presenta ya desde su modelo en yeso (Museo d'Orsay, París) el deseo de romper con el academicismo escultórico y apostar por factores como el dinamismo y la sensación de inestabilidad que proporcionen agilidad al baile de bacantes que adornaba el acceso al teatro. El modelo en yeso y su obra en piedra están hoy en el Museo d'Orsay, en la Ópera se ha colocado una réplica.

En los años 80 un artista belga Constantin Meunier (1831-1905) dedicará parte de su tarea escultórica a representar el mundo del trabajo; sus héroes serán los mineros de la región de Walonia, los protagonistas de la sociedad industrial. Sus personajes son figuras poderosas ataviadas con sus trajes de faena y sus herramientas. Miembro del Partido Socialista belga trabajó en el *Monumento al Trabajo de Bruselas*, en él su *Maternidad* es una matrona que recuerda la escultura de Miguel Ángel por sus majestuosas proporciones. *El pocero* (1885,

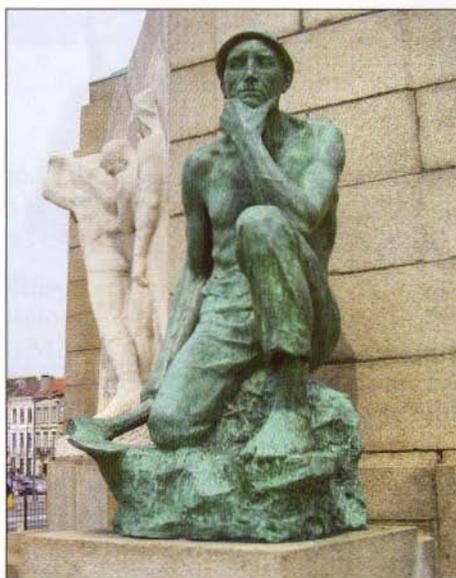
Museo de Bellas Artes de Bruselas) es un poderoso representante del mundo del trabajo captado, aún con el casco puesto, en un momento de descanso, por el contrario el grupo *Le grisou* (1890, Museo de Bellas Artes de Bruselas) muestra la tragedia del trabajo en la mina.

4. Rodin y la emancipación del monumento

En ese mundo ecléctico algunos artistas trataron de superar el academicismo. La temática intrascendente y la visión de una sociedad en la que se admiraba el dinamismo, parecía incompatible con la idea de la escultura como algo estático. No obstante los numerosos monumentos ya dejaban entrever unas aspiraciones que para nada enlazaban con la escultura de bloque inanimado que había sido habitual. Carpeaux había tratado de imprimir en sus esculturas para la Ópera de París la impresión de movimiento; otros crearon obras en las que la sensación de inestabilidad y de ruptura con la clásica contención demostraba que era posible superar la fascinación por la historia y el academicismo imperante para, con un preciso dominio de la técnica, crear un antimonumento. El español Ricardo Bellver (1845-1924) uno de los escultores que estuvieron en Roma en su período de formación, lo demostraba en su poco convencional tema *El ángel caído* (1878, Parque del Retiro, Madrid), donde formal y técnicamente rompía con la convención académica para levantar un monumento al Diablo.



J.B. Carpeaux: *La danza*. Museo d'Orsay, 1867.



C. Meunier: *Minero*, Monumento al Trabajo, Bruselas.

En esos momentos artistas como Edgar Degas (1834-1917) o como Auguste Rodin (1840-1917) introdujeron un nuevo concepto de la escultura al independizarla del sentido narrativo. Cuando murió Degas se encontraron en su taller más de ciento cincuenta figuras, de algunas, salvadas y restauradas se hicieron vaciados en bronce en 1920. Eran los ensayos de un artista con un género al que no pretendió dar categoría artística, él mismo dijo respecto a las figuritas: “Únicamente por mi propia satisfacción he modelado en cera animales y gentes; no para relajarme de la pintura y del dibujo sino para dar a mis pinturas, a mis dibujos más expresión, más ardor y más vida... Tan sólo son un ejercicio para darme ánimo, un documento sin más”.

Las bailarinas, las carreras de caballos y las escenas de mujeres desnudas entregadas al aseo personal habían sido temas recurrentes en la pintura de Degas; en todos ellos pretendió captar el instante, el movimiento preciso. Sus pequeñas esculturas son también las secuencias de una acción, su *Pequeña bailarina de catorce años* (h. 1881, Museo d'Orsay, París) está representada cuando inicia el saludo y la *Mujer sorprendida* se vuelve ante quien la contemple en su aseo. Para la realización de las series de caballos, Degas se sirvió de la



Edgar Degas: *Pequeña bailarina*. Museo d'Orsay, París.

fotografía, como muchos otros artistas de su tiempo, y, sobre todo, de las experiencias con la fotografía que había llevado a cabo Edward James Muybridge en 1872 en San Francisco al ser capaz de captar el movimiento de los caballos al galope.

La personalidad que con su arte llena todo el periodo de evolución de la escultura desde el academicismo al simbolismo es Auguste Rodin (1840-1917) al que Rosalind Krauss atribuye el ser el primero en acabar con la estatua y con la “lógica del monumento”⁶. Rodin fue un artista prácticamente autodidacta, rechazado su ingreso en L'École des Beaux-Arts tuvo que ganarse la vida como decorador aunque tuvo relación con escultores de éxito como Barye o Carpeaux que apreciaron su trabajo. Tras una estancia en Italia se convierte como otros artistas viajeros, en admirador de Miguel Ángel del que supo captar la expresividad y la fuerza de sus creaciones. Cuando en 1877 realiza *La Edad de Bronce* se desata el escándalo porque en los círculos académicos se interpreta que se trata de un vaciado de



A. Rodin: *Un hombre andando*.
Museo Rodin, París.

un cuerpo real y no la interpretación del canon clásico de belleza. En *Un hombre andando* de 1878 se limitaba a captar una determinada acción, si bien también puede considerarse una reactualización de las estatuas mutiladas de la antigüedad⁷.

Entre 1880 y 1890 Rodin estuvo enfrascado en la realización de la que puede ser considerada su obra más ambiciosa: *Las Puertas del Infierno*, un conjunto que se instalaría en el proyectado Museo de Artes decorativas de París que nunca se llevó a término. Puede decirse que *Las Puertas*.. fueron una obra recurrente que, con sus diferentes elementos, llenó toda su vida. Tenía un planteamiento narrativo basado en *La Divina Comedia*, de Dante como contrapo-

⁶ Rosalind KRAUSS: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Ed. Akal, 2002. La obra se publicó en inglés en 1977.

⁷ Antoinette LE NORMAND-ROMAIN: *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Barcelona, Ed. Skira-Carroggio, 1984. pág. 88.

sición a las *Puertas del Paraíso* (1425-1450) del Baptisterio de Florencia obra del Lorenzo Ghiberti. En el tercer proyecto Rodin ya había roto con la distribución en paneles al modo de Ghiberti y cuando estuvo completa sólo quedaban los grupos de Ugolino y Paolo y Francesca que tuvieran que ver con *La Divina Comedia*.

La obra aborda la visión desgarradora de la existencia que posee Rodin en la que los hombres sucumben a la pasión. Las esculturas fueron independientes y tuvieron una vida propia fuera de su papel en las Puertas. Las tres figuras de las *Sombras* que coronan el dintel representan a Adán origen del linaje humano expulsado del Paraíso y son la repetición del mismo motivo, algo que rompe con la lógica narrativa. *El Pensador* o Dante (1880), retrato del mismo Rodin, centra el conjunto y parece reflexionar sobre el sentido de la vida. *El Beso* (1886) representa los amores de Paolo y Francesca de Dante, los amantes que mueren a manos del marido de la segunda

por sucumbir a la pasión. *Fugit Amor* remite a la situación sentimental del escultor tras su separación de su amante y discípula Camille Claudel (1864-1943). *Ugolino* (1882) es la dramática representación del personaje del Infierno de Dante. Todas sus figuras musculosas son distintas interpretaciones del cuerpo humano, que independizadas del marco son reelaboradas una y otra vez por Rodin para que expresen de la mejor manera posible la pasión o el dramatismo. *Las Puertas* recogen el propósito de ruptura de Rodin con la tradición clásica, no hay lógica narrativa y las figuras pueden repetirse sin que una tenga relación con la otra, no es un friso con una clara narración sino que la secuencia lógica ha desaparecido. Las puertas con sus jambas de mármol y sus hojas de bronce dorado no se montaron hasta 1908. Una vez muerto el escultor en 1928 se fundieron en bronce para el Museo Rodin de Filadelfia y para su Museo de París.



A. Rodin: *Las puertas del Infierno*.
Museo Rodin, París.

Rodin gustó de traspasar el concepto tradicional de bloque escultórico con recursos que su gran capacidad técnica le permitía ejecutar. En 1886 hizo salir de un bloque apenas desbastado el *retrato de Camille Claudel*, que en su rostro parece mostrar la sorpresa por nacer del mármol, este recurso tan poco convencional fue empleado en muchas otras ocasiones. La *Danaide* (1900) muestra el juego de lo inacabado, la bastedad del mármol sin pulir frente al efecto plástico del escrupulosamente pulido que parece captar con reflejos nacarados la luz. El *retrato de Balzac* (1897) tiene el mismo planteamiento, la altiva cabeza parece salir de un gran bloque y gracias a su expresividad y su tamaño, parece mostrar su superioridad moral e intelectual. En ésta como en otras ocasiones la escultura no fue del agrado de los círculos académicos, acostumbrados a imágenes más convencionales del prohombre.



A. Rodin: *Danaide*. Museo Rodin, París.

En 1884 recibió el encargo de realizar un monumento para conmemorar la acción ejemplar realizada por unos ciudadanos de Calais durante el sitio de los ingleses de 1347. *Los burgueses de Calais* recuerda el hecho narrado en las crónicas de Froissat del siglo XIV, en que seis héroes locales se ofrecen como rehenes al rey Eduardo III para ser ejecutados y evitar que los ingleses asolen la ciudad. Lo que en la pintura del mismo tema de Benjamín West de 1788 era un ejemplo de comportamiento virtuoso, los ciudadanos fueron perdonados por su gesto, Rodin elige el momento previo para captar el sentir individual de los personajes, cada uno representa un fragmento del drama total, la narración ha desaparecido. Rodin prescinde del pedestal y las figuras con su entereza y dramatismo parecen salir del suelo sin que sea preciso elevarlas para mostrar su grandeza.

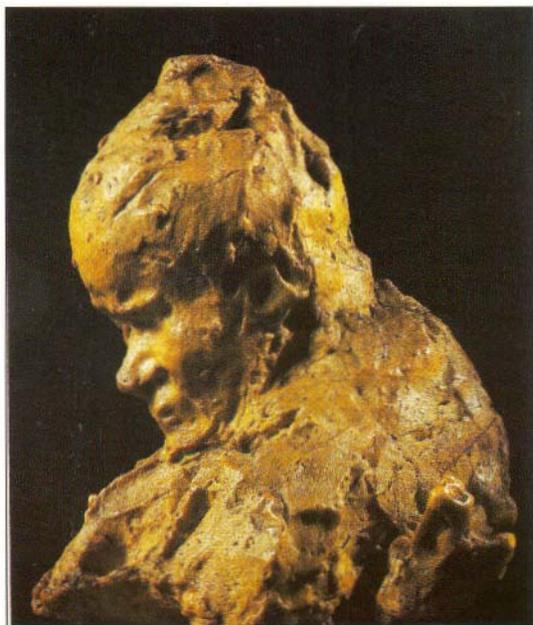
Hasta muy avanzado el siglo XX se dejó sentir la estela de Rodin, el escultor que desde finales del siglo XIX exponía regularmente en muchos países, que presentó una exposición monográfica en 1900 en el pabellón Alma y que incluso pudo formar su propio museo que se abrió en 1919 en el Hotel Biron de París. Jóvenes artistas como Bourdelle, Maillol, Brancusi o incluso el catalán Clará trabajarán para él o estarán en la proximidad de este personaje que atraía encargos importantes pero que seguía mostrando una imagen de

innovación cuando ya la vanguardia había comenzado a mostrar su cara más rupturista. Una de las contribuciones de Rodin que atrajeron a sus continuadores fue la capacidad de elevar a la categoría de objeto artístico lo que podría interpretarse como un mero esbozo de la obra final, un ensayo que tiene impresas las huellas del proceso de creación, las distintas etapas de su fabricación.

5. Medardo Rosso

En el camino de la renovación Rodin no estuvo solo, en el París de esos años hubo un artista cuya contribución a la modernidad no ha sido tenida en cuenta debidamente. se trata de Medardo Rosso nacido el Turín en 1858 y muerto en Milán en 1928. Muchos son los que han querido identificarle con el impresionismo cuando su obra es un grito de ruptura con cualquier tipo de posicionamiento y sobre todo con el concepto de escultura como obra estática, aunque compartía con los impresionistas el deseo de captar el instante. Desde muy temprano Rosso, que también se ha querido ver como el artista de lo inacabado, hizo de la expresión escultórica un nuevo lenguaje que buscaba hacer salir de la masa informe una imagen a la que la luz brindará visiones diferentes. Trabajó con modelos de escayola que luego revestía de cera para

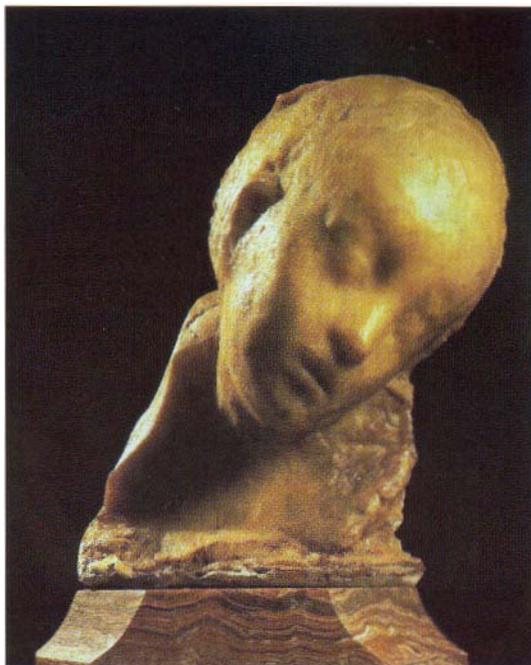
conseguir efectos de transparencia. Su objetivo fue captar la imagen fugaz de un personaje o de una idea, con temas intrascendentes de la vida cotidiana, sin intención narrativa. Los débiles, los enfermos o los más frágiles como los niños. *La Portinaia* (La portera, 1883), *Amor materno* (1882), *Bambino ebreo* (1892), *La risueña* (1890, Museo Medardo Rosso, Barzio) o *Niño enfermo* (1889) nos ofrecen un amplio abanico de obras repetidas en numerosas ocasiones y son reflejo del proceso de creación de Rosso, las huellas de sus dedos sobre el barro blando o su deseo de fragmentar el cuerpo y elegir sólo una porción para transmitir la idea. Como otros artistas del momento se sirvió de la fotografía para captar los efectos plásticos de sus obras según la enfocara la luz. Yeso patinado, cera o bronce adquirirían una textura diferen-



Medardo Rosso: *La Portera*, Museo Medardo Rosso, Barzio, 1883.

te por efecto de la luz, un proceso que Rosso seguía minuciosamente a través de las instantáneas fotográficas que también le servían para elegir el encuadre adecuado.

Rosso pretendió convertir la escultura en algo inmaterial porque despreciaba lo permanente, incluso la escultura de Rodin, aunque para algunos autores el Balzac de Rodin no hubiera existido sin Rosso. En sus documentos y entrevistas insistía en la idea de que en las obras sólo se debería reflejar lo esencial de la vida; las piezas sólo podían mirarse desde un punto de vista, no se podía girar alrededor como sucedía con la escultura tradicional. Admirado por los artistas de la Vanguardia, Bocchioni opinó que era un artista revolucionario que con dificultades había podido escapar del sentido narrativo y el planteamiento de la escultura tradicional.



Medardo Rosso: *Niño enfermo*, Museo Medardo Rosso, Barzio, 1889.

6. La escultura como ornamento

Las corrientes fin de siglo del Art Nouveau tuvieron escasa repercusión en la escultura que, dentro del criterio de integración de las artes propio del movimiento, se convirtió en parte del ornamento. Más que en escultura el art nouveau se aplicó a la decoración de objetos preciosos que adoptaron los perfiles sinuosos del nuevo estilo y servían para completar la decoración de mansiones y residencias. La fascinación por los efectos de movimiento se tradujo en figurilla de porcelana que en la fábrica de Sèvres adquirieron las formas de la bailarina que juega con las ondulaciones de su chal o en pequeñas piezas de bronce que aspiran a servir de acompañamiento a la decoración de la casa como las figurillas de Pierre Roche que retratan a la bailarina Loïe Fuller (h. 1900, Museo de Artes Decorativas, París) ejecutando un baile con largos chales que se ondulan en el aire.

En los monumentos públicos comienzan a tener presencia las formas sinuosas que parecen ablandar las superficies hasta adquirir un aspecto que recuerda las formas orgánicas de la naturaleza. El viento puede hacer ondular las formas, lo mismo que el movimiento de las olas erosiona las piedras y las agujerea; las figuras parecen brotar de un fondo opaco.



Pierre Roche: *Figuritas de Loïe Fuller*. Museo de Artes Decorativas, París, h. 1900.

Son muchos los monumentos que se sirvieron de este recurso plástico como el *Monumento a Johann Strauss* en el Stadtpark de Viena de Edmund Hellmer (1850-1919) con formas ondulantes que parecen salir del bloque de mármol para dar acompañamiento a la figura del músico que es representado tocando un violín. También presenta un regusto modernista la popular *f fuente de Silvio Bravo* en la Grote Markt de Amberes (1885-1887) de Jef Lambeaux que con su diseño en espiral sobre un basamento rocoso recuerda las formas orgánicas del Art Nouveau.



Miguel Blay: *Sensitiva*. Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Ni el mismo Rodin estuvo ajeno a las formas del arte fin de siglo, en retratos como el de la *señora Vicuña* (h. 1890, Museo d'Orsay, París) donde adoptó formas estilizadas para sacar el busto de su retratada del basto bloque de piedra.

España, tradicionalmente alejada de corrientes internacionales y con una fuerte influencia de la imaginería religiosa, erigió a fines del siglo XIX un buen número de monumentos en los que, como en otros casos, la escultura se convierte en complemento de poderosos conjuntos arquitectónicos.

Las obras de Pablo Gargallo (1881-1934) para la embocadura de la escena del Palau de la Música de Bar-

celona son el complemento ideal a la arquitectura de Domènech i Montaner y lo mismo puede decirse de la obra de Miguel Blay que remata la esquina achaflanada del Palau con *Canción Popular*. Miguel Blay (1866-1936) cultivó un estilo próximo al clasicismo con unos rasgos expresivos que acentúan la languidez y la emotividad en obras que como *Éclosión* y *Los primeros fríos* (ambas Museo del Prado) enlazan con este estilo fin de siglo. En *Sensitiva* (Museo Real Academia Bellas Artes de San Fernando) consigue con sus formas estilizadas un retrato realista de inusitada elegancia.

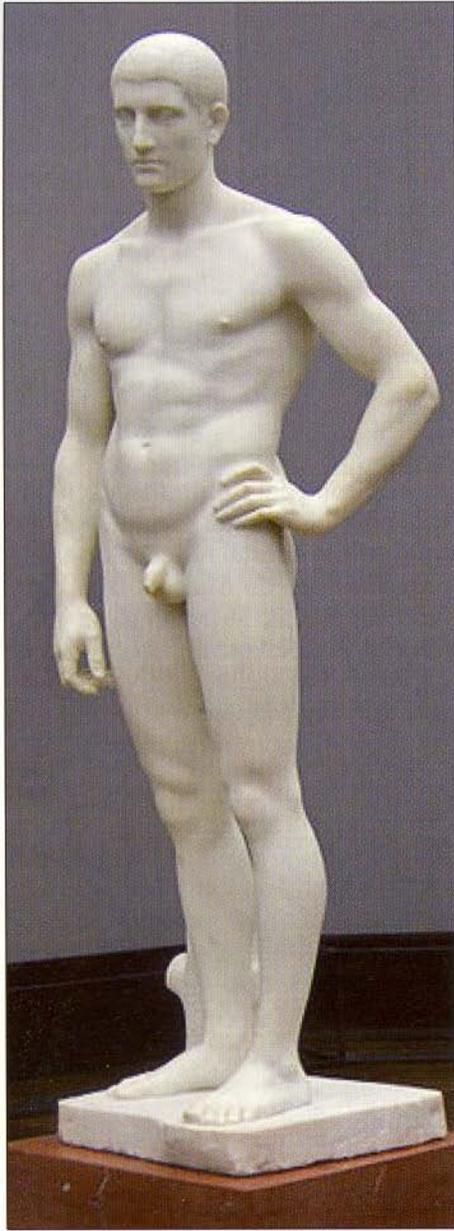
Joseph Llimona (1864-1934) realizó el *monumento al Doctor Robert* (1910) con un vago recuerdo gaudiniano en lo arquitectónico y abigarramiento de figuras de vago propósito social que parece enlazar con la escultura de un Meunier. En *Desconsuelo* (1904) remite a Rodin aunque la blandura de formas y la languidez de la figura se aproxima al gusto modernista.

El siglo xx se inicia en España con el concurso convocado en 1902 para levantar un *monumento al rey Alfonso XII* en el parque del Retiro madrileño. El arquitecto Grases Riera propuso una espectacular columnata presidida por la escultura ecuestre del monarca erigida sobre un alto pedestal rodeado de esculturas de varios autores. La escultura del rey fue obra de Mariano Benlliure (1862-1947). El largo tiempo de realización de la obra, no se acabó hasta 1922, hizo que los más de veinte escultores que trabajaron en ella realizaran piezas de diferente signo, desde el modernismo de un Blay al clasicismo de Vallmitjana o a los planteamientos conservadores de Clará, Aniceto Marinas o Mateo Inurria que forzosamente tuvieron que adaptarse a las condiciones de la obra.

En la Sezession vienesa escultores como Othmar Schimkowitz (1864-1947) y Franz Metzner (1870-1919) contribuyeron a la integración de las artes con esculturas para la arquitectura de claro propósito decorativo; los ángeles de Schimkowitz que coronan la Caja Postal de Viena de Otto Wagner o los ángeles de alas doradas de la iglesia del asilo vienés de Steinhof tienen formas estilizadas y vago recuerdo medieval. El artista de Bohemia, Metzner, muy relacionado con la Sezession y con la pintura de Klimt, colaboró en el palacio



Grases Riera: *Monumento al rey Alfonso XII*. Parque del Retiro, Madrid.



Adolf von Hildebrand: *Joven*,
Nationalgalerie, Berlín, 1881.

Stoclet de Bruselas con figuras muy geométricas que coronan el torreón escalonado; en el Museo d'Orsay de París se conserva una figura en yeso *El peso de la pena* (1904-1906), de formas muy estilizadas, que estaba destinada a monumento funerario y que muestra notas expresionistas.

7. La recuperación de la forma

El abuso ornamental del Art Nouveau, su acusado esteticismo, condujo a los artistas al deseo de recuperar lo significativo, todo aquello que la trivialidad del Modernismo había dejado atrás. Algunos pensaron que lo más acertado era volver a los orígenes, prescindir del sello personal y la emotividad que artistas como Rodin o Rosso habían plasmado en sus obras. Algunos como Modigliani estaban convencidos de que la escultura había decaído a causa de artistas que, como los citados, gustaban de los alardes en barro. Era preciso volver al bloque de piedra, recuperar la forma y la tridimensionalidad de la escultura del clasicismo.

El alemán nacido en Suiza, Adolf von Hildebrand (1847-1921) trató en su ensayo de 1893 *El problema de la forma en la obra de arte*³ de la conveniencia de huir de la escultura cargada de emotividad, aunque en su obra se deje sentir el legado clásico y sobre todo, la huella de la escultu-

³ Alice von HILDEBRAND: *El problema de la forma en la obra de arte*. Adolf von Hildebrand. Madrid, Ed. Visor, La Balsa de la Medusa, 1989.

ra florentina que había conocido durante su estancia en Italia. Hildebrand alcanzó popularidad gracias a las fuentes monumentales que construyó, la más popular la Wittlesbache Brunnen de Munich. Su *Joven* (1881-1884, Nationalgalerie, Berlín) muestra el regreso a la sobriedad de las superficies pulidas lejos ya de las propuestas de obra inacabada de Rodin. Sus relieves recuerdan las realizaciones de Flaxmann, de escasa profundidad y contención decorativa. Era miembro de un grupo artístico renovador de Munich del que también formaba parte el pintor Hans von Marées y el teórico Conrad Fiedler con los que se constituyó la vanguardia alemana.

De igual manera Aristide Maillol (1861-1944), regresó a la escultura de bloque, rotunda y pulida, alejando sus producciones de las texturas y la aparente inmediatez de las creaciones de Rodin. La monumentalidad de sus obras como *Mediterránea* (1901, Museo d'Orsay, París) presentada al salón de Otoño de París de 1905 o *La noche* (1902-1908, Jardines de las Tullerías, París) suponen una vuelta al orden dentro de un clasicismo depurado que pronto se identificará con el gusto moderno. Su estilo fue seguido por otros escultores como el catalán José Clará que también habían tenido relación con Rodin, hasta llegar a ser considerados representantes del clasicismo mediterráneo.

Amigo de Maillol, Paul Gauguin (1848-1903) encarna el regreso a lo primitivo a los orígenes, que aunque su obra es preferentemente pictórica, sus pequeñas esculturas y sus relieves



Paul Gauguin: *Oviri, la salvaje*, Museo d'Orsay, París, c. 1891.

rompen con lo tradicional ● lo académico al desaparecer toda lógica narrativa para acudir a motivos arcaicos que enlazan con las máscaras africanas o los ídolos que conoció en Tahití. *Oviri* (la Salvaje) (1891-1893) o toscos relieves en madera como *Si estáis enamorados, seréis felices* (1901, Museum of Fine Arts, Boston) nos introducen en un mundo misterioso de formas fragmentadas que devuelven a la escultura su categoría de objeto fuera de los convencionalismos decimonónicos.

BIBLIOGRAFÍA

- E. KRAUSS, Rosalind: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Ed. Akal, 2002. Se trata de una lúcida interpretación de los orígenes de la escultura contemporánea.
- LE ROMAIN-ROMAIN, Antoinette et alli.: *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Barcelona, Skira-Carroggio, 1984. Es una historia de la escultura en la edad contemporánea ordenada por estilos y tipologías.
- REYERO, Carlos: *Antonio Canova*. Madrid, Historia 16, 1993. Es una concisa y bien documentada biografía del escultor véneto.
- ROSEMBLUM Robert: *El Arte del siglo XIX*. Madrid, Akal, 1992. Es una amplia exposición de la pintura y escultura del siglo XIX.
- REYERO, Carlos: *La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999. Es un estudio sobre la escultura del siglo XIX en España realizada con criterios muy precisos para el análisis de artistas y obras.

EL DESPERTAR DEL NUEVO MUNDO

Amparo Serrano de Haro Soriano

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción: un arte nuevo.
2. En búsqueda de una identidad artística: la ambición del paisaje.
3. Campo y ciudad: la particular dialéctica pictórica de la modernidad en EE.UU.
4. Nueva York, máquina moderna.

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción: un arte nuevo

Realmente no puede hablarse de pintura norteamericana hasta la Declaración de Independencia del año 1776 en el siglo XVIII. Ya que es en el momento de constituirse como nación cuando se produce una necesidad de equiparse también culturalmente al resto del mundo, esencialmente Europa.

Durante la mayor parte del período colonial las duras condiciones de vida y el carácter puritano de los colonos impidieron que surgiera un interés o desarrollo por las artes.

La población del país se componía de los indios nativos y de los colonos europeos (ingleses, holandeses, franceses, suecos...) muchos de los cuales eran protestantes y se habían trasladado a América del Norte por razones de libertad religiosa, aunque también por cuestiones económicas y sociales.

Aunque es verdad que existía una tradición de pintores de muestras (o artesanos), llamados *limners*, autodidactas, itinerantes, que iban de pueblo en pueblo pintando los letreros de las tiendas, rústicos retratos, o cualquier otro encargo... estos artistas estaban muy alejados de la concepción del artista que Europa

conoce desde el Renacimiento y habría que retroceder hasta los artesanos de la temprana Edad Media para encontrar un equivalente. Por supuesto, no firmaban sus obras, ya que no tenían conciencia de ser “artistas”.

En el siglo XVIII la población se acrecienta organizándose en torno a grandes núcleos urbanos, sobre todo en el Norte, formándose allí una clase burguesa de mercaderes y de tipo aristocrático-latifundista, las famosas plantaciones, en el Sur.

Algunos artistas ingleses de segunda categoría como William Williams, John Smibert o Charles Bridges viajaron a las colonias y realizaron fundamentalmente retratos a la aristocracia local del Sur, en imitación de las costumbres de la nobleza europea, o en el Norte a todo aquel que quisiese ver su imagen reproducida como confirmación de su triunfo social.

De la mezcla entre el primitivismo de los *limners* (importancia de la línea, colores locales, representación detallada de objetos) y de los artistas viajeros ingleses surgirán los primeros dos artistas importantes norteamericanos Benjamín West y John Singleton Copley.

Ambos partieron hacia Inglaterra (West siendo muy joven) y allí obtuvieron gran éxito profesional: llegaron a formar parte de la Real Academia de las Artes



B. West: *Eros y Cupido*, 1808.

y West fue además de miembro fundador de la misma, su segundo presidente después de Joshua Reynolds. Vivieron y trabajaron en Londres hasta el fin de sus vidas. En Norteamérica se iniciaron en el arte a través del retrato realista, pero al llegar a Europa, West se decantó por la pintura de Historia y los cuadros mitológicos y alegóricos, en definitiva los géneros pictóricos más prestigiosos de ese momento mientras Copley desarrolló su peculiar versión del *High style* o Gran Estilo inglés, dotando a sus retratos (individuales o de grupo) de esa elegancia y suavidad (en formas y colores) que forman parte del retrato aristocrático inglés desde que fue iniciado por Antón Van Dyck.

Es verdad que estos artistas no abandonaron a sus compatriotas y ejercieron de maestros y protectores para las siguientes generaciones de artistas norteamericanos que pasaban por Londres. Copley deja además, antes de partir para Europa en 1774, una colección de retratos de personajes de la época colonial que marcarán un camino a seguir para el primer arte norteamericano.

Por lo tanto la herencia de John Copley (1738-1815) en su país de origen quedará ligada a sus primeras obras en que retrata las virtudes de los hombres y mujeres eminentes de la colonia resaltando la sobriedad, el realismo y la factura materialista de la obra. Así por ejemplo en el *Retrato de Paul Revere*. Esta obra se caracteriza por su sobriedad: pocos elementos, pocos colores. En él, un héroe de la revolución, es representado de modo intencionalmente sencillo como un artesano del metal (su verdadera profesión). Sólo la pose pensativa del hombre tiene un cierto carácter estatuario, resaltada por el fuerte contraste de luz y sombra. Sin embargo, parece que hay un deseo por transformar los elementos tradicionales que acompañan la gloria (cortinajes, mármol, oro) de una nueva manera acorde a los valores del Nuevo Mundo (una sencilla camisa blanca, la madera, el metal). También enlaza con un concepto muy “democrático”, el de que el héroe no es una persona especial sino que todo hombre puede llegar a serlo.

La Independencia supuso un cambio cierto en la consideración artística de Norteamérica, que entendió la necesidad de un arte que la equipararía a Euro-



J. Copley: *Retrato de Paul Revere*, 1768-1770.

pa culturalmente y que desde el punto de vista simbólico pudiese representar su idiosincrasia como nación.

En arquitectura se produjo un vuelco hacia la imitación de los modelos neoclásicos en todos sus edificios públicos pero el camino de la pintura iba a ser más controvertido.

Gilbert Stuart que fue alumno de West en Londres, se convirtió en el retratista de la recién creada República, no sólo realizando el retrato de George Washington sino también de las principales figuras políticas y sociales.

Sin embargo, la noción de arte y artista permanencia ajena, e incluso “sospechosa” a la sociedad norteamericana como podemos comprobar cuando vemos que en los diarios de John Adams, segundo presidente de la nación, al describir su visita a París y Versailles establece una relación de causa efecto entre la elegancia y el vicio. O como el primer presidente George Washington cuando envía cartas a Europa pidiendo cuadros su única preocupación es sobre el tamaño de los mismos.

Aquellos artistas norteamericanos que intentaron importar de Europa el *High style* o Gran estilo y pretendían ofrecer a sus compatriotas la moda del Romanticismo en pintura por medio de los temas bíblicos, históricos o literarios como John Trumbull (1756-1843) o Washington Allston (1779-1843), fracasaron.

La reacción frente al *high style*, patrocinado por la aristocracia inglesa a instancias de Reynolds, y de la pintura de historia en Estados Unidos, marcó la pauta de una trayectoria estética forjada en perpetua tensión entre una minoría elitista y la mayoría popular. Ya que si, por parte, los patrones norteamericanos rechazaron unos cuadros que exigían un conocimiento especializado y, por lo tanto, elitista (de la historia antigua y de la Biblia); por otra parte, también rechazaron, apoyados por las nacientes academias, los retratos y pinturas de género. Estas pinturas últimas estaban asociadas a la tradición de pintores de muestras itinerantes (*limners*). Como es natural, los jóvenes artistas deseaban borrar cuanto antes el pasado artesano del pintor para incorpo-



Gilbert Stuart: *Retrato de George Washington*, 1796.



George Caleb Bingham: *Los alegres barqueros*, 1846.

rarle al *status* que tenía en Europa. En esta situación la pintura de paisaje se convirtió en la única opción.

Es verdad que la pintura de género subsistió gracias sobre todo a la difusión de grabados que fueron algo muy popular entre los sectores más humildes de la población. Tanto George Caleb Bingham (representante de una pintura narrativa del Sur de EE.UU.) como William Sydney Mount (del Norte del país) con unas composiciones de tipo geométrico muy simple y unos personajes estereotipados, fueron artistas muy exitosos debido a las reproducciones de sus obras. Más tarde la fusión entre género y paisaje llegó a su punto álgido con el arte de Winslow Homer (1836-1910), considerado por algunos el pintor más auténticamente norteamericano.

Hay también que señalar la existencia de un artista singular que para Europa representaba el verdadero rostro “exótico” de Norteamérica, se trata de George Cattlin (1796-1872) y sus pinturas de indios de las que hizo varias giras por Europa causaron gran interés como nos cuenta, por ejemplo Marcel Proust. Cattlin, abogado de profesión, decidió convertirse en “historiador” o documentalista de los indios, consciente de su peligro de extinción. Su pintura y dibujos son sencillos pero expresivos. Mientras Europa reconocía en ellas lo que quería “ver” de América, un país salvaje sin civilización, en Estados Unidos representaban lo “invisible” y no fue hasta después de su muerte que



George Catlin: *Oso Viejo, un curandero*, 1832.

su colección de pinturas, objetos y utensilios indios fue adquirida por la Institución Smithsonian.

La preocupación por un arte democrático, que todos puedan entender y gozar, está en la base del fracaso del *high style* en América del Norte. Mientras, en Europa, la importancia del movimiento artístico, tanto teórico como práctico, asociado al Romanticismo, que promulgaba la vuelta a la naturaleza y la pintura del paisaje, iba adquiriendo una importancia cada vez mayor: la obra de Constable y Turner en Inglaterra y Friedrich en el mundo germánico lo atestiguan. Francia se sumó más tarde, con la escuela de Barbizon. Pero fue en Estados Unidos donde esta tendencia logró un papel más relevante.

2. En búsqueda de una identidad artística: la ambición del paisaje

Al representar la naturaleza, el pintor norteamericano estaba en igualdad de condiciones que sus colegas europeos. No necesitaba el tipo de conocimientos arqueológicos, históricos y de sensibilidad con el mundo antiguo que requerían las obras neoclásicas. Como dice Joshua C. Taylor: «Mientras los modelos artísticos estuvieron basados en las tradiciones del arte pasado, los críticos y artistas americanos se encontraban en clara desventaja. Pero cuando empezó a germinar la idea, primero en literatura y ensayos filosóficos y luego en pintura, de la naturaleza como principio y fin espiritual del hombre, y del arte como medio por el cual revelar la verdad de la naturaleza, la situación del artista norteamericano se invirtió»¹. Buena prueba de ello es que el tradicional viaje a Europa de los artistas norteamericanos empezó

¹ TAYLOR, Joshua C. *Nineteenth-Century Theories of Art*, «As long as artistic standards were based on traditions of past art, American artist and critics were at a severe disadvantage. But when the idea began to germinate, first in literature and philosophical essays and then in painting, that unspoiled nature was the spiritual beginning and end, and art was only the means for revealing nature's truths the situation was reserved» pág. 275.

a cambiar de cariz: ya no iban allí al principio de su carrera en busca de formación y de fama como hicieron en el siglo XVIII, sino que viajaban al Viejo Continente en la madurez, una vez establecida su reputación y con recomendaciones de sus literatos, como la del poeta Cullen Bryant al pintor Thomas Cole de no perder su visión “salvaje” «*Keep that Wilder image bright*». Esc fue el caso de Cole y Asher B. Durand, los fundadores de la *Escuela del Río Hudson*. Algunos, como Frederick Church, otra de las figuras principales de la Escuela, ni siquiera fueron a Europa. El siguiente movimiento migratorio hacia Europa se producirá en torno al impresionismo y con el objetivo de aprender una técnica pictórica concreta.

Además, los pintores convirtieron en una costumbre, a la vuelta de su periplo europeo, pasar una temporada dibujando en la zona montañosa del estuario del Hudson, con el fin de perder el amaneramiento, convencionalismo o afectación que su mano hubiese podido adquirir en Europa. Igualmente, cambió la actitud de los viajeros norteamericanos por Europa, que ya no se entregaban a una admiración sin reservas. Buen ejemplo de ello fue la indiferencia de algunos intelectuales como Ralph Waldo Emerson en las galerías de cuadros italianos, de la que fue testigo el escritor Henry James: frente a la cultura, preferían la naturaleza.

Pero el valor del paisaje está sobre todo en convertirse en una representación simbólica de Norteamérica. Según palabras de W H. Gerdts: “Desde principios del siglo XIX, el paisaje se planteó como la escena pictórica propiamente americana, aquella que encarnaba la visión natural de un país que carecía de pasado memorable”². Efectivamente, la fuerza de la representación paisajística en Estados Unidos se sitúa en parte por su oposición a una concepción histórica de nacionalidad. Como señala Simón Marchán: “En nuestra modernidad parece comprobarse que cuando la estética rompe sus ataduras con la filosofía de la historia, refuerza sus lazos con la filosofía de la naturaleza. Este cambio de alianzas [...] lo detectamos también en los más diversos vitalismos estéticos [...] o en el naturalismo norteamericano”³.

Los cuadros de paisaje norteamericanos son tan grandes de tamaño como los cuadros de historia en Europa, predominando lo sublime sobre lo pintoresco e incorporando pocas figuras. En muchos de ellos un leñador o un árbol talado representan el proceso de civilización sobre la tierra salvaje y la propia labor del pintor reordenando la naturaleza lógica pictórica⁴.

² GERDTS, William H. *American Impressionism*. «Early in the nineteenth century, landscape had been recognized as the American pictorial scene, one that embodied the natural vision of a country that had no appreciable human past»

³ MARCHÁN, Simón. *La estética en la cultura moderna*, pág. 147

⁴ NOVAK, Barbara. «The Doubled-Edged Axe», *Art in America* 64, 1976, pp. 44-50; Nicholas Civosky Jr. «The Ravages of the Axe: the Meaning of the Tree Stump in XIX Century American Art», *Art Bulletin* 61, 1979, pp. 611-626; Brian Jay Wolfe, *Romantic Revision*, pág. 182, han dado cuenta de la ambivalencia asociada al hacha y al leñador en la pintura norteamericana del siglo XIX.

La pintura de paisaje se desarrolla en torno a la llamada *Escuela del Río Hudson* y que ocupa casi enteramente el siglo XIX. Cuando el pintor Washington Allston (1779-1843) volvió a Estados Unidos en 1818, se trajo consigo todo el equipaje de un pintor romántico europeo y con ello la pintura de paisaje; y, a pesar de estar cargado de un fuerte componente alegórico, supuso la entrada académica en el arte norteamericano de este género artístico. Otros pintores, como Thomas Dougthy (1793-1856) y Alvan Fisher (1792-1863), se habían dedicado con anterioridad a este tipo de pintura, pero eran artistas locales, artesanales y rústicos en su ejecución, considerados de segunda categoría. La fama europea que avalaba la obra de Allston es la que suscitó en Cole la ambición del paisaje.

Thomas Cole (1801-1848) fue la figura fundacional de la *Escuela del Río Hudson*. Nacido en Inglaterra, su familia emigró a Norteamérica siendo él un joven. Termina su formación en Filadelfia y Nueva York y empieza ejerciendo de pintor itinerante. Su mérito fue equiparar la naturaleza americana a un nuevo Edén y fundir la pintura de paisaje con el género histórico mediante un simbolismo universal que mantiene la pintura inteligible para todo tipo de espectador. Así fue como convirtió el pintar la naturaleza en una ambición académicamente válida. También fue el primero en empezar a salir del estudio para pintar del natural, bocetos y dibujos con referencias colorísticas, que luego en su estudio convertía en cuadros. En su obra encontramos primordialmente dos modelos de obra: el paisaje como metáfora o alegoría y el paisaje como representación natural. En el primer caso (*El curso del Imperio*, *El viaje de la vida*) desarrolla el tema en tres o cuatro escenas de narración clásica (principio, desarrollo y fin) como en *El viaje de la vida*: Infancia,



Thomas Cole: *Las cataratas de Kaaterskill*, 1826.

Juventud, Madurez, y Muerte. Su obra más puramente mimética también era transformada por él en la “experiencia” de ver. Su correspondencia con el mecenas Robert Gilmore es muy reveladora a este respecto, ya que Gilmore le instaba a realizar una pintura lo más literal posible, mientras Cole defendía el papel de la imaginación: «Si se abandona la imaginación, y sólo se describe lo que se ve, pocas veces se producirá algo realmente grandioso en pintura o poesía»⁵. En una obra como *Las cataratas de Kaaterskill*

⁵ NOBLE, Louis Legand. *The Life and Works of Thomas Cole*, (1ª ed. 1853). Nueva edición a cargo de Elliot S. Vessell. Cambridge (Massachusetts), 1964. Carta de Cole a su mecenas, Robert Gilmore. «If the imagination is shackled, and nothing is described but what we see, seldom will anything truly great be produced in painting or Poetry», pág. 63.

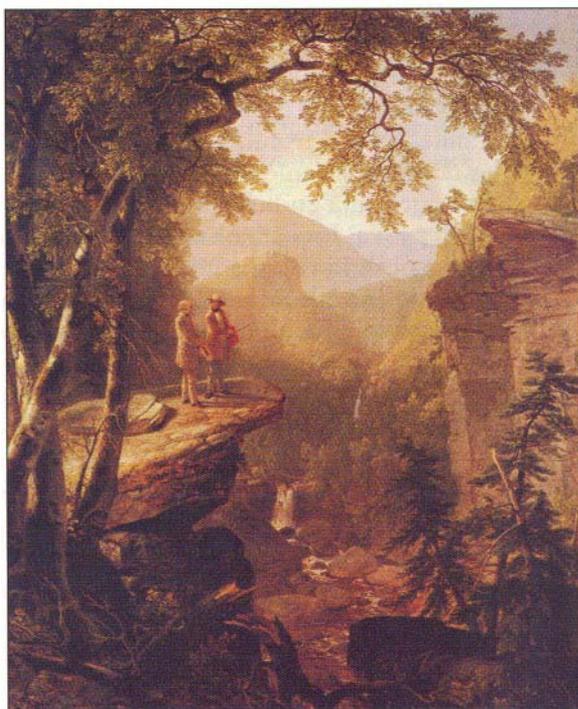
lo primero que llama la atención es que es una zona cerca de Nueva York en el valle del Río Hudson que acababa de abrirse al turismo y sin embargo parece un lugar virgen, un descubrimiento que el pintor ofrece al espectador.

Es interesante observar en la parte superior del cuadro la representación del borde de una cueva que enmarca la imagen del paisaje (además de la posible referencia platónica a la diferencia entre el mundo de las ideas y de las realidades) y que señala la frontera imaginaria entre la oscuridad, el no-ver, y la apertura a la “visión” del mundo natural. Cole enseña a mirar la naturaleza primero como un acontecimiento en sí y también como un encuentro dramático y profundo del hombre consigo mismo, en el que se le aparecen el agua, el cielo, la tierra y los árboles con un sentido simbólico y a la vez realista.

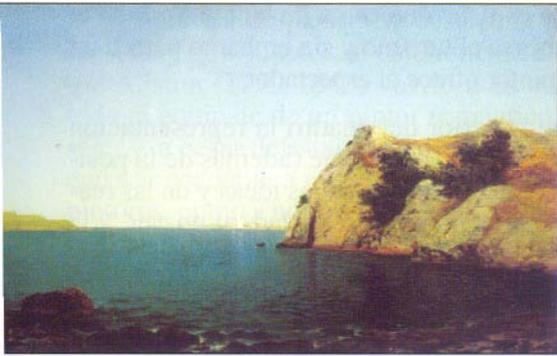
Sin duda hay que relacionar esta pintura con el movimiento filosófico y literario de los Trascendentalistas Emerson y Thoreau que basaban en la naturaleza toda cabal comprensión espiritual, filosófica y social de la vida del hombre.

Otros pintores de la primera generación de esta Escuela fueron Henry Cheever Pratt, Henry Inman, Charles Codman y William Allen Wall. En la obra de todos ellos está presente una interpretación apasionada y romántica de la naturaleza.

A la muerte de Cole, una nueva generación de pintores encabezada por Asher B. Durand (1796-1886) tomó el relevo de la pintura de paisaje. Estos pintores, que en la madurez de su producción (años 1840-1850) recibieron de lleno el influjo de John Ruskin desarrollaron un tipo de pintura descriptiva, en la que la fidelidad a la naturaleza consiste en el verdadero desafío permanente. El paisaje como narración pictórico-literaria se dio por concluido. Un cuadro de Durand, *Kindred Spirits*, en el que se ve a Cole y al poeta Cullen Bryant en los montes de Catskill, representa simbólicamente el apogeo de esta alianza (literatura-pintura) ya desaparecida. El título significa “espíritus gemelos” y demuestra esa comunión espiritual que se da entre la literatura y la pintura con la Naturaleza y que logra la unanimidad de un arte nacional. Sin embargo el carácter peculiar de esta



Asher B. Durand: *kindred Spirits*, 1849.



J. F. Kensett: *Peñasco*, Puerto de Newport, 1857.

visión era cosa del pasado ya que después Durand preconiza, siguiendo a Ruskin, el análisis pictórico (frente al “relato dramatizado”) de la naturaleza.

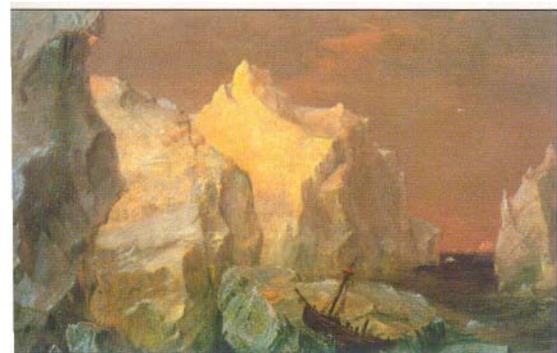
Aunque es verdad que para John Ruskin, el crítico y teórico inglés del arte, esta búsqueda tenía también un aspecto espiritual. Según Ruskin la naturaleza era el “libro de Dios” y sólo siguiendo y reproduciendo minuciosamente cada detalle podía el hombre intentar aproximarse a su sentido

oculto. Modificar en algo la realidad natural sería un acto casi blasfemo. Por lo que los cuadros pierden todo carácter literario y se limitan a ser imágenes objetivas del entorno natural.

Otros pintores de esta segunda generación fueron John F. Kensett (1816-1872), que siguió de cerca el concepto de pintura de paisaje de Durand, o Thomas Worthington Whittredge (1820-1910) y Frederick Church (1826-1900), que a veces se desmarca de la búsqueda objetiva y tendía más hacia el sensacionalismo, con grandes cuadros panorámicos que llevaba de “gira” por distintas ciudades exponiéndolos a los espectadores junto con unos binóculos en grandes salas a oscuras, como si fuesen obras de teatro. Church no sólo representa minuciosamente paisajes norteamericanos (*Las cataratas del Niágara*) sino que viaja en busca de temas a Sudamérica o a la península de Labrador y Terranova. En esta obra de Church *Puesta de sol con icebergs y un naufragio*, se mezclan elementos reales (los icebergs) con otros falsos (el naufragio) pero que añaden interés. Es significativo el cambio de rol del artista que en la era victoriana se alía a la ciencia para popularizar un tipo de pintor documentalista que también es un explorador.

Este pintor-aventurero se ve expuesto en su búsqueda de los paisajes más espectaculares a los más variados peligros, naufragios, desastres naturales o encuentro con animales salvajes.

Pertenecientes a esta escuela también merecen mencionarse Albert Bierstad (1830-1902), creador de una tipología de paisaje montañoso del oeste de Estados Unidos que se ha denominado *Rocky Mountain School*, y los *Luministas* Fitz



Frederick E. Church: *Puesta de sol con icebergs y naufragio*, 1860.

Hugh Lane (1804-1865) Y Martin J. Heade (1819-1904), que pintan marinas y vistas de la costa. Finalmente están los «impresionistas» locales como George Inness (1825), Alexander Wyant (1836-1892) y Homer D. Martin (1836-1897), que empezaron en el estilo de la *Escuela del Río Hudson* pero cuya pincelada fue haciéndose progresivamente más suelta. Sin embargo, los verdaderos impresionistas americanos fueron aquellos que estudiaron en Francia, como Childe Hassam (1859-1935) o John Henry Twachtman (1853-1902).



A. Bierstad: *La Sierra nevada de California*. 1868.

Algunos autores se han preguntado cómo después de un siglo de pintura de paisaje al aire libre no surgió en Estados Unidos, de forma natural, el impresionismo. Para Barbara Novak la causa está en las teorías trascendentalistas que, al sacralizar la naturaleza, impidieron su transformación en forma y colores⁶. Creemos que la razón que explica este fenómeno fue la importancia concedida al tema del cuadro (pintaban los Estados Unidos), por encima de cualquier consideración estilística. Esto también explica cómo los primeros intentos de los artistas norteamericanos por ser «modernos» se manifiestan mediante un cambio de temática (la ciudad, los temas urbanos, en los cuadros de *The Eight* o *Los Ocho*).

El ciclo pictórico del siglo XIX en Estados Unidos se cerró con la exposición de los impresionistas franceses de la colección Durand-Ruel en Nueva York, en abril de 1886. La predilección existente en Norteamérica por el paisaje facilitó su aceptación. La crítica fue muy dura con las imágenes figurativas, pero muy positiva con las representaciones paisajísticas, especialmente la obra de Monet. Lo que provocaría un año más tarde peregrinaciones de pintores norteamericanos a Giverny. Uno de ellos, William Blair Bruce, llegó a emparentar con Monet a través del matrimonio con su hijastra Suzanne. El auge del Impresionismo francés viene también como consecuencia del cambio de gusto tras la Guerra Civil (1861-1865) que propicia un nuevo auge de la pintura europea (del que en un primer momento se benefician los académicos ya conocidos como Meissonier y Bougerau, etc.) y un abandono de la pintura del grupo *Río Hudson*.

⁶ NOVAK, B. *American Painting of the Nineteenth Century. Realism. Idealism. and the American Experience*. Nueva York, Harper & Row, 1979, y el Impt, pág. 59

La admiración norteamericana por el Impresionismo se va a canalizar en las clases altas por medio de la compra de obra. Y en esto Mary Cassatt fue importante, ya que por su condición de pintora norteamericana residente en París y de su relación personal con los Impresionistas franceses de los que formaba parte, pudo ejercer de puente, en calidad de consejera artística de muchos coleccionistas norteamericanos a quienes asesoró.

Consecuencia de esta admiración norteamericana por Monet fue la implantación de la moda de pintar al aire libre, que tuvo un gran desarrollo en los años 90, y determinó la creación de escuelas y cursillos. Las enseñanzas más importantes fueron las clases de William Merritt Chase para la *Shinnecock School of Art* en Long Island y las de John Twatchman en *Cos Cob*, en la última década del siglo XIX.

Otra de las consecuencias de esta admiración fue la creación del grupo de *Los Diez*. *Los Diez* (*Ten American Painters*) fue un grupo de impresionistas que se separaron en 1897 de la *Society of American Artists*, y pasarán a exponer conjuntamente durante veinte años. El grupo lo forman dos de los más prestigiosos pintores impresionistas americanos, Childe Hassam (1859-1935) y John Twatchman (1853-1902). Ambos estudiaron en París y a su vuelta a Norteamérica representan dos tendencias distintas dentro del grupo. Aunque para ambos la influencia de Monet es importante, ninguno de ellos fue discípulo directo del maestro de Giverny que sólo tuvo como alumno a Theodore Robinson (también miembro del grupo).



C. Hassam: *Arco de Washington. Primavera, 1890.*

Childe Hassam es el impresionista americano más cercano a Monet por su riqueza de colorido y por la importancia que concede al estudio de la luz del sol. Aunque en cierto momento el grueso impasto de su pincelada le asemeja más a Bonnard o Vuillard. Quizás, en su pintura, como en el arte de *los Diez* en general, haya una excesiva preocupación por lograr la belleza. Sus perspectivas y encuadres son más evidentes, tanto en los paisajes, como en las representaciones de la ciudad, que las de los Impresionistas a los que temáticamente se muestran muy cercanos.

Esta vista de Nueva York, es de lo más parisina, la figura alargada de la mujer en medio del Boulevard con los árboles tiene reminiscencias de Degas y Manet,



J. Twatchmann: *Icebound* (Cámino de hielo), 1900.

pero todo pasado por un filtro más convencional que simplifica el cuadro y lo convierte en una imagen cercana a Jean Béraud o aquellos otros artistas que creaban un “París elegante” para recuerdo de los turistas.

John Twatchmann se ha considerado siempre un pintor de paisaje que utiliza los descubrimientos impresionistas de la luz y del color y es menos deudor de ellos en su estilo y su temática. Al igual que el último Monet mucha de su obra está centrada en los paisajes domésticos en torno a su casa de Connecticut y combina unos motivos sencillos, que en su obra más característica, se ven envueltos en una atmósfera armónica de grises y colores suaves. Aunque Twatchmann, como el resto del grupo de *Los Diez*, no construye sus cuadros únicamente a base de pinceladas. En su caso concreto, se aleja de esta técnica para trabajar el cuadro en torno a distintas capas de color.

Otros miembros del grupo son: J. Alden Weir (1852-1919), Joseph DeCamp (1858-1923); Thomas W. Dewing (1851-1938); Theodore Robinson (1852-1896); William Merrit Chase (1849-1916) que a la muerte de Hassam ocupa su lugar; los neoyorquinos Willard Metcalf (1858-1925), Robert Reid (1862-1929); y los bostonianos Edmund Tarbell (1862-1938) y Frank W. Benson (1862-1951).

El Impresionismo americano, como suele ocurrir con las escuelas epigonales es, en líneas generales, mucho más conservador que el francés. Las formas están más claramente definidas, la pincelada es más respetuosa y el color está modificado por valores tonales. Además al incorporarse tardíamente a esta corriente, los norteamericanos resultan influidos por los Postimpresionistas y se puede ver la influencia de Gaughin o Maurice Denis en John Twatchman o la de Bonnard y Van Gogh en Childe Hassam.

3. Campo y ciudad: la particular dialéctica pictórica de la modernidad en EE.UU.

Si el siglo XIX supuso para la trayectoria artística norteamericana la época de su afianzamiento artístico y crítico en la elaboración de una temática; el paisaje, el siglo XX ha representado, hasta el éxito, en 1940, del movimiento plástico Expresionista Abstracto; la lucha entre un estilo considerado propio, el realismo, y otro extranjero, el abstracto. Esta dicotomía artística no llegará a solventarse hasta que las características de un arte nacional, que se esbozaron en el siglo XIX y que florecieron bajo las distintas agrupaciones de arte realista, fueron adaptadas críticamente y resueltas pictóricamente por los pintores del Expresionismo Abstracto.

Hasta llegar a esa catarsis final, se sucedieron diversos conflictos y teorías. Tomando como referencia cronológica el tiempo comprendido entre principios del siglo XX y la depresión económica de 1929, encontramos el famoso *Armory Show* de 1913, que marcó una línea divisoria esencial, un antes y un después para la pintura norteamericana. Se han planteado muchas consideraciones acerca de ese tiempo. Divisiones que hablan de arte tradicional y moderno, de perdedores y ganadores, de nacionalismo y de internacionalismo...

Al cambiar de siglo imperaban en Estados Unidos dos actitudes frente al arte. Por una parte, entre las clases altas, los intelectuales de Harvard y los coleccionistas de arte, un renovado interés por Florencia y el Renacimiento, bajo la influencia del crítico de arte inglés Walter Pater (que preconiza un esteticismo vital), a veces palpable y reconocida (como en el caso de Bernard Berenson, Walter Arensberg, Leo Stein), y otras, por mero mimetismo cultural (Mabel Dodge, Mina Loy, etc.)⁷. En contraposición a esa actitud surgió un grupo de pintores de Filadelfia. Son los nuevos rebeldes que han pasado a la historia como *The Eight (Los Ocho) o el Ash-Can Group*. *Los Ocho* se basan en los escritos del poeta norteamericano Walt Whitman, desprecian la teoría del “arte por el arte”, y los resultados prácticos a la que la llevan los pintores norteamericanos, Whistler y Sargent. Para ellos, como dice Martin Green, «El arte norteamericano vivía esclavizado por la tradición del Renacimiento y por Europa»⁸. Los del grupo de *Los Ocho* renegaban de los pinto-

⁷ Son muchas las anécdotas que marcan la influencia de Pater en este grupo sociocultural, además de su exilio florentino. Un exilio esteticista en pos de la belleza.

Así, por ejemplo, en la biografía de BERENSON, *Bernard Berenson, The Making of a Connoisseur*, Ernest Samuels nos narra cómo Norton reprende a Berenson por estar leyendo *The Renaissance*, pág. 37, y Steve Watson nos cuenta cómo lo primero que hizo el escritor e intelectual Walter Arensberg al llegar a Harvard fue poner una reproducción de la *Mona Lisa* sobre su mesa y entregarse al estudio de Pater (Steve WATSON, *Strange Bedfellows*, pág.28). Junto a ellos los críticos fin de siglo siguen la impronta esteticista, destacando particularmente John CHARLES VAN DYKE (y su famosa obra *Art for Art Sake*, 1883) y Samuel G. BENJAMIN.

⁸ GREEN, Martin. *New York 1913*, pág.133

res entonces de moda: Whistler y Sargent. John Sloan, uno de los integrantes principales del grupo, decía que Whistler era una flor en el ojal y que Sargent lo convertiría todo en satén.

Los Ocho reivindicaban el arte de Thomas Eakins (1844-1916) que por entonces no era nada popular. De hecho, Robert Henri, que fue el inspirador y creador del grupo, estudió en Filadelfia con un discípulo de Eakins, Thomas Anshutz (1851-1912)⁹. El punto de mayor relación entre Henri y Eakins está en su indiferencia al modelo de belleza esteticista.

Es interesante contraponer las figuras de estos dos pintores: Whistler y Eakins, ambos son norteamericanos y contemporáneos y ambos fueron personalidades algo excéntricas y solitarias, que aunque no crearan una escuela, si tuvieron un grupo importante de seguidores.

James Abbot McNeill Whistler (1834-1903) nació en una familia rica y conservadora. Su padre fue ingeniero y su primera vocación fue militar. Como ingeniero del ejército adquirió un dibujo extraordinariamente preciso que subyace siempre a la más "abstracta" de sus obras. Luego fue a París, donde hizo amistad con Manet y Fantin-Latour y estudió en el taller de Gleyre. Muy amigo de Monet y también de los Pre-Rafaelitas, no entra en ningún grupo, aunque es considerado miembro honorario de todos, pero él desarrolla un estilo propio de gran elegancia que se caracteriza por armonías de colores apagados y figuras alargadas que preconizan la estética "*Art Nouveau*". Pinta fundamentalmente figuras y paisajes de tonalidades exquisitas y una sabia contraposición entre color suavemente difuminado y vibrantes pinceladas que denotan un dibujo sumergido de sutil trazado. Su ingenio era proverbial y se suele pensar que muchas de las ideas que desarrolló el escritor y dramaturgo Oscar Wilde en su ensayo *El crítico como artista* proceden de Whistler (como puede verse en su conferencia: *Five O'clock lecture*). Su otra obra: *The gentle art of making enemies* nos revela su capacidad polémica y su amor por escandalizar los presupuestos comunes del "sentido común". Lo que explica también su litigio con el crítico John Ruskin a cuenta de la calidad de sus obras



Whistler: *La madre del artista. Sinfonía en gris y negro*, 1871.

⁹ William INNES Homer. *Robert Henri and His Circle*. págs. 24-30.



Thomas Eakins: *La clínica Gross*, 1875.

que Ruskin había calificado como “cubo de pintura arrojado a la cara del espectador”. Un pleito que Whistler ganó aunque a resultas de los gastos casi se arruina. En los pasos de Whistler encontramos dos artistas, muy dotados, retratistas ambos, como John Singer Sargeant (también paisajista e impresionista ocasional) y Cecilia Beaux. Su obra se inserta en el mundo privado de la alta sociedad internacional de fin de siglo, decadente y brillante, que practicaban un nomadismo que les llevaba a viajar incansablemente entre Venecia, París o Londres, y que desapareció con la Primera Guerra Mundial.

Thomas Eakins (1844-1916) hijo de maestro de escuela, es uno de esos artistas que hacen de su vida la búsqueda de una idea: estaba obsesionado por atrapar la verdad en el arte. Esta temprana ambición le llevó a estudiar anatomía en el Colegio de

Medicina, y a familiarizarse con la fotografía (llego a trabajar con Muybridge), para indagar sobre las leyes del movimiento animal y humano. Se formó en París y visitó Europa pero se afincó en Filadelfia, donde había nacido, dedicado a su arte como a un sacerdocio laico hasta el fin de sus días. Sus obras se caracterizan por un realismo intenso, de dibujo extraordinario, combinado con un colorido sobrio y a veces excesivamente convencional.

Aunque Eakins fue perdiendo popularidad con los años y murió en una relativa oscuridad, sin embargo, fue su camino, a través de Thomas Anshutz, Robert Henri y el grupo de *Los ocho* el que seguiría la pintura norteamericana que siempre pensó en Whistler y su legado como “europeo” y sin verdadera relación con la tradición del arte norteamericano.

La aparición de *Los Ocho* coincidió con una generación que pretendía una reforma total de la política, la economía y las costumbres y un florecimiento generalizado de las artes.

Las causas económicas que subyacían a esta situación eran, como nos dice Brown, producto de la oposición que presentaba la clase media y baja al imparable desarrollo de los monopolios económicos que surgen a partir de la Guerra Civil: «La clase media americana, columna vertebral de la civilización norteamericana, alimentada en el individualismo y confiando todavía en los

ideales de la democracia de Jefferson, comprendió que el increíble desarrollo económico de América a partir de la Guerra Civil había resultado de la multiplicación y arraigo de gigantescos monopolios»¹⁰. Estos monopolios de ferrocarriles, carbón y petróleo... se fueron extendiendo, consolidando su poder en la vida política, determinando que la protección del individuo frente a ellos se convirtiese casi en una cuestión de Estado.

Al tiempo, el movimiento laboral norteamericano se hacía más militante, desde un punto de vista económico con la organización de sindicatos, especialmente el *International Workers of the World*, más fuerte políticamente con la creación del partido socialista. En un sentido general, lo que se produjo fue la transición de los valores de la sociedad victoriana, eminentemente jerarquizada y patriarcal, hacia una nueva sociedad de libertad con las lógicas consecuencias que esto comportaba: el sufragio femenino, las elecciones directas, etc.

El hecho de que fueran Presidentes de Gobierno dos políticos demócratas, liberales y carismáticos como Theodore Roosevelt y Woodrow Wilson sirvió para respaldar esta atmósfera.

En el ámbito de los artistas, éstos tenían que enfrentarse con la institución académica, *The National Academy of Design*, que suponía estética y funcionalmente una rémora. El pensamiento académico se basaba en la tradición y el único progreso que se podía concebir desde ella era el que surgía como prolongación o extensión de las comprobadas virtudes del pasado. A pesar de ello, el «vacío estético» de la Academia no resultaba tan enervante como su consecuente política de exposiciones. Será fundamentalmente contra ella la que se dirigía la acción del grupo de *Los Ocho*, que consistía en el ataque al jurado que seleccionaba. Al no existir en ese momento unos criterios sólidos, ni un paradigma estético, la selección se hacía por el procedimiento de la aceptación de la mayoría, lo cual provocaba que, invariablemente, las obras más personales, más creativas, y por lo tanto más expuestas a provocar conflicto, fueran las que se eliminaban. Además, los miembros de la Academia tenían carta blanca para exponer sus obras sin pasar por ningún tipo de selección. Si a ello se añade que contaban con un espacio limitado, es fácil imaginar que predominaban las obras conservadoras.

Todos estos factores llegaron a integrarse formando un espíritu común, de tal manera que palabras como radical, progresista, anarquista, eran sinónimo de cambios políticos, artísticos y, a la vez, definiciones personales. Esta confraternidad entre ideas artísticas y políticas, que un historiador denominó “el puente frágil”¹¹, se concretó en la ayuda que los intelectuales y artistas radicales

¹⁰ BROWN, Milton W: *From the Armory Show to the Depression*, pág. 6.

¹¹ GOLIN, Steve. *The Fragile Bridge: The Paterson Silk Strike*. Filadelfia, Temple University, 1989.

de Greenwich Village prestaron a los trabajadores en huelga de la empresa textil Paterson en Nueva Jersey¹². Como dice Martin Green: “En ese momento de la historia, el arte y la política se unieron, así también las esperanzas y los miedos de la gente se fusionaron [...]. Parecía como si todo aquello que todo el mundo deseaba se encontrase en una punta, y todo aquello que la gente odiaba en la otra”¹³.

El salón de Mabel Dodge en Nueva York, a su regreso de Florencia en 1912, fue un claro exponente de esta situación. Resulta interesante cómo las nuevas ideas surgieron amparadas por viejas instituciones como Harvard y por viejos modelos como el salón literario. Allí se reunían revolucionarios, políticos, pintores, escritores, poetas, feministas y todas aquellas personas que huían de los convencionalismos sociales, personales o artísticos. De allí surgirá la idea del *Paterson Strike Pageant* y será allí también donde se ponga en marcha el aparato propagandístico del *Armory Show*.

Otro ejemplo evidente de fusión entre arte y política fue el periódico *The Masses*, en el que trabajaron muchos de los artistas del grupo de *Los Ocho*. Surgido en 1911 como una revista socialista, se destacó por sus innovadoras ilustraciones. Cuando en 1912 se quedaron sin fondos, los artistas se hicieron cargo del periódico, manteniendo una postura liberal y ecléctica, convirtieron el periódico en el foro de discusión del momento, en el que los artículos e ilustraciones eran publicados por consenso. En 1917, la coalición entre artistas y políticos se rompió: los artistas se niegan a que se incluyan textos en sus ilustraciones para que el mensaje quede más explícito. Se niegan a convertir su arte en propaganda. Fue el fin de una época.

4. Nueva York, máquina moderna

El grupo de *Los Ocho* llegó a Nueva York en 1895. Robert Henri trabajó primero en la escuela de arte del impresionista norteamericano William Merritt Chase, pero divergencias de criterios artísticos y su propia inclinación, más cercana al Manet oscuro de la primera época, que al Monet, excesivamente preciso y precioso, que impartía Chase, le llevaron a crear su propia escuela. Más tarde dio clases de pintura en la *Ferrer School* de carácter anarquista, donde luego daría clases también otro componente del grupo, George Bellows. El resto del grupo de *Los Ocho* fue a Nueva York, atraído por los trabajos gráficos surgidos en revistas y periódicos.

¹² A causa de la presión del gobierno y la patronal, la prensa hizo caso omiso de huelga. Una representación teatral multitudinaria, a cargo de los propios trabajadores dirigida por John Reed, rompió el silencio.

¹³ Green, Martin. *New York 1913. The Strike Pageant and the Armory Show*, pág. 4.

Los pintores del grupo *Los Ocho* (1895-1913) iban a las zonas más pobres de la ciudad a buscar entre sus humildes moradores el hálito de la vida. La alegría, música, el amor, la tristeza, el alcohol, la muerte... todo tenía, según ellos, un añadido de fuerza vital al darse la clase obrera.

Estos pintores presentaron un nuevo tipo de arte, urbano y popular, donde la técnica artística va a desempeñar un papel secundario frente a la voluntad de captar el pulso de la vida. Al mismo tiempo crean un nuevo modelo de artista.

Si en la segunda mitad del siglo XIX surge con la *Escuela del Río Hudson* un tipo de artista atlético, cazador, amante de la naturaleza y de sus riesgos, los pintores del grupo de *Los Ocho* producen un tipo de artista involucrado en la vida de la ciudad. Ya no es el artista elegante y elitista cuya actividad representaba un lujo para la sociedad, sino un nuevo modelo que tomaba partido por los oprimidos, que se identificaba con las clases bajas y cuya misión era reflejar la verdad del mundo que le rodea. La crudeza con la que lo hacen les valió el sobrenombre de *Ash-Can Painters* (o pintores del cubo de la basura).

Sin duda este concepto pictórico les venía no sólo de las enseñanzas de Robert Henri, que se basa en la obra de Whitman, sino de su propia profesión como ilustradores de prensa. A este respecto, decía Brown: «Como periodistas se esperaba de su trabajo visual interés humano y velocidad». Por otra parte, su modelo de artista representaba el héroe moderno del siglo XX: el periodista, verdadero rostro de Superman, y protagonista obligado de las novelas de aventura. La imagen del artista se movía entre los mitos salvadores del cómic y la realidad socio-económica del pintor.

La gran aportación que hizo Henri a este grupo de artistas fue crear un puente entre el gran arte de los museos y el pequeño arte cotidiano de los periódicos. Henri les ayudó a comprender que su tipo de arte entroncaba con las obras de Velázquez, Daumier, Goya, Hals y Manet. También los grandes artistas habían reflejado el mundo que les rodeaba y a veces de manera muy crítica. Henri introdujo en ellos la idea de que el arte del pasado no era el que defendía la Academia: muerto en su planteamiento y apolillado en su factura. Henri les descubrió el verdadero “sentido” del arte, les mostró el camino.

Podemos distinguir esencialmente dos tipos de artistas en el grupo de *Los Ocho* que acaba implicando, más que a ocho artistas: los realistas que ponían «la verdad» por encima de la belleza, como John Sloan (1871-1951), George Bellows (1882-1925), Jerome Myers (1867-1940), George B. Luks (1867-1933); y aquellos que estaban más atraídos por la pincelada suelta e impresionista importada de Europa por Henri: William Glackens (1870-1938), Ernest Lawson (1873-1939), Walt Kuhn (1880-1949), Maurice Prendergast (1859-1924)..

Si nos detenemos en la figura del artista John Sloan (1871-1951) pintor y grabador, vemos que surge primero como ilustrador gráfico ligado a distintos periódicos donde cultiva un estilo lineal cercano al Modernismo. A la vez asiste a clases nocturnas para completar su formación como pintor. Bajo la influencia de Robert

Y la contrapartida absoluta frente a la ideología plástica que presentan Robert Henri y *Los Ocho* la encarnan Alfred Stieglitz y su círculo.

Alfred Stieglitz (1864-1946) fue un fotógrafo norteamericano, de origen alemán, que se rebeló contra el encasillamiento de la fotografía con una función puramente documental y creó una asociación llamada la *Photo-Secession* (la secesión, considerada implícita en la modernidad¹⁴), una revista llamada *Camera Work* (1903-1917) y una galería: *The Little Gallery of the Photo-Secession*. Al principio de su andadura (1903-1907), a Stieglitz sólo le interesaba legitimar la fotografía como arte. Más tarde le empezaron a interesar problemas artísticos a los que daría cabida en su revista a partir de 1907 y en su galería, que empezaba a conocerse por el nombre de *291*. Fundamentalmente, Stieglitz reivindicaba el derecho del artista a expresarse de manera abstracta, lo que en el Nueva York de la época era una preocupación minoritaria, pero Stieglitz la convirtió en más minoritaria aún. No anuncia su galería, ni se permite ningún tipo de maniobra que pudiera considerarse comercial. Es un hombre de trato difícil y elitista para quien el arte era un asunto de minorías.

A través de los nombres de sus galerías se le puede seguir la pista a Stieglitz. Después del *Armory Show*, cuando el arte moderno entró en una etapa de popularidad indiscriminada, lo que coincidiría en 1917 con la quiebra de *Camera Work* y de *291*, Stieglitz se retiró. En 1925 fundaba otra galería dedicada exclusivamente a siete artistas: John Marin (1870-1953), Arthur G. Dove (1880-1946), Mardsen Harley (1877-1943), Charles Demuth (1883-1935), Georgia O'Keeffe (1887-1986) y a sus propias fotografías. La llamó *The Intimate Gallery* (La Galería íntima). Más tarde, en 1929, en medio de la reivindicación nacionalista en el arte, funda su última galería, se llamará *An American Place* (Un Lugar Americano)¹⁵.

Es muy difícil catalogar a Stieglitz: expuso a Matisse por primera vez en América, fue el primero en publicar a Gertrude Stein, exponía arte vanguardista europeo cuando todo el mundo lo desconocía y defendió los valores de un puñado de pintores norteamericanos cuando todo el mundo pensaba que el único arte moderno que valía la pena era europeo. Su capacidad para mantenerse interesado es paralela a su desprecio por las etiquetas y las clasificaciones¹⁶. Stieglitz expuso arte figurativo y abstracto en su galería, aunque se le ha considerado el primer defensor del arte abstracto; para él, éstas eran divisiones artificiales: "En mi opinión, de alguna manera -dice-, todo arte, toda obra vital, tanto en pintura como en literatura como en cualquier otro

¹⁴ NORMAN, Dorothy. *Alfred Stieglitz. An American Seer*. Nueva York, Aperture Foundation, 1990, pág. 49.

¹⁵ Parece ser que influyó en su elección del nombre de la obra de William Carlos WILLIAMS *In the American Grain*.

¹⁶ NORMAN, D. *Op. Cit.* Dice Stieglitz: «I do not label anything. I dislike labels, pág. 190.

medio, es abstracto. La idea de la vida, la vida en sí, es abstracta en su sentido más profundo”¹⁷.

Las superficiales divisiones que se han hecho entre Henri con representante de los Realistas y Stieglitz de los Abstractos norteamericanos sólo han servido para trazar un esquema de la pintura de esa época, pero no para configurar un planteamiento sólido de su pensamiento estético.

Tanto Henri como Stieglitz tenían una noción mística y vital del arte. Ambos conocían la obra de Kandinsky (de la que Stieglitz toma el concepto de “equivalencias” como inspiración artística e interpretativa en su serie sobre las nubes) y el valor de lo “espiritual”. Para Henri se trataba de captar en una obra el espíritu de la vida; para Stieglitz, de entregarse a la intuición, a la voz interior.

El arte y la vida son universos paralelos que se rigen por reglas misteriosas; la misión del pintor es establecer la conexión entre ambos y esto puede hacerse recurriendo a la abstracción o a la figuración. El arte tenía por entonces algo de indagación sobre la existencia. Era una búsqueda filosófica.

Otro elemento esencial para entender el panorama artístico norteamericano fue el enclave de los hermanos Stein en pleno corazón de la pintura más salvaje y arriesgada que se estaba haciendo en París. Leo y Gertrude Stein (y más tarde Michael y Sarah) eran los principales mecenas de la vanguardia parisina. Leo y Gertrude eran además amigos de los artistas y teóricos. Fue Leo el que empezó abordando el tema la pintura moderna desde un punto de vista semántica, lo que luego Gertrude puso en práctica por medio de una prosa directamente inspirada en los experimentos vanguardistas. Lamentablemente no quedan casi restos de las geniales elucubraciones de Leo, ya que pertenecía a esa generación de pensadores peripatéticos de fines del siglo XIX, que lucían sus mejores ideas en el curso de una conversación sin pensar en la necesidad de consignarlas por escrito.

Ya en 1904 Leo era un experto en Cézanne, al que asemejaba a Mantegna, y podía enseñar a los intelectuales americanos que venían a París, la verdad vanguardista del arte francés. Para Mabel Dodge, la postura de Leo frente a la pintura era la un *connoisseur* ahíto que exige que el arte le sorprenda. Los convencionalismos, que actuaban como la ley de la gravedad de las artes, le deprimían: «La tensión -solía decir- es el requisito para una obra de arte viva»¹⁸.

El traspaso de poderes de Leo a Gertrude se produjo con el cubismo y Picasso. Tanto en el aspecto personal como en su idea pictórica, Leo y Picasso no encajaron. En realidad, Picasso vino a tirar por tierra las expec-

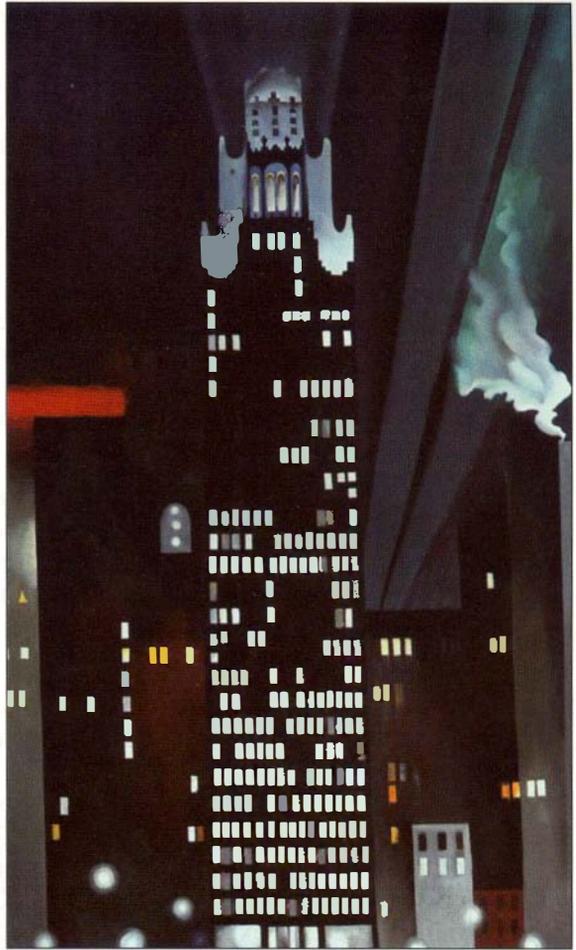
¹⁷ *Ibíd.* «So far as I am concerned, in one sense, all art, all living work, whether in painting or literature or in any other medium, is abstract in the deepest sense». pág. 190.

¹⁸ DODGE, Mabel. *European Experiences*. Nueva York, 1935, págs. 321-322.

tativas de Leo en la elaboración de una teoría histórica de la pintura moderna¹⁹. A partir de entonces resentido contra el arte moderno, se dedicó al vilipendio sistemático de Picasso y de propia hermana Gertrude²⁰.

En todo caso, esta alianza con Picasso era precisamente lo que Gertrude Stein estaba esperando, y fue ella finalmente quien escribió el texto para *Camera Work*, que Stieglitz, deslumbrado por una conversación con Leo, le había pedido a su hermano.

Los dos textos de Gertrude Stein que se publicaron en agosto de 1912 en la revista *Camera Work* son extremadamente herméticos; la crítica de arte no habría de seguir por ese camino. Sin embargo, el estilo Stein (endeudado con la literatura vanguardista de la época, especialmente con James Joyce) tuvo más éxito con los artistas. Georgia O'Keeffe escribió un texto para un catálogo de similares características y posteriormente algunos artistas conceptuales imitaron su estilo.



Georgia O'Keeffe: *Radiator Building*, 1927.

El interés de estos textos está su carácter abstracto. Las frases se suceden unas a otras sin lógica ni emoción, produciendo un cierto efecto acumulativo. Son como una serie de pinceladas puestas las unas las otras, con la idea de que vayan formando en nuestra cabeza una imagen, capaz de adquirir un sentido.

¹⁹ NORMAN, D. *Op. cit.* Dice Stieglitz: «While Stein can through the gamut of art old and new, I listened spellbound. I then said, «Mr. Stein, why not write down all you have said? It is the most wonderful thing, in a way, I ever have heard about art. If you should find no one to print it, I am ready to publish anything and everything you might send in *Camera Work*». But Mr. Stieglitz», Stein replied, «you see I am trying to evolve a philosophy of art. and I have not entirely succeeded in closing the circle. Until I have done so I cannot write», pág. 87

²⁰ WATSON, S. *Op. cit.* Leon Stein dice: «Both (Picasso and Gertrude) are using their intellects, which they ain't got, to do what would need the finest critical tact which they ain't got...», pág. 49.

Gertrude Stein llevó hasta sus últimas consecuencias una prosa imitativa de la pintura. A pesar de su carácter difícil es posible extraer algunas líneas maestras de sus retratos, en torno a las que se construye el texto, que, en el caso de Cézanne, es: «De esa manera Cézanne casi logra casi de esta manera», o de Picasso: «Este uno era uno teniendo siempre algo surgiendo de él, algo teniendo completamente verdadera significación»²¹.

El *Armory Show* (1913) fue el resultado de los esfuerzos del grupo de *Los Ocho* para encontrar modos alternativos a la Academia para exponer sus cuadros. Su primera exposición independiente de 1908, en la Macbeth Gallery, fue todo un éxito de prensa, público y ventas. Se dijo que habían heredado el espíritu rebelde de los impresionistas franceses. Su posterior exposición en abril de 1910, la *Exposición de Artistas Independientes* no alcanzó el mismo éxito, pero lograron poner a punto un sistema de organización democrática, formada sólo por artistas.

En la *Asociación de Pintores y Escultores Americanos* que surgió a raíz de estas iniciativas se fraguó el *Armory Show*, cuyo objetivo originario era respaldar a los artistas norteamericanos independientes, mostrando al público que el arte que se hacía en Francia, contrariamente a lo que predicaba la Academia, no era el arte de Bouguereau y Couture, ni siquiera el de *Los Impresionistas* sino algo distinto.

Los resultados fueron lo opuesto a lo esperado por lo que podríamos llamar un exceso de celo por parte de los encargados de seleccionar las obras, los pintores Arthur Davies (1862-1928), un pintor pseudosimbolista y Walter Kuhn, (de *Los Ocho*), que cumplieron con su deber tan excelentemente que la débil modernidad norteamericana quedó empujada. Los encargados viajaron para ver la exposición de la Sonnabend, en Alemania, y la segunda de las exposiciones organizadas en la Grafton Galleries, de Londres, por Roger Fry, y tomaron de esas exposiciones la intención explicativa de la vanguardia que ya presentó Fry en la primera exposición en la Grafton. Sólo un historiador versado en el Renacimiento como Fry pudo articular por primera vez una lógica historicista a todos estos movimientos que surgían de una forma aparentemente anárquica.

Quizás el rasgo más llamativo del *Armory Show* de 1913 fue su carácter popular. Iban a verlo no sólo artistas, críticos y personalidades sociales, sino todo Nueva York (aunque la muestra recalo también en Chicago y Boston, en ningún lugar tuvo un impacto tan grande como en Nueva York). Lo que, en parte, se debió a la efectiva propaganda con la que anunció. Las feroces y exageradas críticas que recibió, los numerosos chistes y caricaturas (sobre todo del

²¹ *Selected Writings of Gertrude Stein*. «In this way Cézanne nearly did nearly in this way», pág. 330. «This one having always something being coming out of him, something having completely a real meaning», pág. 335. Vintage Books, Nueva York. 1990.

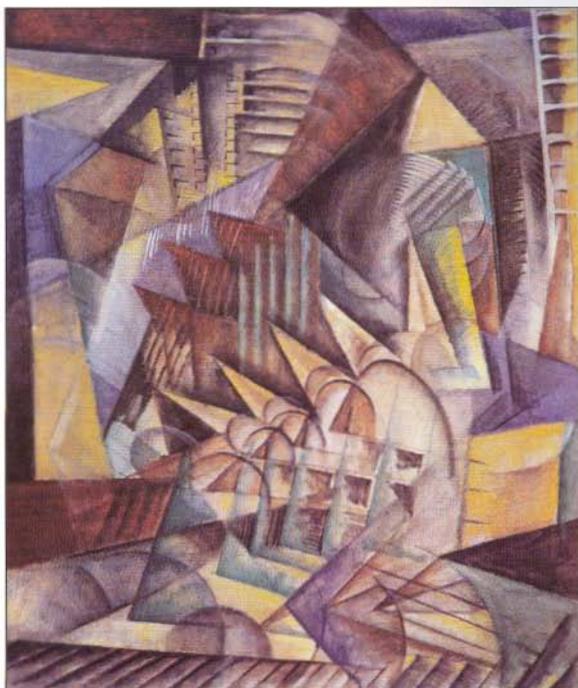
Desnudo bajando la escalera de Duchamp) no le desmerecieron sino que, al contrario exacerbaron el interés por la muestra. Pero sobre todo fue el espíritu de la época, en que lo artístico tenía repercusión social, lo que hizo un acontecimiento emblemático, ya que todo se encontraba en una red de significación muy estrecha e interconectada.

Esta múltiple posibilidad de lectura simbólica se encontraba incorporada en el propio entramado de la exposición, cuyo «logo» fue el pino de Tennessee, símbolo de la revolución norteamericana, y en el cuyo programa, distribuido a la entrada, Mabel Dodge incitaba, en términos de estilo Pater, a mirar la muestra bajo la advocación vital.

El sentido educativo de la exposición queda patente en su distribución. Las primeras salas estaban dedicadas a maestros reconocidos como Ingres, Delacroix, Corot y Manet, que se presentaban como los precursores; luego, Cézanne y Odilon Redon, *Los Ocho*; y, finalmente, en las últimas salas, las obras más arriesgadas, esencialmente la sala de los cubistas, que pronto fue titulada la «Cámara de los horrores»: Brancusi, Picasso, Picabia y el *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp. El didactismo se halla igualmente en el texto de Arthur Davies, que reúne, a los distintos «ismos» bajo advocaciones tan wolflinianamente intemporales como: Romanticismo, Clasicismo, Realismo.

Las consecuencias del *Armory Show* fueron inesperadas. *Los Ocho* que esperaban recibir del *Armory* el espaldarazo definitivo a su estilo de arte, se encontraron de nuevo en mala posición; esta vez no por ser excesivamente modernos, sino por anticuados. Poco después, *Los Ocho* dimitieron de la *Asociación de pintores y escultores americanos* y ésta se vino abajo.

Stieglitz, que hasta la fecha había sido el único promotor de las corrientes vanguardistas, desde su peculiar aproximación, que rechazaba la comercialización y la difusión indiscriminada, se vio rodeado por una serie de galerías surgidas a raíz del éxito del *Armory Show*, y cuyo afán mercantilista eclipsó su pequeña galería.



Max Weber: *Hora punta*, Nueva York. 1915.



Charles Demuth: *Fábrica. (Molino harinero)*, 1921.

la imagen figurativa de la ciudad introducen una simplificación modernizadora en sus imágenes: éste fue el caso de Frank Stella, Georgia O'Keeffe y de los *Precisionistas* Charles Sheeler y Charles Demuth. Todos ellos reducen la imagen arquitectónica de la ciudad a su esencia más formalista: líneas y colores que demuestran el carácter predominantemente abstracto de su inspiración. Sus obras, en general, conforman un repertorio de "fetiches" urbanos. Optimistas y soleados en el caso de los *Precisionistas* nocturnos y amenazadoramente fálicos en el caso de Georgia O'Keeffe.

En los años veinte surgió un nuevo modelo de artista; los paisajes urbanos adquirieron, bajo el influjo de los artistas extranjeros, una nueva perspectiva. Le Corbusier, Picabia, Gleizes... todos coronaron a Nueva York como la ciudad futurista y cubista por excelencia.

Nueva York se convirtió en la ejemplificación de la ciudad como la gran máquina. Una concepción llena de posibilidades y que permitía hacer cuadros abstractos y figurativos a la vez.

Un nuevo grupo de pintores norteamericanos, Joseph Stella, Max Weber, Arthur C. Dove, Walt Kuhn..., que antes de 1913 pintaban obras tradicionales, se incorporan a distintas tendencias de la vanguardia. Se produce una mezcla, a veces afortunada en que cubismo, futurismo, orfismo, expresionismo, abstracción... desprovistos de todo lo que no atañe directamente a la cuestión de su estilo, son utilizados como un alfabeto básico de arte... Esta obra de Max Weber *Hora punta* es un claro ejemplo de la mezcla entre cubismo y futurismo que sirven para exaltar la vida urbana. La división en formas geométricas y el colorido verde botella y pardo pertenece al primer cubismo, mientras que la secuencia de planos que se repiten al futurismo. Ambas se funden en esta imagen de resonancias Duchampianas. También están aquellos que sin desligarse de

BIBLIOGRAFÍA

- DAVIDSON, Abraham: *Early american modernist painting. 1910-1935*. Da Capo Press. New York. 1994.
- FLEXNER, James Thomas: *First flowers of our wilderness. American painting in the colonial period*. Dover publications. New York. 1969.
- NOVAK, Barbara: *Nature and Culture*. Oxford University Press. New York. 1980.
- PERLMAN, Bennard B: *Painters of the Ashcan School. The immortal Eight*. Dover Publications. New York. 1979.
- ROSAND, David: *The invention of painting in America*. Columbia University Press. New York. 2004.
- SERRANO DE HARO SORIANO, Amparo: *Palabra y pintura. La tradición crítica anglo-norteamericana*. Uned ediciones. Madrid. 2000.
- TAYLOR, Joshua C.: *America as Art*. Harper & Row. New York. 1976.
- VV.AA.: *American Impressionism*. Thyssen Bornemisza Foundation. 1990.
- VV.AA.: *Explorar el Edén. Paisaje Americano del siglo XIX*. Museo Thyssen. 2001.

LOS MODERNISMOS Y LA UTOPIA DE LA UNIDAD DE ESTILO

Víctor Nieto Alcaide

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción.
2. La unidad de estilo.
3. Línea, forma e iconografía.
4. Anticlasicismo y evasión.
5. Arquitectura para la sociedad moderna.
6. El foco belga: la obra de Victor Horta
7. “Domestic Revival” y el grupo de Glasgow.
8. El Modernismo entre la tradición y la modernidad.
9. La Sezession Vienesa.
10. La alternativa a la ciudad burguesa: La Ciudad Lineal y la Ciudad Jardín.

BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción

El *Modernismo*, el *Art nouveau* o *Estilo 1900*, además de otras muchas denominaciones que se podrían aplicar, fue un nuevo lenguaje que surge con dos aportaciones características y aspiraciones nuevas: la renuncia a utilizar modelos del pasado, sean estos del tipo que sean, y la tendencia a unificar e integrar todas las artes en un lenguaje único con la intención de que alcance una implantación universal.

Frente a los intentos de configurar un arte nacional a través de la recuperación de estilos medievales –neoárabe, neomudéjar, neorrománico, neogótico–



Emile Gallé: Vaso de cristal con decoración vegetal.

o clásicos –neoplateresco– o a mantener a ultranza los valores inmutables del clasicismo, el Art Nouveau surgió como un nuevo lenguaje sin modelos y al margen de las concepciones nacionalistas. Lo cual no supone que en algunos casos, como en Cataluña, el modernismo se convirtiera en la expresión de un sentimiento nacional.

El *Art Nouveau* surgió como un arte desligado de los lenguajes anteriores y como un fenómeno exótico que dio lugar a que se utilizaran numerosos términos para denominarlo. Además de los nombres *Style 1900* y *Modern Style* se aplicaron diferentes denominaciones según los países. En Bélgica, se lo llamó *Mouvement belge*, alusivo a una concepción nacional del lenguaje; en Italia, se lo denominó *Stile Liberty*, *Stile floreale* o *Stile Inglese*; en Alemania, *Jugendstil* nombre tomado del de la revista cuya

publicación se inició en Munich en 1896; y en Austria se le aplicó a este nuevo lenguaje el término *Szessionstil* (*Estilo Secesión*) mientras que en Francia se generalizó *Art Nouveau*, derivado de la tienda que abrió en París S. Bing en 1895. Fue este término el que, a excepción de los países germánicos, se generalizó después de la exposición de París de 1900.

2. La unidad de estilo

El *Art Nouveau* asumió el valor de un lenguaje universal con una unidad de estilo que no se había producido desde el Neoclasicismo. Al tiempo supuso la recuperación de artes y técnicas que habían caído en desuso. Es el caso de las artes decorativas, desplazadas a un segundo plano por el pensamiento clasicista y académico y que, como consecuencia de la industrialización, habían llegado a un bajo nivel artístico.

A través de esta valoración de “las artes aplicadas” se recuperaban especialidades como la joyería, de la que René Lalique será uno de sus máximos representantes, el mobiliario, el cartel, la vidriera, la encuadernación, o los objetos en vidrio, como los realizados por Emile Gallé, para las que se exi-

gía un conocimiento técnico artesanal específico.

Este resurgir de las artes aplicadas se producía también como una reacción frente a la máquina y a los objetos industriales, que habían sustituido el artesanado y la manufactura. William Morris, a través del movimiento *Arts and Crafts*, propugnaba un retorno a la Edad Media y al trabajo artesano; del mismo modo John Ruskin criticaba la máquina y la industria. Pero el Art Nouveau, aunque propuso una recuperación de la artesanía también desarrolló una integración del arte y la industria al producir mecánicamente objetos concebidos con un diseño surgido de los principios del Art Nouveau.

El resurgir de las artes aplicadas determinó que las formas del Art Nouveau se extendieran a todos los ámbitos de la vida a través de toda clase de objetos. Desde las embocaduras del Metro de París de Hector Guimard, a los muebles, las artes gráficas, los tejidos, las joyas, los libros y la tipografía, las lámparas, floreros, escaleras, ascensores, hierro forjado de verjas, balcones y columnas, es decir a todos los objetos, desde un edificio a un escritorio. Con ellos se creó una escenografía desde los principios de un nuevo estilo.

En esta tendencia, al tiempo que se recuperaban y enriquecían antiguas técnicas, se utilizaron, sometiéndolos a experiencias nuevas, los más distintos materiales que adquieren un nuevo protagonismo que se mantendrá de ahora en adelante. El hierro, los vidrios impresos que aportaron una extraordinaria variedad de texturas y efectos o la cerámica como material de revestimiento, por hacer mención solamente de algunos ejemplos, se convirtieron en nuevos materiales que junto con los tradicionales, aplicados con un nuevo sentido, sirvieron de base técnica a las realizaciones Art Nouveau.

Sin embargo, con independencia de todas estas novedades, la verdadera aportación de los artistas Art Nouveau fue la integración de todas las artes en un proyecto unitario y común. En un edificio todo se proyectaba de acuerdo con este nuevo lenguaje, la estructura y la decoración, los pasamanos, las puertas, los picaportes, las vidrieras, los muebles, todo se hacía de acuerdo con las formas de ese estilo único y excluyente que era el Art Nouveau.



Hector Guimard: *Entrada Metro de París, 1898.*



Ludwig Dietrich van Bearn: *La dama del lago*,
Barcelona, Villa Cerdanyola del Vallés.

Es un lenguaje universal desprendido de connotaciones nacionales aunque sus desarrollos vayan tomando unas orientaciones particulares que permitan hablar del modernismo en París, Viena, Bruselas o Barcelona, con figuras en la arquitectura como Puig i Cadafalch, Domenech y Montaner y Gaudí, o en Escocia donde la *Glasgow School*, de Charles Rennie Mackintosh creó una forma atemperada, sensible y de una racionalidad lírica de las formas Art Nouveau. Aunque el modernismo no logró una implantación universal y perdurable, asentó las bases del diseño moderno y una nueva concepción que rompe con la tradicional jerarquía de las artes. El *Art Déco* y la ideología de la Bauhaus no se entienden sin la experiencia integradora previa del Art Nouveau.

Las primeras formulaciones que apuntan como una premonición a lo que será posteriormente el Art Nouveau, surgieron en Inglaterra. Sin embargo, las primeras realizaciones en las que se definen una sintaxis de

este lenguaje tuvieron lugar en Bruselas con las realizaciones arquitectónicas de Victor Horta y Van de Velde. El Art Nouveau surgía como una integración entre arquitectura y ornamento, entre edificio y mobiliario, entre forma y utilidad. Con todo, a pesar de los mencionados brotes tempranos en Inglaterra y Bélgica, fue París su centro de creación y difusión más importante.

En la configuración del nuevo lenguaje “nouveau” confluyeron muchos factores, uno de ellos fue la influencia del arte oriental que se deja sentir en Europa poco después de mediar el siglo XIX y que tuvo una inmediata repercusión en las diferentes artes. Frente al lenguaje del clasicismo los artistas modernistas se sintieron atraídos por otros modelos, como los orientales, chinos y japoneses, que utilizaron de una forma libre. Más que de la copia de unos modelos se trató de la interpretación de unas formas independientes de la tradición clasicista. Era la consecuencia de un cambio del gusto hacia artes exóticas que desplazaron el valor que habían tenido las formas y modelos clásicos. Incluso estilos contrapuestos al clasicismo, como el Rococó, adquirieron un nuevo valor y relevancia.

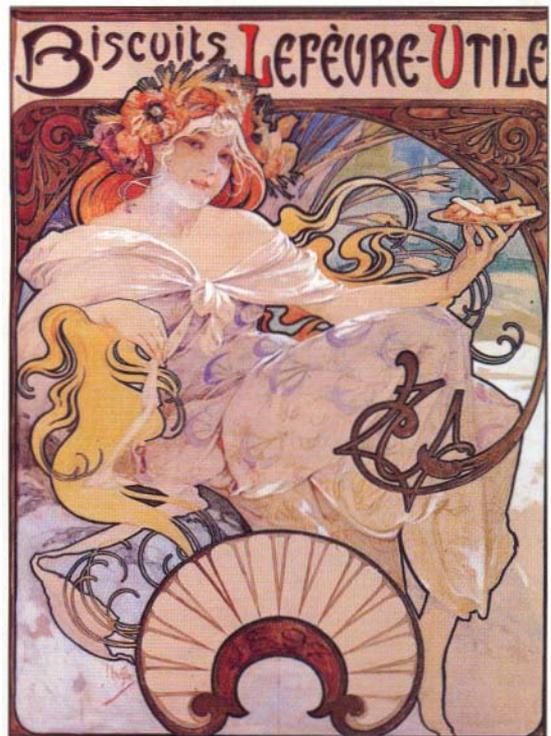
3. Línea, forma e iconografía

En la ornamentación, elemento esencial del Art Nouveau, la línea ondulada y fluida, en forma de un arabesco asimétrico, constituye la base de toda la decoración que se desarrolla en la arquitectura y en la demás artes. No obstante, suponer que el Art Nouveau es una simple decoración aplicada sobre una superficie arquitectónica o el volumen de un objeto sería una simplificación que concebiría este movimiento como simple decorativismo.

La decoración forma parte de la estructura del objeto y la estructura de éste asume las formas de la decoración. Ornamento y estructura se conjugan en las distintas artes de una manera integral. El ornamento asume la forma de una estructura que, en el caso de la arquitectura de Horta o de Gaudí, presenta una forma decorativa. En las realizaciones del Art Nouveau la decoración, en forma de arabesco, de estructuras fluidas, irregulares y asimétricas, con una atención especial por los componentes vegetales, están presentes en todas las realizaciones del Art Nouveau. La decoración Art Nouveau introduce un ritmo fluido y discursivo en las superficies arquitectónicas y en la tridimensional de los objetos.

En el Art Nouveau, frente a la racionalidad de los principios clásicos, diferenciados y distantes de las sugerencias de la naturaleza, se introduce una pulsión natural, vegetal, con una vitalidad propia del ritmo de la vida. Estas sugerencias de la naturaleza se traducen en un vocabulario con el que se configura un sistema plástico unitario basado en una ordenación. La concepción asimétrica de estas formas expresa una sensibilidad natural frente a los racionalizados sistemas de ornamentación de los estilos clásicos. Se trata de una ornamentación caracterizada por una idea de movimiento, frente a la estaticidad clásica, dotada de un efecto de fugacidad que comporta la idea del paso y discurrir del tiempo.

Si, como se ha visto, no existe contradicción entre estructura y decoración tampoco se produjo una dicotomía entre forma y significado. La ornamentación Art Nouveau es suge-



MUCHA: *Modelo para un candelario de galletas.*

rente y comunicativa. Aunque con la práctica muchos de los temas de su iconografía se convirtieron en simples repertorios formales, inicialmente tuvieron un contenido de carácter simbólico. La línea y el arabesco se entendieron como la expresión de un estado interior según apuntaba Henry van de Velde: “La línea representa en primer lugar el movimiento provocado por la actividad interior”. Nos transmite la idea de un arte evasivo con un ilusionismo vital que se expresa a través de una iconografía. Las formas, con su carácter orgánico, evocan una naturaleza de la que se han seleccionado unos componentes que se

repite con insistencia. Así los tallos ondulantes, los capullos, los lirios, el nenúfar y de forma preferente el árbol, que como elemento esencial de la naturaleza es referente de la fertilidad, reconvierten en los arabescos que aparece de forma constante en toda la decoración Art Nouveau.

En el Art Nouveau destacó la representación de la mujer con formas ideales y estilizadas que arrancan de los modelos Prerrafaelistas y que resurge en 1893 con un planteamiento mucho más radical en las ilustraciones de Audrey Beardsley de la *Salomé* de Oscar Wilde y que alcanzó una extraordinaria difusión no solo en la ilustración sino también a través del cartel, como los realizados por el checo Alfons Mucha. Sus representaciones se integraron como expresión de la permanencia en el tiempo a través del flujo vital de la fertilidad.

Y lo mismo sucede con la representación de animales plegados a los ritmos “nouveau”, como la libélula, el cisne, el pavo real, el flamenco o la mariposa. Se trata de una nueva mirada hacia la naturaleza que sustituye a las formas derivadas del clasicismo y que tiene su precedente en las teorías de Ruskin y William Morris que,



Audrey Beardsley: Ilustración para *Salomé*.

a través de sus *Arts and Crafts*, estableció unas bases fundamentales para el posterior desarrollo de las artes aplicadas Art Nouveau. Frente al agotamiento de los lenguajes convencionales los artistas dirigieron su mirada hacia una realidad desvinculada de códigos estéticos: la naturaleza. Un seguidor de William Morris, John Sedding, afirmaba, en este sentido: “Abandonad esta aburrida interpretación de los viejos estilos e interpretad la Naturaleza”. Ahora bien, esta interpretación no consistía en una representación realista o naturalista, sino en la traducción de los componentes de la naturaleza palabras que articulasen un nuevo lenguaje.

4. Anticlasicismo y evasión

Este nuevo arte, desentendido de los modelos del pasado, responde a un momento de énfasis social y de creencia firme en los valores del progreso. El Art Nouveau surge en el ámbito eminentemente urbano aunque luego se extienda a otros centros periféricos, es propio de una burguesía triunfante, orgullosa del estatus alcanzado y obsesionada por mostrar ostentosamente una imagen nueva de poder desvinculado de las concepciones aristocráticas y regias de antaño. Por eso, hallamos que las realizaciones Art Nouveau se producen en unas construcciones desvinculadas de estas ligaduras del pasado. Las estaciones de Metro, casas y residencias particulares, bibliotecas, casinos, hoteles, bancos, palacetes y edificios de viviendas urbanos, se erigieron con el sello inconfundible de esta nueva clase social. Se trata en suma del arte de una burguesía industrial recién llegada a la riqueza que utiliza un arte para proclamar su poder y manifestar ostentosamente que es algo nuevo desvinculado del pasado.

Sin embargo, en las obras Art Nouveau se aprecia como, frente a esta aparente imagen triunfal, se tiene la sensación de que obedecen a unos ideales marcados por una profunda indecisión y una no menos evidente evasión de la realidad. Es la confirmación de una realidad y de un presentimiento. Por un lado, es una huida de la presión de un pasado cargado de conflictos de incertidumbres. En este sentido el Art Nouveau desarrolla una trayectoria paralela, y a veces concurrente con el Simbolismo. Por otro, es también una



Cúpula de Cristal del palacio Longoria, Madrid, 1904.

evasión de las dudas que se producen con respecto al porvenir. Es un arte que surge entre estas dos presiones y que se aferra a unas imágenes de evasión que trasciendan la realidad del presente.

El interior modernista lleva al espectador a un mundo trascendido, desconectado de la realidad, introduciéndolo, como Alicia al caer por el agujero, en otra dimensión creada por las formas simétricas, las decoraciones fantásticas e ilusorias, el envolvente vegetal, la luz mágica de las vidrieras y las escurridizas y fluidas formas de los objetos.

El Art Nouveau fue un arte que tuvo su principal desarrollo en la arquitectura y las artes aplicadas. Pero también tuvo su proyección en la pintura. La obra de Burne-Jones, por ejemplo, es un claro nexo de unión entre los Prerrafaelistas y la obra de los ilustradores del Art Nouveau. Igualmente se aprecia una relación con el Art Nouveau en obras juveniles de Gauguin, los pintores simbolistas, la concepción tensa y en movimiento de la naturaleza de Van Gogh y la línea ondulada y el arabesco de Toulouse-Lautrec o la concepción del mundo de Klimt. Incluso el celaje de *El Grito* de Munch obedece a esta tendencia. Sin embargo, la representación Art Nouveau era una imagen simbólica que utilizaba la naturaleza como referente, como idea y no como realidad. En la decoración "nouveau" la naturaleza se transforma en una nueva plástica expresiva y en una nueva concepción de la vida y del mundo.

5. Arquitectura para la sociedad moderna

La arquitectura del Art Nouveau tuvo una existencia breve, prácticamente está agotada cuando en 1914 se inicia la Primera Gran Guerra, aunque es lo suficientemente significativa para que hoy se analice como un movimiento unitario en el tiempo, diverso en sus planteamientos pero sin continuadores ya que desapareció a la vez que los que le dieron vida. A caballo entre dos siglos e independiente del historicismo, los logros alcanzados por algunos de sus grupos, como la Sezession vienesa, pusieron las bases de la arquitectura moderna.

El predominio de lo ornamental en las arquitecturas del Art Nouveau hizo que se asociase con un estilo decorativo, propio de los interiores burgueses a la moda, olvidando que sus formas arquitectónicas son la consecuencia del ornamento y éste no es un complemento de la arquitectura. Lo cierto es que los proyectos recogían hasta los más pequeños detalles de mobiliario y decoración, dentro de un esteticismo decadente muy del gusto fin de siglo. El Art Nouveau se sirvió en sus obras de elementos decorativos neomedievales, neobarrocos, neorrocócós y notas sacadas de la ornamentación musulmana, todo ello a la búsqueda de un lenguaje propio que le dará su aspecto inconfundible. Todo ello responde a las características de este estilo urbano que se asocia a ejemplos particulares como el Modernismo de Gaudí y del foco catalán que ha

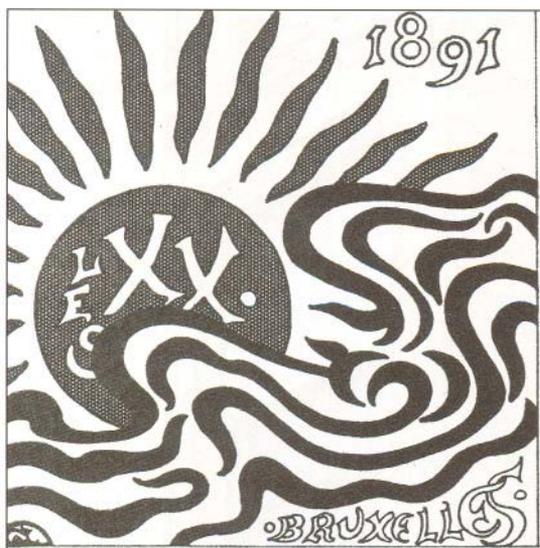


Auguste Perret: *Detalle decorativo de la casa n° 25 de la Rue de Franklin, París.*

servido para identificar una ciudad, Barcelona, y dar entidad a un estilo que puede asociarse con concepciones nacionalistas. En casos como el de Mackintosh, sus obras identifican a su ciudad, Glasgow.

No obstante la arquitectura del Art Nouveau no sólo se centró en conseguir efectos plásticos espectaculares, sino que asimiló una serie de elementos ya existentes en la arquitectura precedente y los elaboró a su conveniencia. Por ello su lenguaje vive tanto de cosas antiguas como nuevas, hallazgos felices que aprovecharán las posibilidades de las nuevas técnicas y materiales que se les ofrecían, como el hormigón armado que Anatole de Baudot empleó con total sinceridad en la iglesia de St. Jean de Montmartre (1894-1902) en París y que algunos años después, Auguste Perret utilizó en la estructura de hormigón y en la decoración art nouveau de la casa que construyó en la calle Franklin, número 25, de París (1902).

Si del movimiento inglés la arquitectura del Art Nouveau había heredado el sentido moral que Ruskin y Morris le habían dado y la sinceridad en el empleo de los materiales, de las teorías de Viollet-le-Duc recogió la utilización del hierro y el correcto empleo de sus técnicas específicas. Los motivos vegetales en hierro y las estructuras metálicas que Viollet-le-Duc había expuesto en *Entretiens sur l'architecture* fueron retomados por arquitectos como Victor Horta, que se sirvió de los recursos funcionales y las posibilidades del metal en sus obras.



Pórtada del catálogo de Les xx.

trataron de reordenar desde su particular punto de vista estético, pero también fue el lenguaje adecuado a la casa de recreo, al capricho arquitectónico del industrial enriquecido y de alto nivel cultural al que la casa se adaptaba a su propietario como chaquetas perfectamente cortadas, como recuerda Renato de Fusco¹. Sus obras son características del último estilo decimonónico, aunque sean el resultado infructuoso de una búsqueda de la modernidad, idea que Henry Van de Velde (1863-1957) recoge en su autobiografía: “El leve paréntesis del art nouveau, aquel efímero movimiento sin más leyes que su propio capricho, fue seguido... por los vacilantes comienzos de un nuevo estilo, por fin disciplinado y proporcionado, el estilo de nuestro tiempo”.

6. El foco belga: la obra de Victor Horta

●ctavio Maus (1856-1919) y Edmund Picard (1836-1924) y el grupo Les xx (Los veinte) son los iniciadores del llamado foco belga, que permanecerá hasta 1893, cuando Les xx fueron relevados por La Libre Esthétique (1894-1914). En sus exposiciones recogieron las obras de William Morris, del movi-

Desde una fase en que la línea curva y sinuosa, además de la asimetría, determinará la forma arquitectónica, se irá evolucionando hacia formulaciones más tardías en las que se recurrirá a un geometrismo de gusto muy lineal que podemos encontrar en las obras de Mackintosh o Hoffmann, además de la búsqueda de un estilo nuevo, no determinado por la decoración y en el que lo más característico es la ausencia de decoración, casi un protorracionalismo que, sin embargo, no despreciaba los recursos plásticos que podía brindar la rejería, la vidriera o la cerámica a la hora de enriquecer sus edificios.

El Art Nouveau adornó con sus novedosas construcciones los recién creados ensanches de las ciudades que

¹ Renato DE FUSCO: *La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976, pág. 4. El autor recoge las palabras de Ludwig Hewes sobre la casa Tassel de Victor Horta, la primera residencia moderna que respondía a los gustos del propietario.

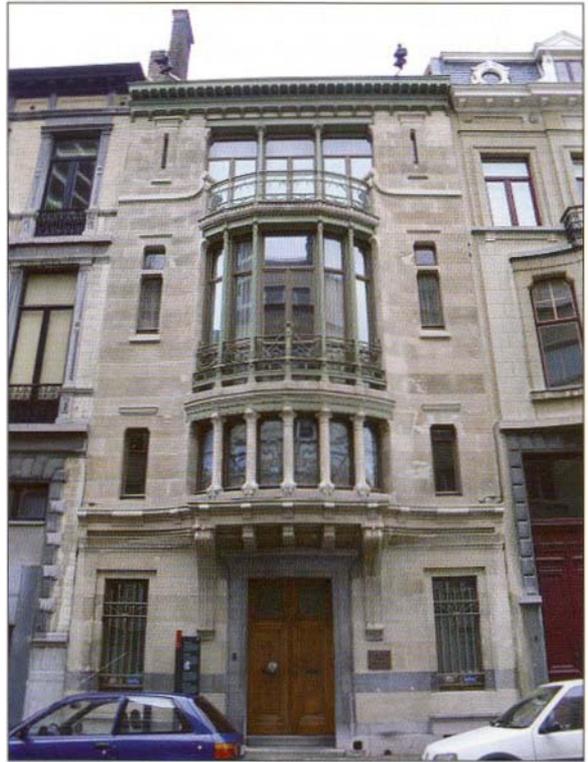
miento Arts and Craft y sirvió para dar a conocer los planteamientos de Henry Van de Velde y la producción que se hacía al otro lado del Atlántico, en los Estados Unidos. Su órgano de difusión fue la revista *L'Art Moderne* (1881) que extendió su rechazo hacia el arte académico y consiguió agrupar en torno suyo a artistas de filiación tan diversa como Cézanne, Van Gogh, Rodin o el músico Debussy. Sus exposiciones y conferencias mantuvieron una actitud de ruptura con el gusto generalizado y una apertura hacia todo lo que fuera renovación.

Victor Horta (1861-1946) fue el arquitecto que desde muy pronto llevó al lenguaje arquitectónico las formas del Art Nouveau aunque en su producción también se puedan rastrear las huellas del neobarroco y del neorrocó, junto a la influencia inglesa, muy presente en Bélgica entre 1880 y 1890 a través de la exposición de objetos ingleses de 1892, en el salón de Les xx. Horta se había formado en la Académie des Beaux-Arts de Bruselas y había trabajado junto a Alphonse Balat (1818-1895) autor de los monumentales Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas (1875-81) y arquitecto del rey Leopoldo II.

La *Maison Tassel* (1892-1893), en el número 6 de la rue Paul Emile Janson de Bruselas, es el emblema del nuevo estilo porque muestra en todos sus detalles el ritmo del art nouveau, el característico “golpe de látigo”, que hasta entonces parecía ser sólo propio de las artes gráficas y que en la obra de Horta va a servir para configurar el espacio tridimensional.

La casa Tassel tiene una planta convencional que ocupa un solar estrecho entre medianerías, con fachadas a la calle y al jardín posterior. La residencia se estructura en torno a la escalera que parte del vestíbulo de entrada. Los muros curvados y la ligera estructura de hierro visto, así como los pavimentos, muebles, vidrieras y molduras construyen un ambiente unitario en el que todo parece responder a un ritmo ondulante.

Horta se sirvió de los nuevos materiales y de las innovaciones en las artes decorativas, pero adaptados a su propio esquema expresivo de formas orgánicas, que no naturalistas, que configuran la estructura y dan sensación de movimiento. Con elementos muy



Victor Horta: *Fachada Casa Tassel*. Bruselas.

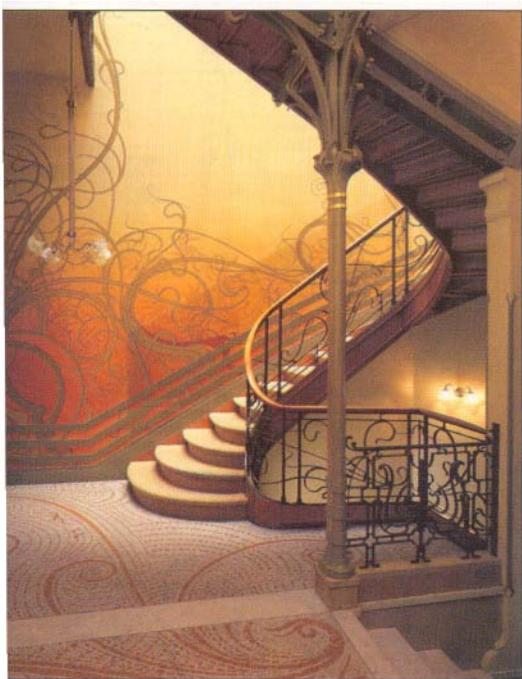
similares construyó entre 1895 y 1900 el Hôtel Solvay, en el número 224 de la Avenue Louise de Bruselas, residencia del industrial de la sosa Arnaud Solvay, una personalidad destacada del mundo cultural y artístico de Bruselas. El nuevo lenguaje reelabora la tipología clásica de residencia privada en la que hay una perfecta conjunción entre mobiliario y decoración.

La Maison du Peuple (1896-1899) desgraciadamente ya desaparecida, es sin duda su obra más ambiciosa en el nuevo estilo. No se trataba de una residencia privada, sino de una obra más compleja pues debería albergar la sede del Partido Socialista belga y de su sindicato de trabajadores, además de la cooperativa de consumo. Horta quiso que primara la idea de funcionalidad con el empleo del hierro en estructura vista, pero lo dotó de las características de preciosismo o de sobriedad en el modelado según el lugar para el que estuviera destinado. Las fotos del desaparecido Salón de Actos nos muestran la perfecta adecuación de funcionalidad y virtuosismo estético dentro de una composición curvilínea de gran simplicidad. Horta después de la Primera Guerra Mundial abandonó el Art Nouveau para adoptar un convencional clasicismo, mostrando lo transitorio de este estilo fin de siglo.

En Francia Hector Guimard (1869-1934) siguió los pasos de Horta con el empleo caso obsesivo del hierro al que supo dotar de valores expresivos. Sus entradas al Metro de París (1900) están tratadas como una joya con elementos de gran plasticidad aunque estén perfectamente adaptadas para asumir su función práctica. El Castel Béranger (1894-1898) o el Auditorio de Humbert de Romans (1902) nos muestran esta estética fin de siglo en la que las artes aplicadas y los recursos técnicos de los nuevos materiales son utilizados con un sentido decorativo para conseguir ambientes y conjuntos de acusada y compleja originalidad.

Henry Van de Velde (1863-1957), pintor frustrado, arquitecto y artista unitario, se convirtió en teórico y crítico de todas estas manifestaciones. Desde 1894 en "La libre esthétique" reflexionó sobre la necesidad de superar el pasado y elaborar una estética que tuviera su fundamento en la razón y que acabase con la degeneración a que había llegado el historicismo. A través de numerosas publicaciones y en *Formules d'une esthétique moderne* (1923), va desgranando sus reflexiones sobre la evolución y la teoría de las

Henry Van de Velde (1863-1957), pintor frustrado, arquitecto y artista unitario, se convirtió en teórico y crítico de todas estas manifestaciones. Desde 1894 en "La libre esthétique" reflexionó sobre la necesidad de superar el pasado y elaborar una estética que tuviera su fundamento en la razón y que acabase con la degeneración a que había llegado el historicismo. A través de numerosas publicaciones y en *Formules d'une esthétique moderne* (1923), va desgranando sus reflexiones sobre la evolución y la teoría de las



Victor Horta: Escalera Casa Tassel, Bruselas.

artes; su propia autobiografía es el resumen de una completa vida profesional centrada en “la instauración de una estética racionalizada, en la cual la belleza y la forma serán inmunes a la infección continua del dañino parásito: la fantasía”.

En su primera obra arquitectónica, su propia casa, Bloemenwerf (1895-1896) en Uccle, próxima a Bruselas, recoge la influencia del estilo de la Red House de William Morris donde decoración y mobiliario responden a su concepto de arte unitario y son la perfecta conjunción entre arte e industria. En 1898 fundó en Uccle el taller “Arts d’industrie, de construction et d’ornamentation” para la producción de objetos de uso cotidiano como vidrios, muebles, vajillas, telas, etc., un modelo tomado del movimiento inglés de Arts and Crafts.

Desde 1899 trabaja en Alemania como asesor artístico del Gran Duque de Sajonia-Weimar. Allí funda la Escuela de Artes y Oficios de Weimar que tras la Primera Guerra Mundial se convertirá en la Bauhaus. En 1914 construyó el teatro de la Werkbund en Colonia para la exposición de ese mismo año, que será un manifiesto de sus ideas de funcionalidad que van a anticipar los planteamientos que tendrán pleno desarrollo en los años 20. El edificio desapareció tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Sus trabajos como docente le permitieron hacer historia del Arte Nouveau y reconstruir el camino hacia la modernidad que el breve movimiento pretendió recorrer.



Henry van de Velde: *Su casa*, Bloemenwerf, Uccle, Bélgica.

7. “Domestic Revival” y el grupo de Glasgow

Inglaterra sirvió de modelo para el Art Nouveau del continente pero el característico lenguaje curvilíneo no va a tener su adecuación en la arquitectura de las Islas Británicas que en la búsqueda del nuevo estilo va a seguir los pasos de la tradición artesanal del movimiento Arts and Crafts con el propósito de conseguir una arquitectura bien hecha y sincera en el empleo de los materiales.

El movimiento de las Arts and Crafts, salido de las concepciones de arte unitario y del desarrollo de las técnicas artesanales defendido por William Morris, convirtió la vivienda unifamiliar, la residencia de regulares dimensiones, en objeto artístico. La casa se convierte en un objeto precioso al que las artes aplicadas dan realce, pero en el que, por encima de otras consideraciones,



C.A. Voysey: *The Orchard*, 1899. Shire Lane, Chorleywood, Warkickshire.

se busca el confort; es una arquitectura de “cottages” alejada de la orientación de la arquitectura oficial claramente conservadora en la Inglaterra victoriana; hay que recordar que la reina Victoria no muere hasta 1901. Así, pues, desde las Guilds (Gremios) que trabajaron de forma independiente, se dio respuesta a una clientela formada mayoritariamente por burgueses acomodados, que no precisaban de una residencia sofisticada o caprichosa, sino de una

vivienda confortable en la línea de la arquitectura tradicional inglesa que no dejará de incorporar las innovaciones técnicas.

Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942) representa la renovación en esta arquitectura doméstica. En 1882 creó la Century Guild of Artists y en la revista *The Hobby Horse* publicó proyectos de viviendas de gran sencillez de líneas que fueron muy utilizadas por arquitectos posteriores como Voysey o Mackintosh. Charles Annesley Voysey (1857-1941) fue capaz de abrir un camino nuevo; sus casas unifamiliares suponen la mayor contribución a la renovación del estilo; su arquitectura es el resultado de unas concepciones éticas que, sin olvidar la tradición, trató de adaptar a la nueva sociedad. En ella se renunciaba a la decoración buscando una funcionalidad conseguida a través de la sencillez. Desde sus primeros proyectos –un “cottage” de 1885 que publica en la revista *British Architect*– a sus obras maduras –como *Bishop’s Itchington*, Warwickshire (1888)– Voysey siguió unas pautas fijas. Construye un tipo de vivienda en la que la horizontalidad se acentúa con una cubierta a cuatro aguas con alero saliente apoyado en finas ménsulas de hierro, alero que proporciona sombras profundas a los muros, por lo general enlucidos con una textura rugosa. Las ventanas, del tipo batiente, se reparten en bandas horizontales, entre montantes de piedra. Toda la distribución asimétrica de planos y huecos pretendía ser una abstracción de la arquitectura japonesa, muy imitada también en el mobiliario, sobre todo en el caso de la nunca realizada *Tower House* de Bedford Park (1888-1891), Londres. Voysey quiso hacer una arquitectura individual y económica, auténticamente inglesa que no imitara la de otros países.

Un arquitecto peculiar Charles Harrison Townsend (1852-1928), que también construyó “cottages” con el tradicional estilo inglés, es quien mejor enlaza con el art nouveau del continente. Sus edificios en Londres, el *Bishopsgate Institute* (1892), la *Whitechapel Art Gallery* (1896) y el *Homiman’s Museum* (1896), conjugan un planteamiento fuertemente asimétrico con una decoración naturalista en la que predominan las formas vegetales. Las dos primeras

obras recuerdan en sus arcos de entrada de gruesas dovelas las utilizadas por el norteamericano Richardson de vago recuerdo neorrománico. Pero la obra que le liga a las modas del continente es la iglesia de St. Mary the Virgin, Great Warley, Essex (1902-1904), una típica iglesia rural, que en su interior muestra todo el repertorio decorativo del Art Nouveau. La decoración fue realizada por William Reynolds-Stephens (1852-1943), colaborador en tantas ocasiones de Townsend, quien empleó los motivos florales y las imágenes de ángeles al modo prerrafaelista. La mezcla de materiales diversos, como los mármoles veteados, el bronce o el plateado de aluminio (un elemento innovador que se utiliza en planchas repujadas para recubrir las bóvedas), le proporcionan un aspecto rico que rompe con la tradicional arquitectura religiosa del neogótico.

Mientras, en Glasgow aparece un círculo artístico que comulga con el movimiento Arts and Crafts. Sin connotaciones historicistas y con rasgos simbolistas, el foco escocés elabora un lenguaje arquitectónico en el que primará el geometrismo, algo común en los años finales del Art Nouveau.

El círculo escocés estaba integrado en sus comienzos por los pintores James Guthrie, J. Lavery y E. A. Walton; a él se unieron con posterioridad los arquitectos George Walton (1867-1933), Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Herbert Mac Nair y las hermanas Frances y Margaret Macdonald. La colaboración y entendimiento entre los cuatro últimos los convirtió en “Los cuatro de Glasgow”, nombre con el que acudieron a exposiciones; su relación incluso pasó al plano personal con los matrimonios de Mackintosh y Mac Nair con Margaret y Frances Macdonald respectivamente. El grupo lleva a los objetos de decoración y a las artes gráficas diseños simétricos, en los que las formas cur-



Charles Harrison Townsend: *St. Mary the Virgin*, 1902. Great Warley, Essex.



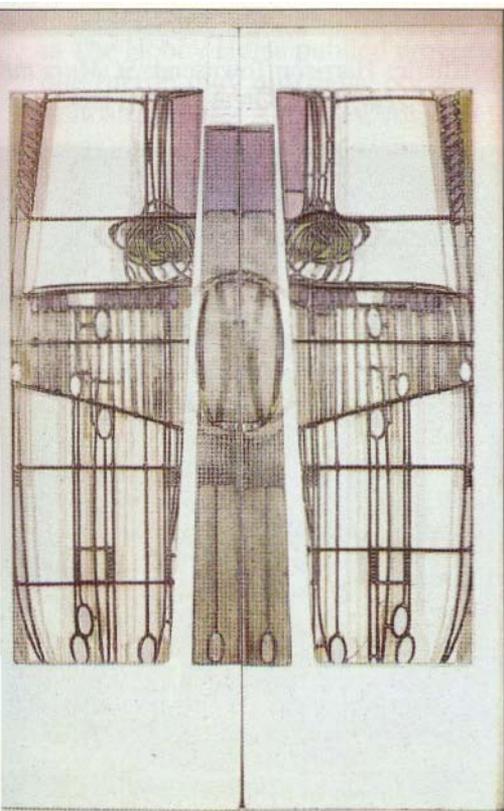
William Reynolds-Stephens: *Decoración interior de St. Mary the Virgin*.

vas se adaptan a esquemas muy planos en bandas, dentro de un acusado simbolismo; en sus composiciones la figura humana es un elemento más del esquema decorativo sujeta también a la geometría y a la abstracción.

Mackintosh siguió como arquitecto el concepto de arte total. La colaboración con su esposa Margaret hace difícil su definición como arquitecto o decorador por resultar casi imposible precisar hasta dónde llega la intervención de cada uno en las obras. Las decoraciones que realizan para los salones de té de Miss Cranston en Glasgow son un espléndido muestrario de la evolución de sus ideas sobre la decoración interior. En el local de Buchanan Street (1896-1897), se limitó a la realización de un mural en el que las figuras se adaptan a una distribución geométrica en la que predomina la simetría y el paralelismo, con motivos muy planos de vegetales estilizados a modo de cintas. El Salón de Té Willow, en Sauchiehall Street (1903-1904) es obra suya íntegramente donde se reconoce su estilo maduro. Por fuera muros desnudos enlucidos en blanco, rigor volumétrico y amplios ventanales horizontales que semejan una retícula de cristal; su interior recoge todas las constantes en mobiliario y decoración: sillas de diseño cúbico

y altos respaldos, ornamentos planos y abstractos en los que las formas originariamente naturalistas evolucionadas se distribuyen de manera simétrica, hermosas vidrieras emplomadas de caprichoso diseño con predominio de tonos rosados suaves, además de los característicos muebles lacados en blanco que tendrían tanto éxito en el mercado.

Sus dos casas unifamiliares más notables, Windy Hill (1899-1901), Kilmacolm y Hill House (1902-1903), Helensburgh, ambas cerca de Glasgow, fueron también obras completas en las que se integraron arquitectura y mobiliario. El mobiliario para la Hill House es una muestra de geometrismo y originalidad, con los característicos dormitorios lacados en blanco, los muebles decorados en finas bandas paralelas y el típico motivo de enrejado que utiliza en cualquier superficie, incluso en los respaldos calados de las sillas. Mackintosh expuso sus decoraciones para habitaciones en Munich en 1898 y en la exposición de la Sezession vienesa

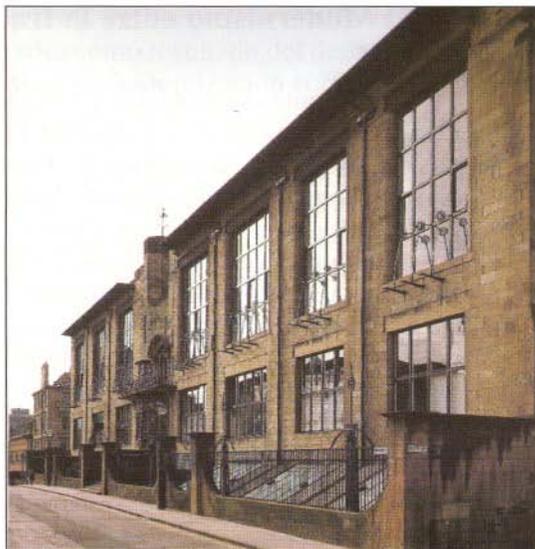


Charles Rennie Mackintosh: *Puertas Salón de Té de Mrs. Willow*, Glasgow.

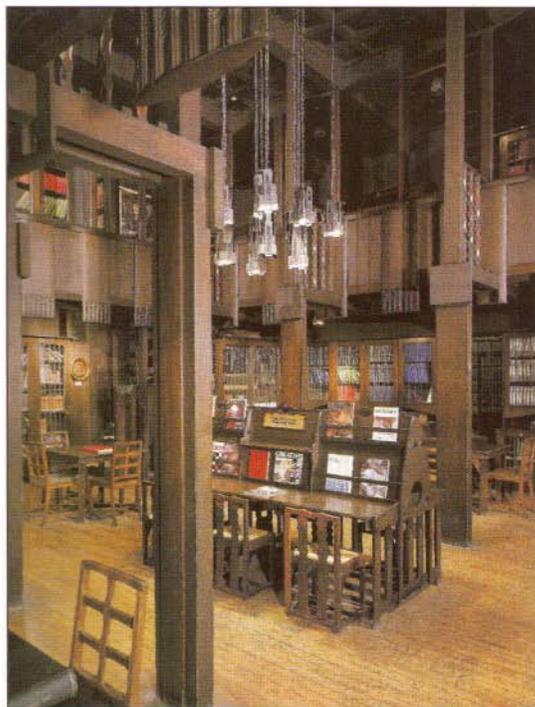
en 1900, donde alcanzaron un éxito notable, por encima del art nouveau curvilíneo de origen belga o francés.

Su obra más notable, y en cierta forma el manifiesto de su estilo, es la Glasgow School of Art que se construyó entre 1897 y 1909 a pesar de las dificultades económicas. En este edificio el arquitecto supo combinar a la perfección las necesidades prácticas de un centro docente con una gran originalidad en la distribución de los espacios y en la decoración. Es un gran bloque con la fachada principal orientada al norte que presenta grandes ventanales que iluminan los talleres del interior y distribución asimétrica de los elementos como la puerta de acceso situada en uno de los ejes laterales. Hay recuerdos de la tradición escocesa de castillos como la entrada moldurada o el torreón en la fachada, pero también innovaciones como el empleo del hierro sin función estructural con originales formas abstractas. La decoración interior recoge el programa decorativo plenamente desarrollado de Mackintosh en sus vidrieras, mobiliario de gran rigor geométrico y el tradicional enrejado en las escalera.

La obra de Mackintosh fue más celebrada en Alemania y Austria que en su propio país porque en la Escuela de Arte y en sus obras menores se manifiesta el deseo de renovación arquitectónica con el empleo brillante de las artes decorativas y la búsqueda del rigor geométrico y la ausencia de características historicistas, algo que enlazaba con el prorracionalismo de las obras del continente.



Charles Rennie Mackintosh: *Escuela de Arte de Glasgow*, fachada norte.



Charles Rennie Mackintosh: *Escuela de Arte de Glasgow*, biblioteca.

8. El Modernismo entre la tradición y la modernidad

La corriente española del Art Nouveau, el Modernismo, tuvo una suerte desigual en el campo de la arquitectura; los arquitectos incorporaron a sus obras rasgos del Art Nouveau europeo, ya fuese belga, inglés, francés o austríaco. Todo ello no fue más que una puesta al día más aparente que real pues, en la mayoría de los casos, se limitaron al repertorio decorativo, lo que suponía un escaso deseo de ruptura en lo estructural. Mientras, la arquitectura española se movió entre los dos siglos dentro de tendencias académicas, que eran las que dictaban las Escuelas de Arquitectura con un predominio del eclecticismo cargado de rasgos autóctonos sacados de la tradición arquitectónica española.

En España el Modernismo fue un estilo que desde Madrid se extendió al resto de la península y a las islas donde adquirió características propias. Las condiciones sociales, culturales y económicas hicieron que fuese sobre todo en Cataluña donde naciera un Modernismo con personalidad propia y fuertes raíces nacionalistas, si bien en el resto del país también quedaron obras impregnadas del espíritu fin de siglo. Fue la arquitectura de finalidad lúdica o comercial la que mejor asimiló el nuevo estilo. Los edificios dedicados al descanso o a la diversión, lo mismo balnearios que casinos, cinematógrafos u hoteles, se sirvieron del modernismo para acentuar su aspecto alegre y colorista realzado además por el preciosismo de las artes industriales, especialmente las del hierro y el cristal. Los comercios y las tiendas, fueron también los escenario adecuado donde el modernismo se convertía, por sus rasgos caprichosos y llamativos, en el reclamo perfecto.

Un ejemplo meritorio es el edificio de Tejidos el Torico (1912), en Teruel, construido por Pablo Mongiό Segura (1865-1956), realmente un caso aislado en lo que era el panorama arquitectónico turolense y directamente emparentado con obras catalanas.

En otras zonas la casa modernista fue el capricho del burgués acomodado deseoso de una residencia de aspecto novedoso e incluso chocante, que le pudiera recordar otros edificios que había tenido ocasión de admirar fuera de España. Representativas de este caso son las casas de “indianos” levantadas en tierras asturianas y de las que sobreviven bellos ejemplos, sin olvidar por lo excepcional El Capricho de Gaudí en Comillas (Santander).

También son representativas de una sociedad cosmopolita dos citas madrileñas: la casa Pérez Villamil (1906), en la plaza de Matute, obra de Eduardo Reynals Toledo, y el palacio Longoria (1902) de José Grases Riera (1850-1919) hoy sede de la Sociedad General de Autores de España. La casa de Reynals es, sin duda, un remedo de las obras de Horta que se conocían en detalle a través de revistas, mientras que el palacio de Grases, también con notas del Art Nouveau belga, es un caso aislado en la producción de este arquitecto ecléctico.

Fue en Cataluña, o para ser más precisos en Barcelona, donde surgió un Modernismo original e imaginativo, no sólo como resultado del deseo de renovación arquitectónica, sino por la voluntad de modernización social y regeneración de la vida cultural que latía en la pujante sociedad industrial barcelonesa. También frente a la opción clasicista vigente en el resto de España, en Barcelona el gótico era la opción predominante como representativo de una vivencia nacionalista que volvía sus ojos hacia la tradición local. Por tanto, el proceso de modernización se hizo en Cataluña a partir del gótico que como estilo colmaba los anhelos de una burguesía industrial y comercial deseosa de identificarse con una nueva visión de la sociedad.

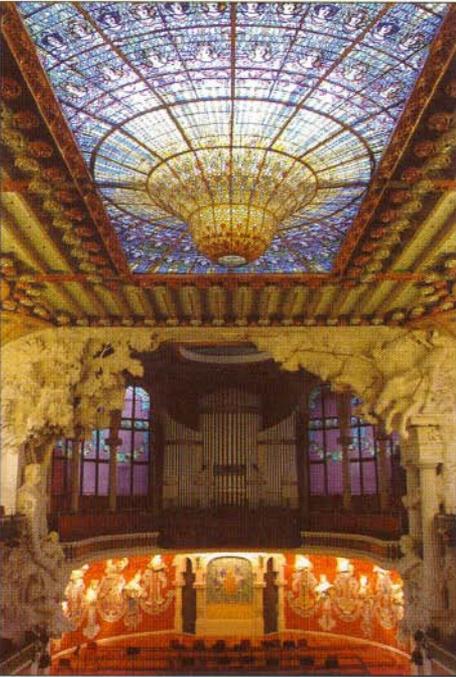
Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Joseph Vilaseca (1848-1910) y más tarde Josep Puig i Cadafalch (1867-1957) iniciaron desde el gótico un nuevo estilo ecléctico que miraba hacia la modernidad pero que no perdía de vista el pasado. En todos ellos nació una profunda valoración de las artes aplicadas y los oficios artísticos, comunes a otras corrientes del Art Nouveau, también contaban con un importante componente de recuperación de oficios artísticos tradicionales, como la rejería o la azulejería. En esta línea había empresas como el taller de Industrias Artísticas de Francesc Vidal i Jevellí, o el del Castell del Tres Dragons, creado por Domènech y Antoni M. Gallissà y que se ocupaba de la formación de artesanos en las diferentes artes aplicadas.



José Grases Riera: *Palacio Longoria*, 1902, Madrid.



L. Domènech i Montaner: *Palau de la Música*, Barcelona, 1908.



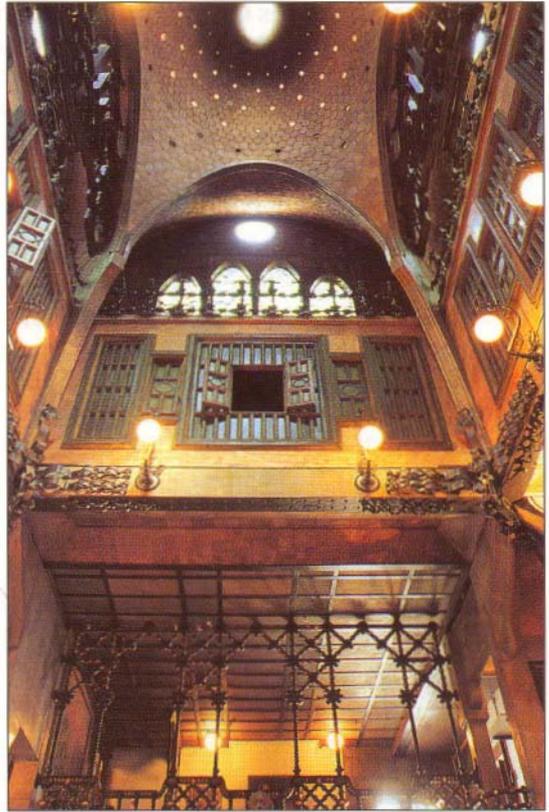
L. Domènech i Montaner: *Palau*, interior.

Hacia 1900 el modernismo era en Cataluña algo perfectamente asimilado y solicitado desde todos los ámbitos sociales y culturales, y que en la arquitectura no se ceñía sólo a la construcción de caprichosas casas unifamiliares o edificios comerciales, sino que era perfectamente válido para los edificios de pisos, las fábricas, los mercados o los templos religiosos.

Lluís Domènech i Montaner comprendió en el Palau de la Música Catalana, que comenzó en 1905 y pudo inaugurarse en 1908, su particular y original planteamiento formal. En su fachada mezcló toda clase de materiales y elementos arquitectónicos como recursos plásticos para que el edificio resaltara en su difícil emplazamiento. Ladrillo, mosaicos, diferentes clases de soportes, algunos exentos y sin función sustentante, muros lisos y vanos de distintas formas son parte del conjunto que centra la esquina en chaflán coronado con un caprichoso templete de cubierta ovoide revestido de mosaico. En toda la obra están perfectamente integradas las artes aplicadas; el grupo escultórico de Miguel Blay “Canço popular” del chaflán, los mosaicos de Lluís Bru o la bella azulejería contribuyen a conseguir un aspecto suntuoso y colorista. El interior es una espléndida conjunción de arte y técnica; la planta diáfana está fácilmente resuelta con vigas metálicas laminadas que permiten dejar libre de soportes el patio de butacas rodeado por delgadas columnas que sustentan bóvedas de abanico. El gran plafón de cristal en el centro del techo de la sala es otro ingrediente que proporciona

riqueza y luminosidad. Los elementos arquitectónicos, como los soportes que separan la escena del patio de butacas recubiertos por una capa escultórica, se convierten en elementos plásticos que acentúan la imagen fantástica y teatral.

Pero lo que en los edificios de Domènech o de Puig i Cadafalch son reelaboraciones caprichosas de motivos eclécticos, se convierten en la obra modernista de Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) en una perfecta conjunción de estructura y ornamento, lo que da lugar a volúmenes casi escultóricos que se encaminan hacia la abstracción y el expresionismo. La característica más fuerte de sus obras es, tal como lo ve Renato de Fusco², la dificultad de representarlas de forma lineal, ya que sólo es posible hacerlo en tres dimensiones. Esta opinión apoya la idea de que el modernismo en arquitectura no es sólo algo superficial, sino que existe un modernismo estructural que tiene en la línea ondulante su expresión material.



A. Gaudí: *Palacio Güell*, vestíbulo central.

Gaudí fue un arquitecto que proyectó sus obras como un artista medieval que, sobre el terreno, iba elaborando el proyecto y modificándolo hasta llegar a una realización puramente personal de difícil clasificación. Este planteamiento artesanal hace que sus edificios sean obras caprichosas cuidadas hasta los mínimos detalles con un preciosismo y un sentido plástico notables. Gaudí parte de la tradición y en su obra conviven motivos de distinta procedencia, medievales, barrocos, islámicos, etc. que él conjuga y transforma con un criterio desconcertante convirtiéndolos en recuerdos lejanos de otras artes y otros momentos.

En su primera obra de peso, el Palacio Güell (1886-1889), aunque desde nuestro punto de vista no es puramente modernista, se van a dar una serie de constantes que luego se repetirán en edificios posteriores. La primera nota que

² Renato de FUSCO: *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid, Hermann Blume Ed., 2ª ed. 1983, vol 1, pág. 119.

merece citarse es la personalidad del mecenas, el armador Eusebio Güell, para el que Gaudí trabajará en varias ocasiones, una personalidad destacada en la vida catalana y centro de un potente círculo de acentuado espíritu nacionalista. El palacio sería la residencia ciudadana de Güell enclavado en la hoy denominada Carrer Nou de la Rambla, debería servir de residencia pero también de lugar de reunión social y cultural, además de albergar la colección de antigüedades que Güell había ido reuniendo.

La estructura del palacio es una compleja trama en la que se combinan diferentes soluciones espaciales, pero en donde lo más característico es la fragmentación de los espacios en una sucesión de estancias comunicadas entre sí parcial o totalmente. La parte central está ocupada por el gran salón que se cubre con una cúpula cónica sobre pechinas levantada sobre arcos parabólicos; al salón se abren los tres pisos de la casa por medio de diferentes soluciones de ventanas o celosías. Los arcos parabólicos también aparecen en la entrada doble de la fachada. En casi todas las estancias aparece el recuerdo de formas históricas libremente interpretadas. La influencia morisca puede seguirse en los diferentes diseños de las cubiertas y techos: casetones o mocárabes en madera interpretados con gran originalidad. En todo el interior se suceden los materiales ricos, maderas, mármoles, forjados, trabajados con un preciosismo que proporciona a las estancias un aspecto opulento y algo ostentoso verdaderamente representativo de la figura de su propietario.

Otro elemento característico del palacio es la solución dada al tejado, una cubierta plana en la que destacan numerosas chimeneas y la linterna de la cúpula central; estas chimeneas con un acusado sentido plástico, realmente casi escultórico, hechas con gran diversidad de formas y materiales, serán típicas de Gaudí; se pueden ver desde curiosos ejemplos en ladrillo de perfiles geométricos a formas redondeadas recubiertas por un tipo de mosaico logrado con piezas de loza de desecho, el característico “trencadís”, e incluso otras revestidas de azulejo de variada procedencia y colorido.

El hierro forjado es una parte importante de este conjunto plástico, sirve para cerrar los arcos de ingreso, forma celosías interiores e incluso se prodiga en motivos que para Juan José Lahuerta³ (1993) son símbolos de una iconografía catalana dentro de la cual el palacio se inscribe, como el símil de yelmo de Jaime I entre las puertas de acceso, una abstracción del dragón que coronaba el yelmo del rey que inició la expansión de Cataluña por el Mediterráneo. Con este programa fuertemente simbólico, Gaudí se inscribe en el grupo de artistas modernistas que interpreta el sentir cultural y estético de sus clientes y mecenas, grupos aislados y elitistas frente a las concepciones artísticas mayoritarias pero que buscan la renovación.

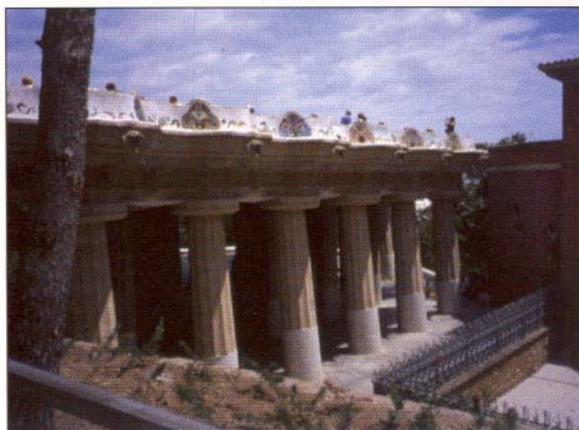
³ Juan José LAHUERTA: *Antoni Gaudí, 1852-1926: arquitectura, ideología y política*. Ed. Electa, 1993.

El mecenazgo de Güell se continuó en el Park Güell (1900-1914), en su origen era un proyecto para construir una ciudad-jardín que constaría de sesenta viviendas como las urbanizaciones inglesas que Güell había conocido; se convirtió en un fracaso económico al sólo edificarse dos de las casas proyectadas. Gaudí jugó con diferentes materiales para conseguir un conjunto fantástico del que no estaba ausente la experimentación técnica y formal en el pórtico de arcos parabólicos inclinados. En el Parque Güell intentó reflejar una naturaleza eco de su propia fantasía, su particular elaboración de lo primitivo, de los orígenes.

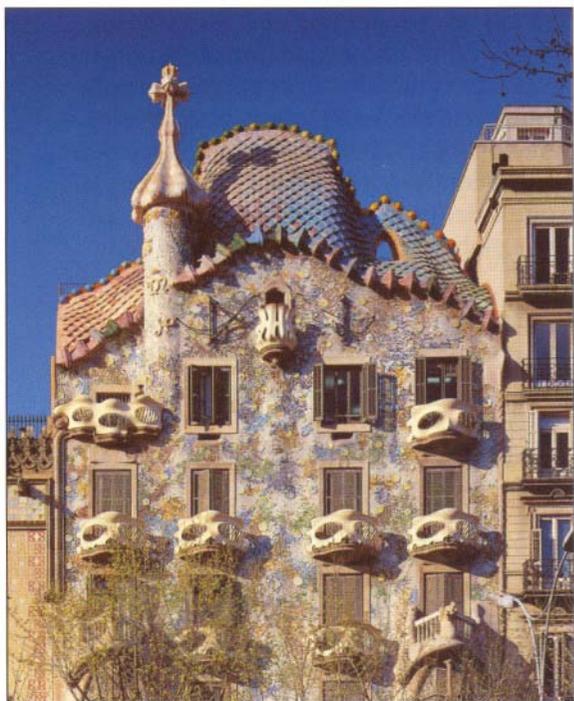
Quizá donde la personalidad de Gaudí brilla con más intensidad en el universo modernista es en las famosas viviendas del paseo de Gracia, la casa Batlló (1904-1906) y la casa Milá (1905-1910), verdaderos ejemplos de su peculiar manera de enfrentarse a la residencia privada, no palacio sino edificio de viviendas. La casa Batlló que construyó para el industrial José Batlló Casanovas no es obra de Gaudí desde un principio, sino que se vio obligado a reformar un edificio antiguo y convencional al que transformó hasta en sus menores detalles. Aunque la fachada posee todas las notas de la obra gaudiana, ello no impide que se transparente la plana y rígida fachada primitiva. Gaudí le aplicó un revestimiento cerámico que le proporciona un aspecto colorista y sustituyó totalmente el muro de los pisos inferiores, hasta dejar un puro sistema de soportes. En el interior la mano de Gaudí ha transformado la distribución tradicional de espacios en una sucesión de estancias con paredes que se curvan en caprichosas formas. Todos los detalles de decoración y mobiliario llevan la impronta gaudiniana: muros curvos recubiertos de cerámica, paredes onduladas, muebles diseñados para el conjunto, y una infinidad de detalles que nos hablan de un proyecto total del que nada queda excluido.



A. Gaudí: Acceso al Parque Güell.



A. Gaudí: Parque Güell, mercado.



A. Gaudí: *Casa Batlló*, fachada.

Lo que aún no había podido conseguir en la casa Batlló, lo llevó a la práctica en la casa Milá, un enorme edificio de viviendas. La “Pedrera” no deja de tener elementos innovadores, desde su misma estructura formada por un entramado metálico y la sustentación sobre columnas de piedra y ladrillo sin muros de carga que refleja un preciso dominio de los principios constructivos. La misma concepción de la fachada alejada del esquema tradicional y con una conformación escultórica que para muchos es una imagen del movimiento de las olas del mar, supone una ruptura con el pasado; incluso las formas de los antepechos de hierro en los balcones se pueden identificar con las algas marinas. Gaudí consiguió trasladar a la piedra la energía de la naturaleza, lo que Van de Velde llamó línea-fuerza. La azotea es

casi un recorrido museístico, contiene una gran variedad de chimeneas y salidas de ventilación con formas de difícil simbolismo y presencia inquietante pero de clara intención expresionista y surrealista.

Los últimos años de la vida de Gaudí fueron un período de profundo misticismo religioso que le hicieron volcarse en la construcción del templo expiatorio de la Sagrada Familia de Barcelona cuya obra se le había encomendado en 1883. La Sagrada Familia manifiesta claramente la evolución que se había producido en Gaudí desde un primitivo proyecto neogótico, muy tradicional, hasta llegar a su personal interpretación del fenómeno gótico como símbolo de la religiosidad.

Es necesario mencionar la peculiar actividad de Gaudí en sus últimos veinte años, casi exclusivamente dedicados a la arquitectura religiosa; a la vez que trabajaba en la Sagrada Familia, realizó la cripta de una iglesia para la colonia Güell, en Santa Coloma de Cervelló, una iniciativa de Eugenio Güell alrededor de una factoría textil que se inició en 1898. Aunque las viviendas para los operarios fueron construidas por Francisco Berenguer, la iglesia se encomendó a Gaudí, que experimentó allí algunas de las ideas que tenía para la Sagrada Familia, con las diferencias lógicas de escala entre uno y otro templo.

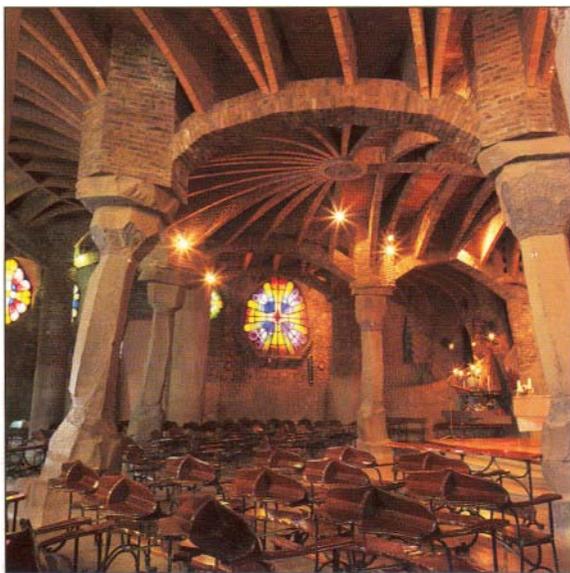
Lo que más llama la atención en la cripta de Santa Coloma es la ausencia de formas curvas, pero también a una total ausencia de ángulos rectos. Cuando la obra se interrumpió en 1915, Gaudí sólo tenía casi rematada la cripta que pudo consagrarse, pero excepto el pórtico nada se levantó del templo superior sobre el que había hecho numerosos dibujos.

Para Santa Coloma de Cervelló Gaudí había proyectado un perfil con varias cúpulas cónicas agrupadas en torno a una central, que recuerdan las torres que luego proyectaría para Barcelona, si bien éstas tendrían un perfil fusiforme más acentuado. El pórtico de entrada destaca con sus arcos parabólicos inclinados que salen directamente del suelo y siguen la línea de tensión. El estudio de los empujes de las bóvedas y de la resistencia de los materiales lo experimentó y estudió por medio de una maqueta hecha con cordeles de los que colgaban saquitos rellenos con perdigones, este sistema le permitió reproducir los ejes de las columnas y de los arcos y probar la función que tendrían que cumplir.

La cripta está construida en ladrillo, con algunos bloques de piedra, con la intención de darle un aspecto rústico, agreste, lo que podría deberse a su situación en el claro de un bosquecillo situado en la proximidad de la colonia pero más elevado respecto a ésta. El ladrillo es el elemento primordial en el que construyó las bóvedas tabicadas de todo el templo, si bien en ocasiones lo revistió de cerámica que le proporciona un aspecto más colorista.

Una vez abandonada la cripta, la Sagrada Familia, una “obra de siglos” tal y como el mismo Gaudí la definió, se convirtió en su obsesión hasta el accidente que le costó la vida en 1926. Para el templo, en el que incluso vivía, realizó dibujos, construyó maquetas y mil pequeños esquemas para la escultura. La “obra de siglos” tuvo concluida la cripta en 1891, el ábside en 1893 y la fachada del Nacimiento en 1904; antes de la muerte de Gaudí había acabado una de las torres, construyéndose el resto después de su fallecimiento.

La empresa barcelonesa es la síntesis de toda la trayectoria de Gaudí, la prueba de su hacer como artesano al modo medieval que va configurando paso a paso la obra, el artista renovador que juega con los estilos, que comprende los sistemas constructivos del gótico pero los ajusta a su per-



A. Gaudí: *Cripta iglesia Colonia Güell.*

sonal concepción de la arquitectura. A partir del proyecto de una planta en apariencia convencionalmente gótica de cruz latina y cinco naves, tres naves de crucero, ábside con girola y un complejo programa iconográfico, Gaudí crea su propio mundo simbólico en el que la arquitectura se pliega a la necesidad de materializar una idea. Por todo ello una vez desaparecido su creador se abre un enorme abismo ante los que pretenden concluir la obra. Seguidores suyos, que no discípulos, como José María Jujol (1879-1949) o Lluís Muncunill (1868-1913) trataron de imitar sus esquemas decorativos o sus formas ondulantes pero sus creaciones carecen de lo fundamental: el toque personal y simbólico de la arquitectura del maestro. No obstante en torno a la Sagrada Familia se generó un sentimiento, aún hoy presente en nuestra sociedad, en el que el modernismo se identificaba con Gaudí y Gaudí con lo propiamente catalán.

9. La Sezession Vienesa

La Sezession nació en el activo ambiente cultural de la capital austríaca de fin de siglo y reunía a un grupo de artistas de diferente orientación artística, el pintor Gustav Klimt (1862-1918), el diseñador Koloman Moser (1868-1916) y los arquitectos Joseph Hoffmann (1870-1955) y Joseph Olbrich (1867-1908) además de un nutrido grupo de artistas que encabezaron desde 1897 el movimiento que contó en 1898 con una revista *Ver Sacrum* (La consagración de la primavera); desde ella lucharon contra la moda historicista y dieron a conocer la obra de los artistas de vanguardia. Todos coincidían en su deseo de renovar las artes e integrar las artes decorativas, rasgo común a otros grupos del movimiento Art Nouveau. Como otros movimientos de fin de siglo se interesaron por los grabados japoneses, por las realizaciones de las Arts and Crafts inglesas e impusieron las formas simplificadas, la preferencia por la línea recta y el “amor vacui”. La Escuela de Glasgow había triunfado en la exposición de Viena de 1900 y la Sezession eligió este mismo estilo en sus obras.

La casa de la Sezession de Viena fue construida por Olbrich entre 1898 y 1899, era un edificio destinado a exposiciones y actividades culturales y verdadero manifiesto del estilo. Se levantó en las proximidades de la iglesia de San Carlos Borromeo, la barroca Karlskirche de Fischer von Erlach (1715-1725) y de la Künstlerhaus, el centro cultural inaugurado en 1868 por la Asociación de Artistas de Viena, lo que suponía un desafío al pasado arquitectónico y una toma de postura de su opción estética. También en la vecina plaza de Karlsplatz se levantaban las entradas gemelas (1898) al Metropolitano vienes construidas por el arquitecto que marca la arquitectura de ese fin de siglo, Otto Wagner (1841-1918), dos estructuras metálicas en hierro pintado de verde y revestidas de placas de mármol blanco; su decoración plana con motivos vegetales en dorado fue realizada por Joseph Olbrich. Las estaciones del metropolitano introdujeron en



Joseph Olbrich: *Casa de la Sezession*, 1898. Viena.

la escena urbana el nuevo estilo de la Sezesión, al igual que lo hicieron las parisinas de Guimard clara muestra del Art Nouveau francés.

Wagner fue un arquitecto de larga trayectoria que casó perfectamente arte y técnica con encargos de importancia como el Metropolitano de Viena que construyó entre 1894 y 1901, imprescindible para hacer viable su proyecto de ensanche para Viena que había ganado en 1892 y 1893. El desarrollo de la ciudad se realizaría en anillos concéntricos desde el antiguo “Ring” con el trazado de una malla preferente que se sirviera del ferrocarril metropolitano. Su concepto “gran ciudad”, la idea de una metrópoli moderna pero en la que todos sus elementos está tratados como partes de una obra de arte total, está recogido en un ensayo de 1911, *Die Grosztadt*. En ella los nuevos territorios ocupados tenían perfectamente delimitados su destino para residencia o industria y en esa distribución ciudad y edificio son un todo unitario donde prima la funcionalidad porque como sus propias palabras decían “nada que no sea funcional nunca podrá ser hermoso”.

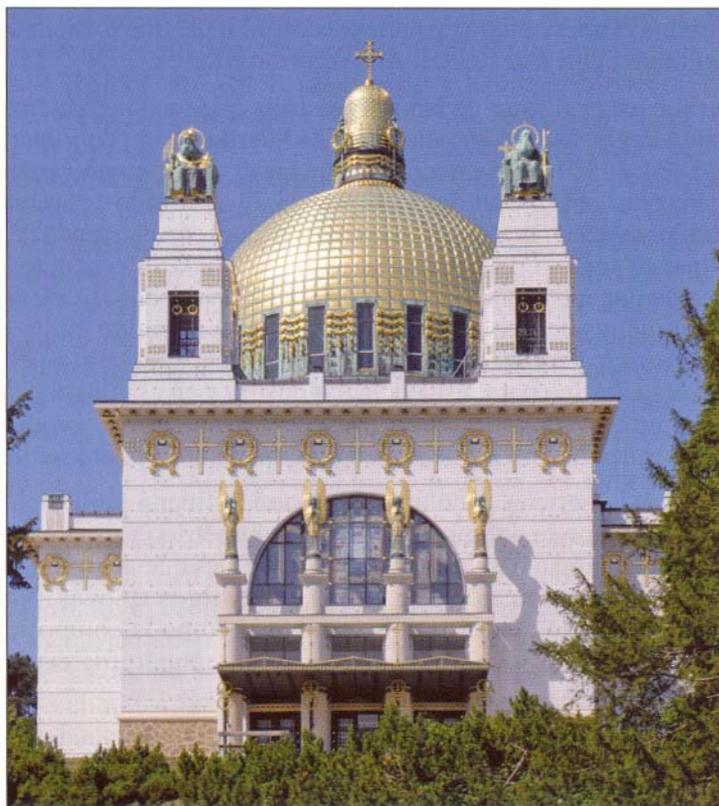
La obra de Wagner con la colaboración de Hoffmann y Olbrich introdujo un estilo renovado que se definía por el rigor volumétrico y espacial y la característica ornamentación a base de formas geométricas que aparece lo mismo en los muebles de forma de cajón que en las telas, libros o joyas. No obstante siempre conservó rasgos sacados del clasicismo, como la composición clara, la simetría y un empleo sobrio de la decoración, aunque fue evolucionando desde motivos coloristas a un escueto geometrismo.

Un ejemplo de integración de las artes es el bloque de viviendas conocido como Majolikahaus de estructura simétrica y sencillez compositiva; la fachada tiene una ornamentación exuberante con motivos florales sobre la superficie de azulejo realizada por Koloman Moser en el que la escultura también

ocupa su lugar rematando las cubiertas y los ángulos, en este caso encomendado a otro miembro de la Sezession, Othmar Schimkowitz.

Wagner también recurrió al clasicismo de Schinkel y a la deuda con el barroco de Fisher von Erlach cuando construye la iglesia de Sankt Leopold (1904-1907) para el psiquiátrico de Steinhof. Se trata de una imponente construcción sobre un montículo con aspecto de bloque cerrado a pesar de su planta de cruz griega. Está coronada por una cúpula semiesférica que se levanta sobre tambor recubierta de cobre dorado. Las fachadas están revestidas de placas de mármol blanco que se aseguran con pernos de bronce dorado y son también de bronce las estatuas de santos de los campanarios y los ángeles sobre el atrio de entrada, todos obra de Othmar Schimkowitz. El espléndido interior es un conjunto decorativo secesionista con las vidrieras diseñadas por Kolomar Moser, los mosaicos de Remigius Jeiling y Rudolf Jettmar, las placas de estuco blanco liso y bandas geométricas en azul y oro.

Si en Steinhof aún se apreciaban rasgos que enlazaban la obra con el clasicismo, quizá en parte debido a la finalidad del edificio, en obras más o menos coetáneas como el edificio de la Caja Postal de Ahorros de Viena



Otto Wagner: *Iglesia del psiquiátrico de Steinhof, Viena.*

(1903-1912), la Postparkasse, la arquitectura de Wagner aparece libre de historicismo e innovadora en el empleo adecuado de los nuevos materiales y técnicas. El vestíbulo de operaciones, núcleo del edificio, está cubierto por un techo curvado de cristal que soportan vigas recubiertas de placas de aluminio ajustadas por pernos. Los interiores son una muestra de funcionalidad en los que la acusada geometría se acentúa por medio de grecas, ajedrezados o líneas de azulejo en azul que contrastan con el blanco liso de los muros, lo mismo que al exterior donde una decoración geométrica muy plana perfila los vanos y los lienzos de muro.



Joseph Hoffmann: *Palacio Stoclet*, Bruselas.

El gusto por las líneas rectas y el geometrismo característico de la Sezession también fue llevado por los discípulos de Wagner fuera de Viena. Joseph Hoffmann (1870-1955) levantó el Palacio Stoclet (1905-1911) en Bruselas donde confluyen el geometrismo con el gusto Art Nouveau de Horta. Residencia de un industrial afín de este ideario estético, el palacio Stoclet conjuga las líneas rectas con volúmenes claramente asimétricos que se agrupan de forma armónica. Planchas de mármol blanco y frisos de azulejos dorados recubren los diferentes módulos y la torre descentrada que se corona con una cupulilla con motivos vegetales calados similares a la de la Sezession Haus. El lujo interior seguía esta tendencia geometrizable aunque en su decoración intervino Klimt quien realizó para el comedor una serie de paneles decorativos de mosaico.

La Sezession tuvo su prolongación en Alemania con la presencia de Olbrich en 1899 en Darmstadt donde surge la reacción total contra el Art Nouveau, en parte por la presencia inglesa pero sin duda por el deseo de simplificación y racionalidad que introdujeron los vieneses y que recogió Peter Behrens (1868-1940) que cuando en 1910 inicia la fábrica para la Allgemeine Elektrizitäts- Gesellschaft (AEG) en Berlín realiza una de las primeras obras de transición entre el último modernismo y la arquitectura propiamente moderna en la que priman el cristal y el acero.

Mientras en Viena, Adolf Loos (1870-1933) se enfrentó a los postulados de la Sezession y su concepto elitista de la arquitectura para realizar una arquitectura precursora del racionalismo. En su artículo “Ornamend und Verbrechen” (1908, Ornamento y delito) insiste en la idea de que el ornamento hace que la arquitectura se aparte del modelo primero, es innecesario y encarece el precio final. Entre sus principios está el empleo de los materiales industriales y la búsqueda de la funcionalidad.



Adolf Loos: *Edificio Goldman & Salatsch*, 1910. Viena.

Las casas aisladas son un perfecto muestrario de su arquitectura: geometrismo y adecuación a las necesidades prácticas. La casa Steiner (1910), la villa Scheu (1912) y la casa Horner (1912) a pesar de sus diferentes planteamientos, poseen una serie de rasgos comunes. En la Steiner y la Scheu utilizó una cubierta plana bastante chocante en la tradición austriaca que le valió fuertes críticas, si bien en la Steiner introdujo una cubierta curva de chapa en la fachada del jardín, mientras que el resto es acusadamente cúbico. Las tres tienen en común una coherencia funcional, total ausencia de adornos y blancas fachadas de enlucido de argamasa al modo tradicional.

Con el edificio Goldman & Salatsch (1910) en la Michaelerplatz de Viena Loos se planteó crear una construcción atípica, de una tipología nueva, en el corazón de la Viena histórica y frente al Palacio Imperial. Por ello trató de casar la tradición arquitectónica con la necesidad de buscar un lenguaje nuevo. El edificio fue muy criticado desde que se conoció el proyecto por algo que parecía escandaloso: la ausencia de ornamentación. Las deudas con la arquitectura de Chicago son claras, Loos había vivido en los Estados Unidos, aunque la estructura del edificio es de barillas de hormigón armado y no de acero. Su distribución responde a la necesidad de dedicar la zona inferior al comercio, por lo que recibe un tratamiento lujoso revestido de mármoles, mientras que los pisos superiores están enlucidos al modo propio de Viena. Con esta obra Loos mostraba hasta qué punto existía un compromiso en su arquitectura: la necesidad de crear un nuevo lenguaje que reflejase la naciente sociedad, el paso obligado desde lo decimonónico a la modernidad.

10. La alternativa a la ciudad burguesa: la Ciudad Lineal y la Ciudad Jardín

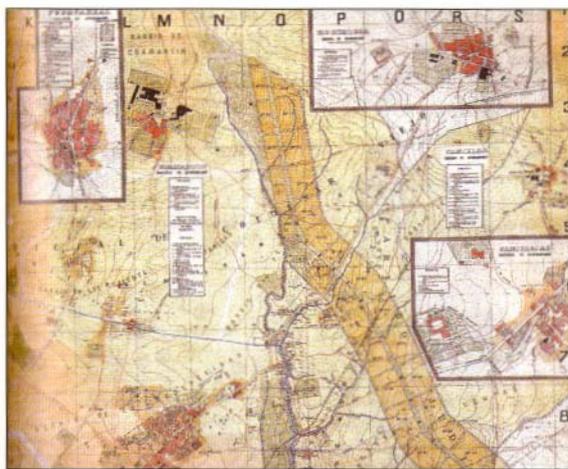
Frente a la idea oficial de la “Gran ciudad”, la Metrópolis que acoge y se ensancha sin límites, a fines del siglo XIX surgen otras iniciativas que pretenden luchar contra el control económico del suelo urbano y combatir la congestión de la ciudad tradicional por medio de un tipo diferente de asentamiento.

En España el 6 de mayo de 1882 el periódico *El Progreso* publicó un artículo firmado por Arturo Soria y Mata (1884-1920) donde se proponía un tipo diferente de asentamiento. Se trataba de trazar una cinta de ancho limitado y longitud ilimitada recorrida a lo largo de su eje por una o más líneas férreas: “El tipo de ciudad casi perfecta sería aquella extendida a lo largo de una sola vía, en un ancho de 500 metros y que llegara si fuera necesario de Cádiz a San Petersburgo, de Pekín a Bruselas”. En su eje se ubicaría la infraestructura necesaria y el conjunto de servicios precisos, ferrocarriles y tranvías, cañerías para el aprovisionamiento de agua, gas y electricidad, habría parques, jardines y de trecho en trecho, pequeños edificios para los diferentes servicios municipales. Con su discurso Soria planteaba una alternativa a la reforma y ensanche de las villas, sería una ciudad antiespeculativa y daba cabida a todas las clases sociales.

La Ciudad Lineal de Arturo Soria fue un proyecto que se llevó a la práctica con la creación en 1894 de una sociedad, la Compañía Madrileña de Urbanización, que se hizo con terrenos rústicos colindantes con la línea ferroviaria de circunvalación de Madrid, una concesión que tenía Soria desde 1892. Según fuera creciendo el tendido del ferrocarril, irían creciendo las barriadas en una condiciones de higiene y de baratura imposibles de realizar en los cascos de las ciudades⁴.

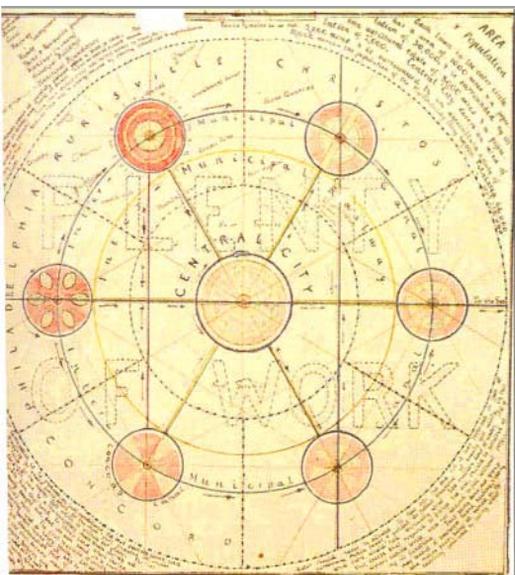
Las manzanas de la Ciudad Lineal fueron proyectadas de 300 metros por 200 en la calle principal y de 200 en las transversales, que a su vez se dividirían en lotes en los que coexistirían las diferentes clases sociales además de los servicios y los talleres necesarios.

Las tipologías de viviendas eran variadas, había lujosos hoteles y sencillas casas para obreros, que según sus dimensiones, tendrían jardines más o menos lujosos y un pedazo de tierra para cultivar. El arquitecto Mariano Belmás, socio de Soria, colaboró en la construcción con el propósito de levantar casas económicas en las que seguía las ideas higienistas. Tenía experiencia en estos temas pues había tratado de desarrollar barriadas de viviendas adosadas para obreros en las afueras de Madrid con su propio sistema de construcción para abaratar la obra.



Arturo Soria y Mata: *Proyecto de Ciudad Lineal*.

⁴ Miguel Ángel MAURE: *La Ciudad Lineal de Arturo Soria*. Madrid, C.●.A.M., 1991. Es una excelente monografía sobre el origen y construcción de la Ciudad Lineal.



Ebenezer Howard: *Garden Cities of Tomorrow*, 1902.

El proyecto inicial de construir 48 kilómetros, una calle que uniría Pozuelo con Fuencarral, se levantó sólo en parte, en realidad una cuarta parte de lo proyectado entre la carretera de Aragón y el Pinar de Chamartín, pero se logró hacer sólo con capital privado, sin ninguna subvención. El proyecto de Soria consiguió enlazar lo urbano y lo rural en un barrio suburbano que la especulación posterior a la Guerra Civil ha destruido casi en su totalidad. Su sistema se trató de aplicar en Rusia con escasa fortuna en los proyectos para la extensión de Moscú ya en los años 30 del siglo xx.

Mientras, en Inglaterra toman cuerpo otras propuestas urbanas alternativas a las ciudades existentes bastante degradadas por la industrialización. El

movimiento Arts and Crafts concedió especial atención a la arquitectura campestre y son escasos los ejemplos de arquitectura urbana que realizan quizá porque sus protagonistas estaban interesados en destruir la ciudad tal y como se conocía en esa época y en crear nuevas comunidades independientes. Todo ello unido a las teorías de William Morris y las doctrinas de vuelta a la naturaleza de John Ruskin, llevaron a Ebenezer Howard (1850-1928) a publicar en 1892 el libro *Tomorrow. A Peaceful Path to Real Reform*, que en 1902 apareció ya con el título de *Garden Cities of Tomorrow*.

Howard planteaba en ese libro una nueva forma de ordenación urbana: la creación de una comunidad que evitara los males de la ciudad tradicional y que acercara al campo a sus habitantes.

La ciudad se levantaría sobre terrenos de labor abandonados que por lógica, tenían bajo precio; pero la construcción de la ciudad supondría su revalorización, lo que reportaría ingresos sustanciosos a la sociedad creada para su fundación. Sus criterios mercantilistas alejaban el proyecto de los planteamientos utópicos de Robert Owen o de otros ideólogos similares.

La ciudad-jardín estaba diseñada para albergar hasta 32.000 personas. Una vez estuviera completa se fundaría una nueva población a escasa distancia. El objetivo era controlar el crecimiento de las ciudades para evitar los males que el hacinamiento había provocado en las poblaciones tradicionales.

La planta de la ciudad es circular, siendo su centro un espacioso jardín que podía tener hasta dos hectáreas de extensión, a su alrededor se distribu-

yen los principales edificios públicos como ayuntamiento, biblioteca, museo, hospital, etc.

Del espacio central parten seis bulevares que dividen la ciudad en seis barrios. En el cinturón verde que rodea todo el conjunto pueden tener acomodo las explotaciones agrícolas y las instituciones cuya instalación es conveniente fuera de la ciudad, como la casa de reposo o reformatorios. Alrededor podrían situarse las fábricas.

En anillos concéntricos desde la plaza central, se diseñan avenidas donde se levantan las casas. Algunas tienen jardines comunes y cocinas cooperativas. Los diferentes diseños de vivienda asegurarían la individualidad de sus moradores sin sobrepasar las normas del ayuntamiento y el bien común. Cada comunidad tendría los servicios necesarios y una especialización en el trabajo, que no tendría que ser semejante a la desarrollada en otras comunidades. Unas y otras estarían comunicadas por un servicio ágil de transporte.

Howard fundó la *Garden City and Townplanning Association* y en 1903 se formó la compañía de la primera ciudad jardín, Letchworth, a 34 millas de Londres, que fue diseñada por Raymond Unwin (1863-1940) y Barry Parker (1867-1947) al igual que la más tardía New Earswick (1904), siguiendo las teorías de Howard y con un estilo de vago recuerdo gótico; no obstante sus ciudades-jardín no eran ya un regreso a la vida sencilla, dedicadas exclusivamente a las tareas de artesanía y autosuficientes mediante la agricultura.

El *Garden Movement* se convirtió en una nueva propuesta urbana que tendrá eco lo mismo en Europa que en América. Su modelo de barrios suburbanos y pequeñas ciudades periféricas con espacios verdes y equipamientos colectivos se repetirá con gran éxito en numerosos lugares.



R. Unwin y B. Parker: Primera casa en Letchworth, hoy Museo de la Ciudad Jardín.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUILLON, Jean Paul: *Diario del Art Nouveau 1870-1914*. Barcelona, Ed. Destino, 1990.
- DUNCAN, Alister: *Art Nouveau*. Londres, Thames and Hudson, 1994.
- FREIXA, Mireia: *Artes plásticas en el Modernismo*. Madrid, Historia 16, 1991.
- LEINIAUD, Jean Michel: *L'Art nouveau*. Citadelles&MAZENOD, 2009.
- PEVSNER, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona, Ed. Destino, 1992.
- SCHMUTZLER, Robert: *El modernismo*. Madrid. Alianza, 1992.
- TSCHUDI MADSEN, Stephan: *Art Nouveau*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1967.